

VITA BREVIS

Revista electrónica de estudios de la muerte

Interpretaciones históricas de la muerte. Arqueología y etnohistoria



DEBATE

Prácticas mortuorias prehispánicas en Ixtapaluca
Luis Manuel Gamboa C. / Martha García S. • 1

Inscripciones funerarias mayas del periodo Clásico
Liliana González Austria • 23

La muerte por sacrificio en el área maya
Reynaldo Lemus • 30

La muerte y el Sol del inframundo en el juego
de pelota principal de Chichén Itzá
Hugo Herrera Torres • 60

Nonatos como ofrendas en el noroeste argentino
Ivan Leibowicz • 75

Exequias en los conventos de carmelitas descalzas
María del Consuelo García Ponce • 89

La muerte del justo: un exemplum novohispano
Andrea Montiel López • 99

La muerte y los capitulares de la Catedral de México
José Gabino Castillo Flores • 115

Las influencias del cráneo y el esqueleto
en el arte virreinal mexicano
Jaime Martín Albo • 129

El triunfo de la muerte en un mural del convento
agustino de Huatlatlauca, Puebla
José Alejandro Vega Torres • 136

VARIA

El concepto de la muerte en el Egipto antiguo
Marco Antonio Salgado Pérez • 157

Los múltiples significados de la finitud humana
María Georgina Quintero Sánchez • 168

7

año 4 • julio-diciembre de 2015

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente



INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

María Teresa Franco
Directora General

César Moheno
Secretario Técnico

José Francisco Lujano Torres
Secretario Administrativo

Diego Prieto Hernández
Coordinador Nacional de Antropología

Leticia Perlasca Núñez
Coordinadora Nacional de Difusión

Benigno Casas
Subdirector de Publicaciones Periódicas

J. Erik Mendoza Luján
Director de la revista

Alejandra González Correa
Coordinación técnica

CONSEJO EDITORIAL

Antonio Arellano

Bárbara Mazza

Ethel Herrera Moreno

Félix José Piñerúa Monasterio

Gustavo Bureau Roquete

José Hernández Prado

Josefina Mansilla

J. Erik Mendoza Luján

Marta I. Baldini

Sandra Ferreira dos Santos

Verónica Zárate Toscano

Alejandra González Correa

Diseño y edición

Raccorta

Corrección

Arcelia Rayón

Soporte electrónico

Moisés Lozano

IMAGEN DE PORTADA

Cementerio Francés, ciudad de México
Fotografía © Alejandra González Correa

VITA BREVIS, primera época, año 4, núm. 7, julio-diciembre de 2015, es una publicación semestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba 45, col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2014-070413351100-203, ISSN: 2007-9591, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización: Moisés Lozano, Coordinación Nacional de Antropología del INAH, Av. San Jerónimo 880, Col. San Jerónimo Lídice, Deleg. Magdalena Contreras, C.P. 10200, México, D.F. Fecha de última actualización: 31 de agosto de 2015.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin la previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Contacto: vitaobrevis@inah.gob.mx

Las imágenes de este número que no incluyen pie ni crédito se tomaron de distintos sitios de internet.

VITA BREVIS es una revista electrónica sin fines de lucro.

Prácticas mortuorias de un asentamiento rural prehispánico en San Marcos Huixtoco, Ixtapaluca, Estado de México

Luis Manuel Gamboa Cabezas / Martha García Sánchez
Instituto Nacional de Antropología e Historia

RESUMEN

Estudiar el tipo de enterramiento de una región puede ser de gran ayuda para averiguar las condiciones de vida y salud de una sociedad específica; por ejemplo, su desarrollo físico, entre otra información destacada. Es el caso de los entierros analizados en San Marcos Huixtoco, Ixtapaluca, Estado de México, donde los datos generados resultaron fundamentales para conocer una parte de los grupos humanos que se asentaron en la zona.

Palabras clave: enterramiento, condiciones, sociedad, entierros, información, conocimiento, San Marcos Huixtoco, Ixtapaluca.

ABSTRACT

Studying a region's type of burial can be of great help in shedding light on the living conditions and health of a specific society; for example, its physical development, among other information. This is the case of the analysis of burials from San Marcos Huixtoco, Ixtapaluca, State of Mexico, where the results yielded fundamental data for understanding at least some of the people who settled in the zone.

Keywords: burials, conditions, society, funerary practices, information, knowledge, San Marcos Huixtoco, Ixtapaluca.

Introducción

Los vestigios materiales son muy importantes para la arqueología porque aportan información necesaria para un mejor conocimiento de las sociedades que nos precedieron; entre éstos, los restos humanos proporcionan una gran cantidad de datos sobre la población a la que pertenecieron. Esto significa que se pueden conocer estatura, sexo, algunas enfermedades, niveles de nutrición, diferencias de estatus y otras características de los pobladores, las cuales sirven para hacer inferencias sobre la estructura social, económica y cultural de un grupo social, además de que proporciona detalles sobre los cambios de la población o intrusiones de las personas que alguna vez habitaron en determinado lugar.

Varios investigadores han trabajado en la teoría antropológica de los patrones funerarios. Entre los más especializados se encuentran Brown (1971), Saxe (1971) y Binford (1972), quienes mencionan que la tradición funeraria de un grupo social tiene un vínculo directo con la creencia de la vida después de la muerte. Saxe afirma que de acuerdo con la forma en que un individuo fue enterrado se puede saber qué posición ocupaba en un grupo social, así como las diferencias de éste en relación con otros grupos.

En los entierros se manifiesta la cosmovisión de la gente, se conoce su religión, sus creencias, y a partir de esto las diferencias culturales entre cada uno. También se dice que las formas de colocar al muerto evidencian los cambios en los puntos de vista sobre la vida futura (Binford, 1972). Por su parte, con base en un análisis componencial y de analogías etnográficas, Childe interpreta que los cambios en las prácticas mortuorias resultan de una transformación en la base de la subsistencia (Bartel, 1982: 48).

En los tipos de enterramiento se aprecian las condiciones del desarrollo físico de un individuo, al igual que las situaciones biológicas de la fuerza de trabajo. Y al conocer que se relaciona con el equipo litúrgico adicional se advierte el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas. Por otro lado, el estudio de la parafernalia y el ajuar funerario resulta en un buen indicador de las diferencias sociales derivadas y de la distribución social de la riqueza. Por eso el estudio de los entierros es un excelente medio para conocer la existencia de estamentos en una sociedad determinada.

Ubicación del sitio arqueológico

Este sitio recibe su nombre por el poblado de San Marcos Huixtoco, localizado en el norte del municipio de Chalco, en una zona intermedia entre las faldas de la Sierra

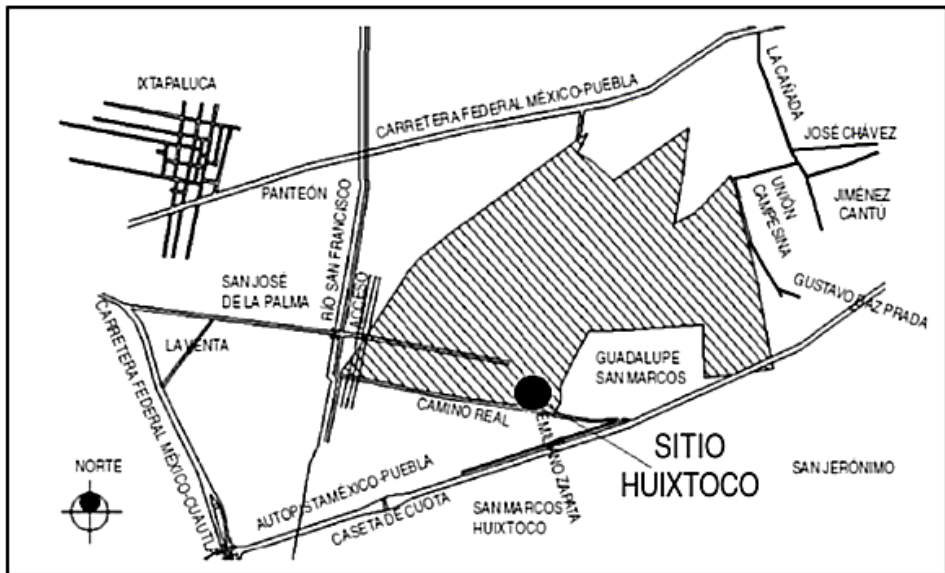


Figura 1 Ubicación del sitio Huixtoco

Nevada y el lago de Chalco. Al poniente se encuentra el sitio arqueológico de Tlapacoya, por cuya cercanía consideramos factible la contemporaneidad de ambos (figura 1).

Antecedentes de investigación

Los trabajos arqueológicos previos en el sitio fueron efectuados por Jeffrey Parsons en 1969 (Parsons, Brumfiel, Parsons y Wilson, 1982), quien mediante recorridos de superficie reportó que en los alrededores de la ex hacienda de Canutillo se ubicó un asentamiento hacia el Formativo medio (identificado como Ch-MF-3), con continuidad en el Formativo tardío (650-300 a.C.). El investigador comenta que el sitio creció en tamaño, con una extensión de 59.7 hectáreas (Ch-LF-1).

Por su amplificación, se propuso que se trataba de una aldea nuclear grande, con una población estimada de entre 1 200 y 2 400 habitantes. Por otra parte, durante el reconocimiento de superficie se levantaron materiales que permitieron proponer otras ocupaciones correspondientes al Clásico (Ch-Cl-1; 2 y 3), Posclásico temprano (750-1150 d.C.), identificado como Ch-LT-1, y Posclásico Tardío (1350-1521 d.C.), descrito como Ch-Az-4.

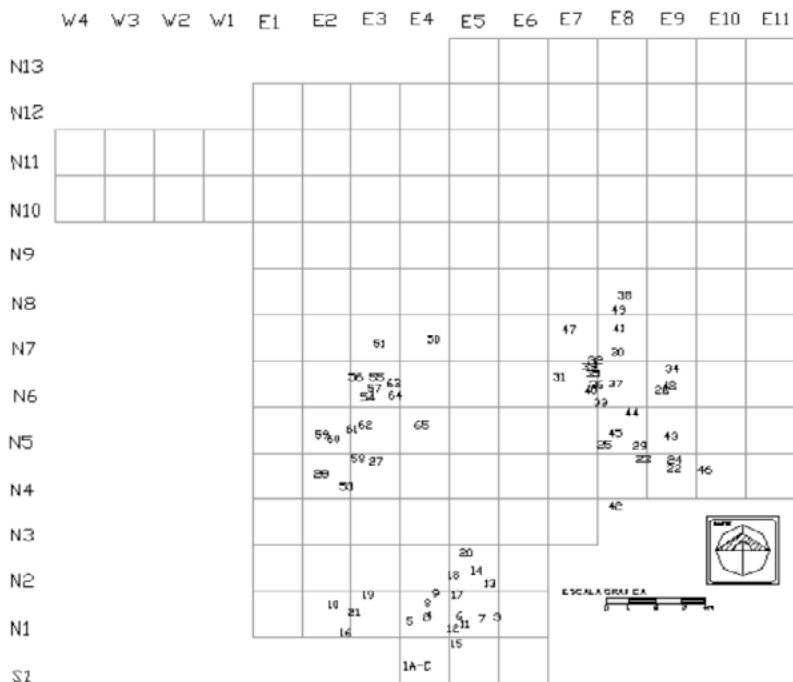


Figura 2 Ubicación de los entierros de la unidad de excavación 3

Tolstoy y Fish (1975) llevaron a cabo un reconocimiento de superficie y registraron de nuevo el sitio como el número 44, al que llamaron Huixtoco. Los estudios de los materiales cerámicos permitieron corroborar la presencia de una ocupación del Formativo tardío (650-300 a.C.), la cual se localizaba en una zona de manantiales y ríos permanentes, como el San Francisco y el Santo Domingo. Su posición elevada le permitía dominar la región, lo que a su vez se interpreta como una ventaja para el intercambio con otras regiones. Una causa que se propone para explicar este tipo de asentamiento en una zona aluvial, que corresponde a otros en situación similar del área de la región Texcoco-Chalco, con cambios climáticos y de deforestación suscitados en la zona alta de la región Chalco-Xochimilco (Lorenzo y Mirambell, 1986).

Entre 1998 y 2000, con motivo de la construcción de un desarrollo urbano, se generó un proyecto de salvamento arqueológico que intervino y protegió la parte central del asentamiento del Formativo. La hipótesis que se formuló, previa a las excavaciones, fue que éste se encontraba en una posición estratégica, desde donde se controlaban los recursos lacustres, de pie de monte y de la serranía, convirtiéndose en un sitio

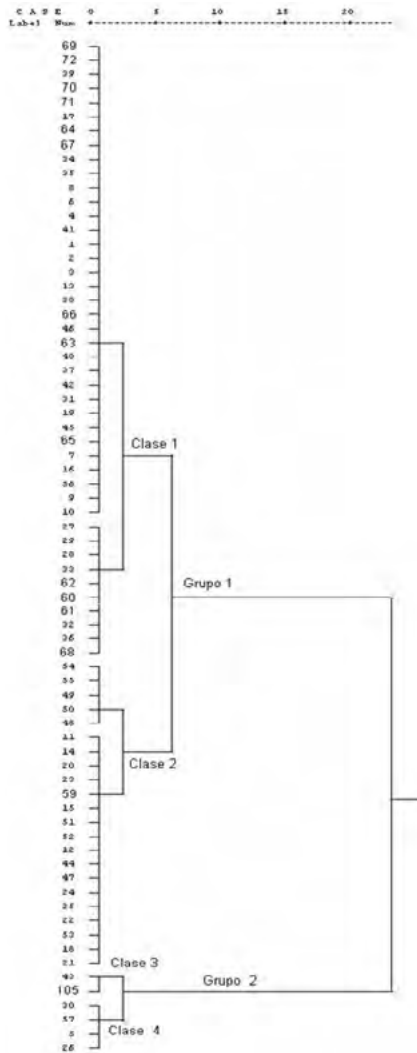


Figura 3 Dendrograma producido para agrupar los entierros de la unidad de excavación 3

Éste será el tema a desarrollar a continuación.

El registro y recuperación de los restos humanos se hizo bajo procedimientos sistemáticos para este fin (Baas, 1987; Brothwell, 1987). El sistema de enterramientos se definió según la información recuperada durante su estudio con base en las propuestas de Romano (1974a).

de importancia para la producción de grupos agroartesanales, en especial los dedicados a la producción de cerámica (Gamboa *et al.*, 2001).

Gracias a las excavaciones intensivas y extensivas fue posible descubrir plataformas alargadas con una altura promedio de 2.5 metros, en cuya cima se hallaron conjuntos habitacionales distribuidos en espacios abiertos. Las construcciones eran de bajareque sobre pequeñas plataformas, para lo cual se preparaba un piso de barro continuo encima de la plataforma, el cual era sometido al fuego a fin de endurecerlo. Sobre este piso se desplantaron “ringones” de piedra donde iban las enramadas con lodo y vigas para sostener la techumbre, hecha de material perecedero.

Gracias a los artefactos descubiertos se identificó que se trataba de un área densa de ocupación dedicada a la producción cerámica del tipo agua alisado y vasijas café pulido, blanco Tlapacoya y bicromías del tipo rojo sobre café.

Los sondeos en el núcleo de la plataforma contribuyeron al descubrimiento de diversos restos humanos en posición anatómica de manera secuencial, los cuales se estudiaron por medio de análisis bioantropológicos, elementos traza y contextuales.

En este sitio se identificaron varias formas de inhumación: los entierros primarios, las reducciones de cuerpo y restos secundarios. Por otra parte fue posible localizar algunas remociones o inhumaciones perturbadas.

La profundidad de los entierros variaba, debido a que éstos se depositaron en el relleno de la plataforma, de ahí que algún individuo se encontrara superpuesto a otro o que una inhumación afectara un entierro previo que se hubiera localizado en el mismo lugar.

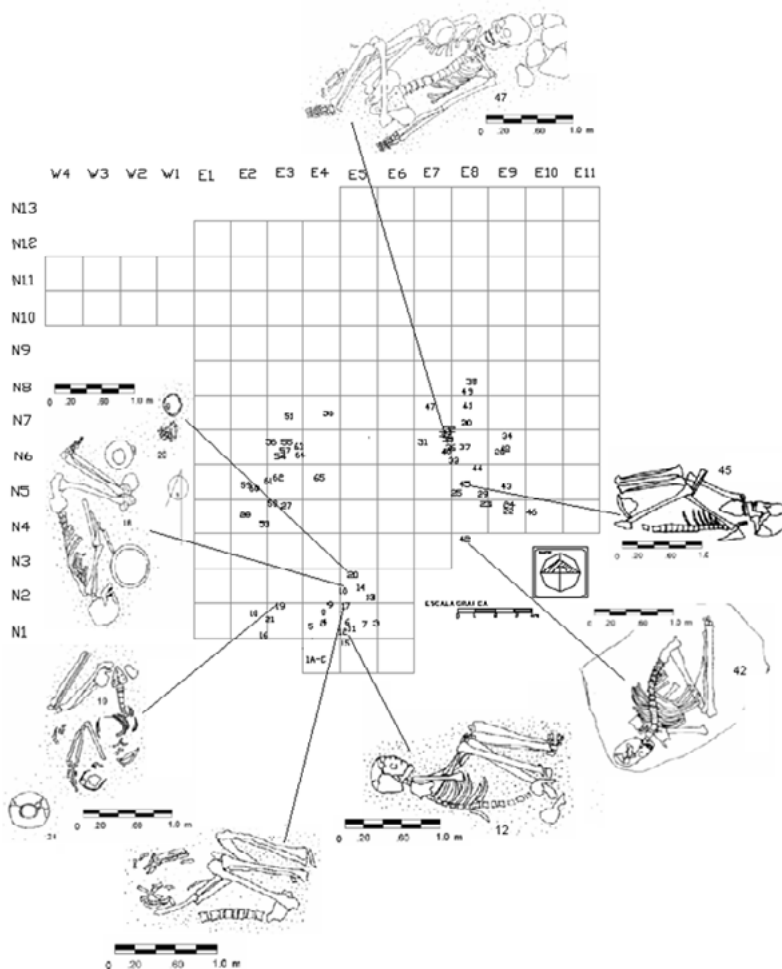


Figura 4 Ubicación de los entierros correspondientes al primer grupo que se encuentra por encima de las anteriores unidades de excavación 3 del sitio Huixtoco

En Huixtoco el tipo de estructura funeraria consiste en una fosa sencilla excavada a los costados de las construcciones de uso habitacional. En algunas inhumaciones el cuerpo se descompuso en el mismo sitio (directo), lo cual indica que el difunto fue depositado de manera directa en la tierra o envuelto en algún material perecedero que se descompuso con rapidez; en algunos casos se aprecia un relleno irregular, lo cual lleva a pensar que existió algún tipo de mortaja. También se identificaron casos de constricción.

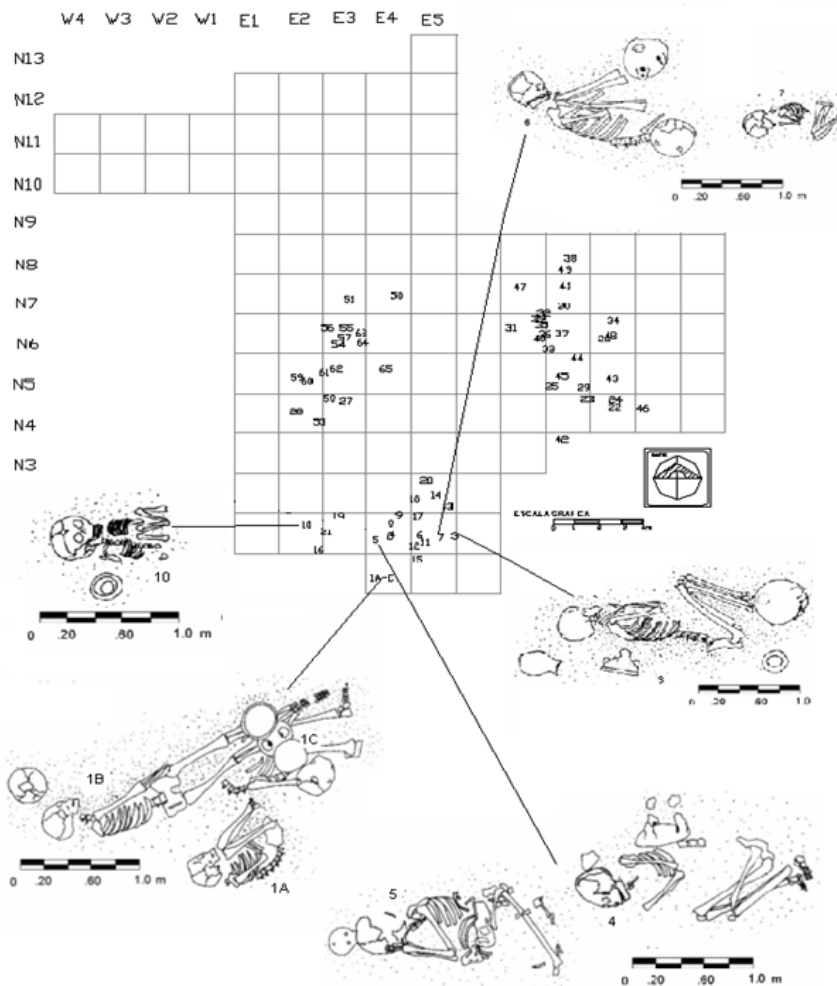


Figura 5 Ubicación de algunos entierros del primer grupo, unidad de excavación 3 del sitio Huixtoco

Entierros de la unidad de excavación 3

En el caso de los entierros primarios, se identificaron tres extendidos en decúbito dorsal, con la excepción de uno que estaba en decúbito lateral izquierdo. Para los flexionados, se identificaron cuatro en decúbito dorsal, 27 en decúbito lateral derecho, 26 en decúbito lateral izquierdo, uno en decúbito ventral derecho y dos sedentes. Por el tipo de orientación se observa que predominó el tipo decúbito lateral derecho con una orientación cráneo-pies corresponde al este-oeste, mientras que en la variedad de decúbito lateral izquierdo la orientación es de oeste-este, es decir, en sentido inverso.

En lo que corresponde a los miembros inferiores, todos los individuos los tenían flexionados, excepto tres que los presentaron extendidos. En cuanto a los miembros

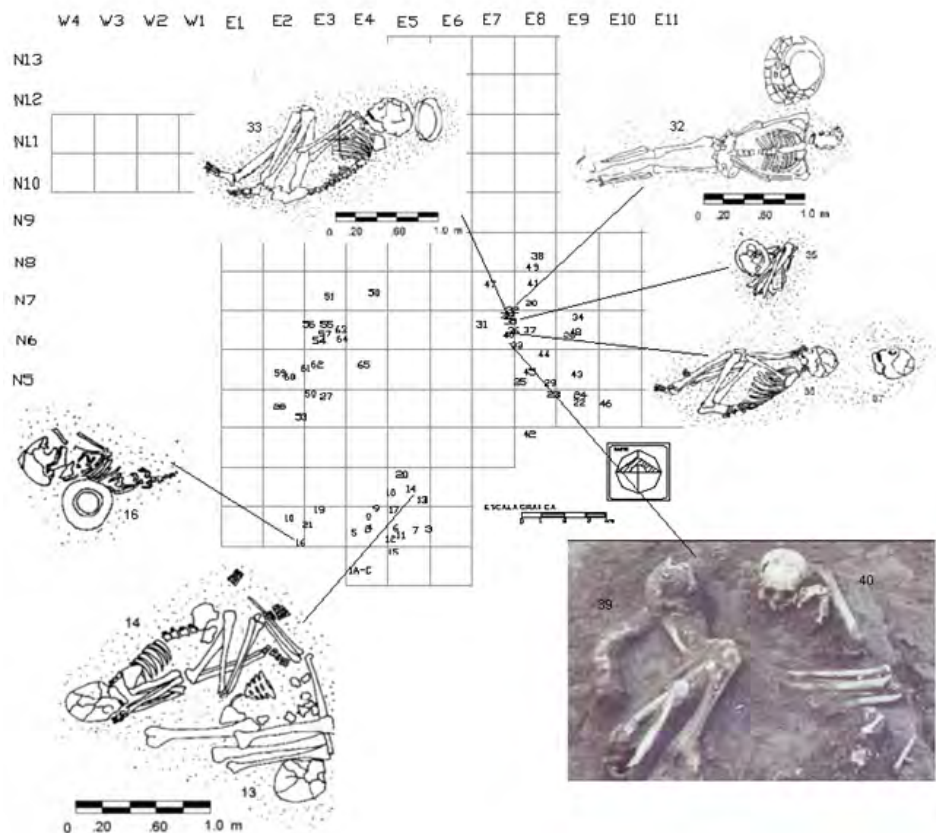


Figura 6 Ubicación de algunos entierros del primer grupo, unidad de excavación 3 del sitio Huixtoco

superiores, no se observó un esquema que indicara una práctica funeraria en sí. Por último, en lo correspondiente a los entierros secundarios se identificaron 27, los cuales fueron removidos de manera parcial o total al enterrar a otro individuo. Durante el proceso de excavación se descubrieron, distribuidos en diversos entierros completos, seis cráneos humanos con su atlas, lo cual se interpretó como evidencia de sacrificio humano.

En cuanto al material funerario, de las inhumaciones estudiadas 43.1% no tenían ofrendas, 43.1% tenían entre uno y tres objetos y 13.8% tenían entre cuatro y siete objetos. En las ofrendas de las inhumaciones no parece existir un patrón específico por edad ni por tipo de inhumación. La distribución de los entierros de la unidad de excavación 3 se aprecia en la figura 2.

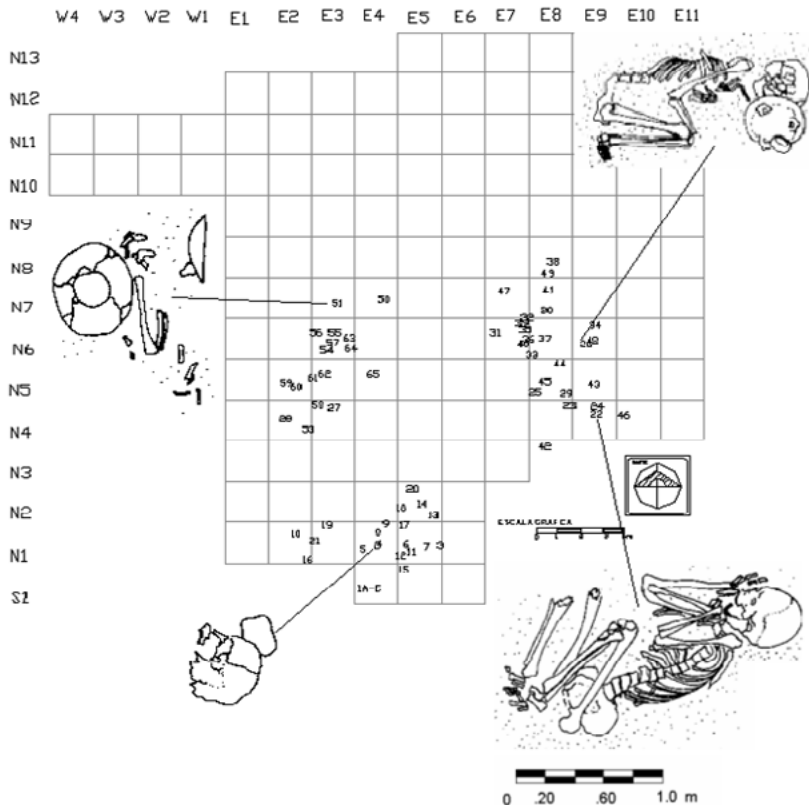


Figura 7 Ubicación de los entierros correspondientes al primer grupo que se encuentra por encima de los anteriores, unidad de excavación tres del sitio Huixtoco

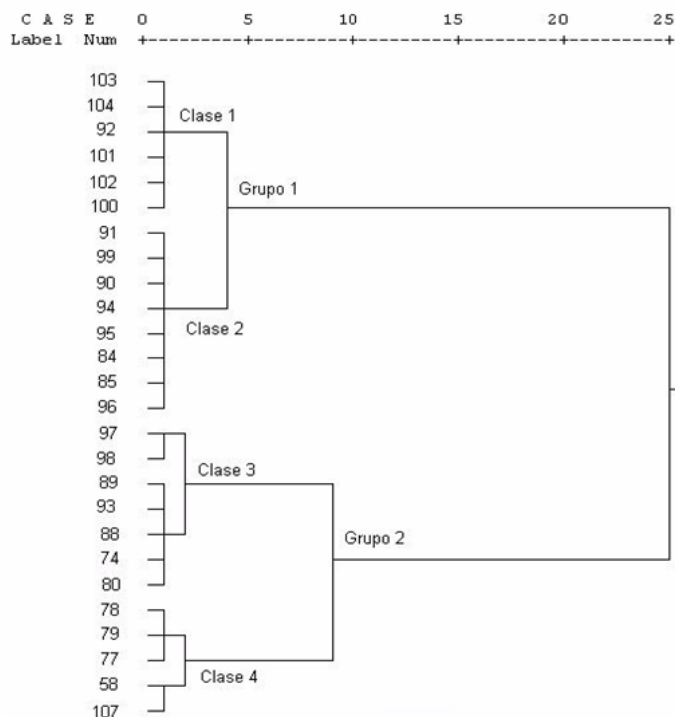


Figura 8 Dendrograma realizado en SPSS para seriar los entierros humanos de la unidad de excavación 3B del sitio Huixtoco

Con el propósito de diferenciar los niveles en los entierros humanos del interior de la plataforma, se realizó un dendrograma (programa estadístico) con el objetivo de presentar los grupos de entierros que estarían emparentados según los criterios estratigráficos y arquitectónicos. El resultado obtenido se presenta mediante el gráfico del dendrograma, en el cual se observan dos tipos importantes de agrupación de entierros humanos; el primero se subdivide en dos clases y éstas, a su vez, en subclases. En el caso del segundo grupo sólo se observa una división por clases (figura 3).

Al preguntarnos qué tienen en común las agrupaciones formadas, notamos que la respuesta se basa en la relación de los niveles de profundidad en que se encontraron los individuos; esto es importante para plantear la contemporaneidad entre ellos, ya que pueden estar emparentados, así como establecer una seriación de los entierros según su inhumación.

Según el dendrograma obtenido, los entierros se asocian por similitudes basadas en el cuadro y capa. En este sentido, los más antiguos del depósito corresponden al

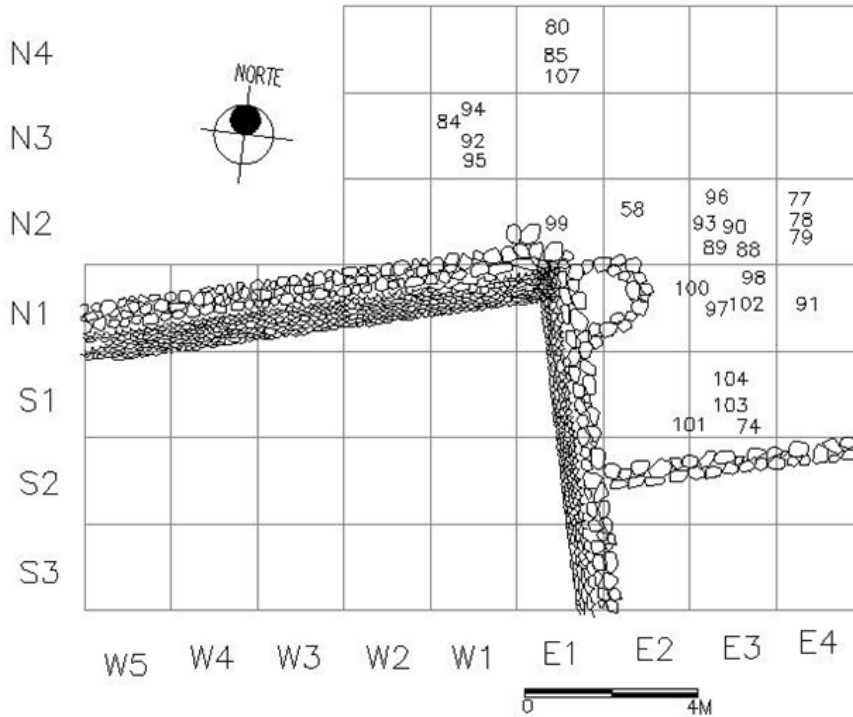


Figura 9 Distribución de los entierros de la unidad de excavación 3B del sitio Huixtoco

43, 44, 45, 48 y 48a (figura 4), los cuales se depositaron a una profundidad media de 2.18 metros. Encima de éstos se colocaron otros que corresponden al 8, 9, 11, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 39, 42, 46, 47, 53, 21-A y 46a, depositados a una profundidad media de 2.05 m (figura 5).

El tercer nivel de deposición corresponde a los registrados con los números 1-A, 1B-1, 1B-2, 1C, 30-A, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 13, 14, 16, 27, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 50, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64 y 65 (figura 6). En algunos de los entierros pertenecientes a este nivel se manifestó el tratamiento mortuorio descrito anteriormente.

El cuarto nivel de deposición corresponde a los colocados por encima de los anteriores y comprenden los números 23, 24, 25, 28, 29, 31, 54, 55, 61 y 54a. En este último nivel es notoria una mayor mortandad infantil, puesto que son los más representativos en el depósito.

El quinto nivel de enterramiento se encuentra a una profundidad media de 1.05 m y corresponde a los entierros con los números 2, 22, 26 y 51 (figura 7). Los entierros

presentaron un buen estado de conservación, pero en estos casos se observó que las ofrendas cerámicas y el tratamiento mortuorio ya no eran importantes; en contraposición, éstos presentan artefactos usados para actividades contractivas, cerámicas, pesca y cestería.

Es importante señalar que todos los entierros mencionados fueron descubiertos en un contexto sellado, debajo de un piso, en la plataforma de la unidad de excavación 3. Encima de los pisos se descubrieron materiales cerámicos que no pertenecen a la construcción, lo cual indica una reocupación durante el horizonte Posclásico tardío (1350-1521 d.C.); con base en esto se propone que el último nivel de enterramiento corresponde al 38 y 49, los cuales corresponderían a entierros de la fase Azteca III.

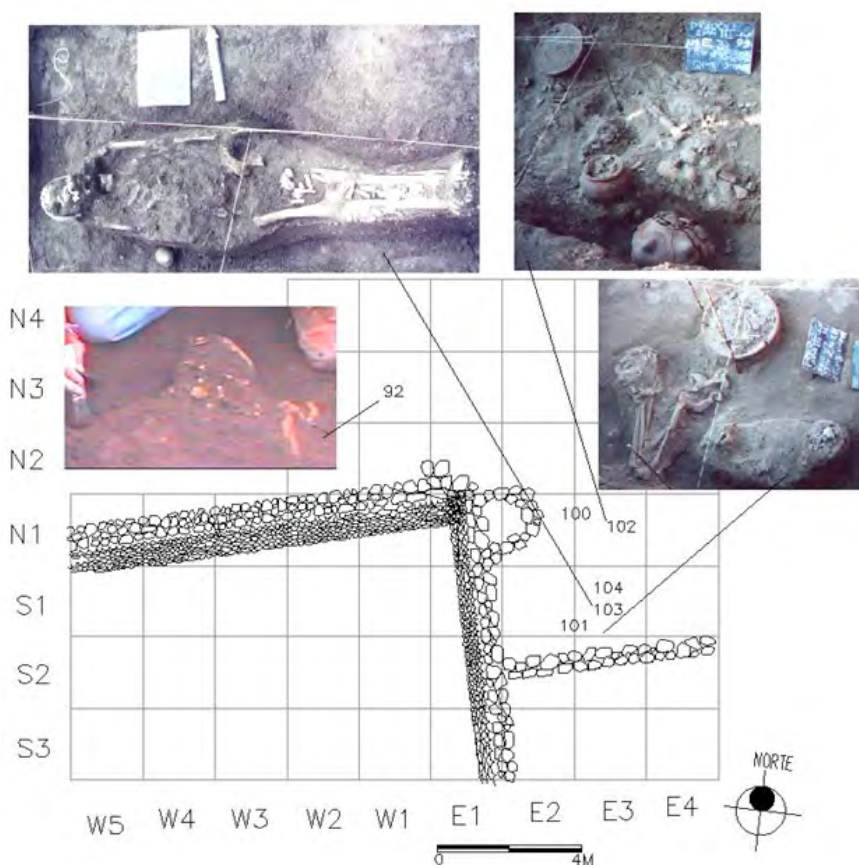


Figura 10 Distribución de los entierros del grupo 1, clase 1, del sitio Huixtoco

La diferencia entre estos últimos entierros con los anteriores es que presentaron ofrendas y la inhumación está demasiado elaborada. Se descubrieron evidencias de un tratamiento mortuario que consistía en colocar el cuerpo amortajado sobre una capa de arena; la cabeza descansaba sobre varios cantos rodados y posteriormente se colocaba en la columna una serie de estrellas hechas con ceniza (entre 12 y 18), para después cubrir el cuerpo con cinabrio. Por último se colocaba una ofrenda de cerámica cerca de la cabeza, en los pies o en ambas partes. En los primeros entierros este tratamiento mortuario se encuentra ausente, pero es notoria la presencia de objetos que acaso fueron preciados, como el caso de un excéntrico antropomorfo en obsidiana, perteneciente al entierro 48.

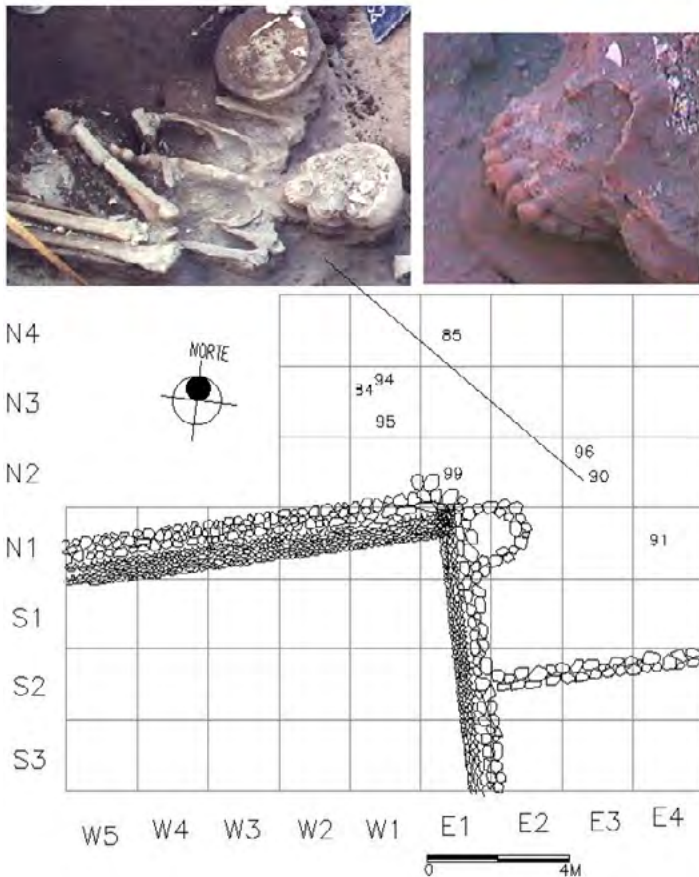


Figura 11 Distribución de los entierros del grupo 1, clase 2, del sitio Huixtoco

Unidad de excavación 3B

En esta unidad se descubrieron varios entierros en el interior de una plataforma, por lo que asimismo fue necesario realizar un dendrograma para presentar los grupos y las clases de entierros con base en una propuesta de deposición (figura 8). De ahí que se apreciaran dos grupos principales (figura 9). El primero estaba compuesto por entierros ubicados a una profundidad mayor, como los números 92, 100, 101, 102, 103 y 104 (figura 10); la siguiente clase se compuso por entierros descubiertos por encima de los anteriores, como los números 84, 85, 90, 91, 94, 95, 96 y 99 (figura 11). El siguiente grupo corresponde a las clases 3 y 4. En el caso de la 3, los entierros son el 74, 80, 88, 89, 93, 97 y 98 (figura 12). Por último, la clase 4 corresponde a los entierros descubiertos en los niveles iniciales de la excavación: 58, 76, 77, 78, 79 y 107 (figura 13).

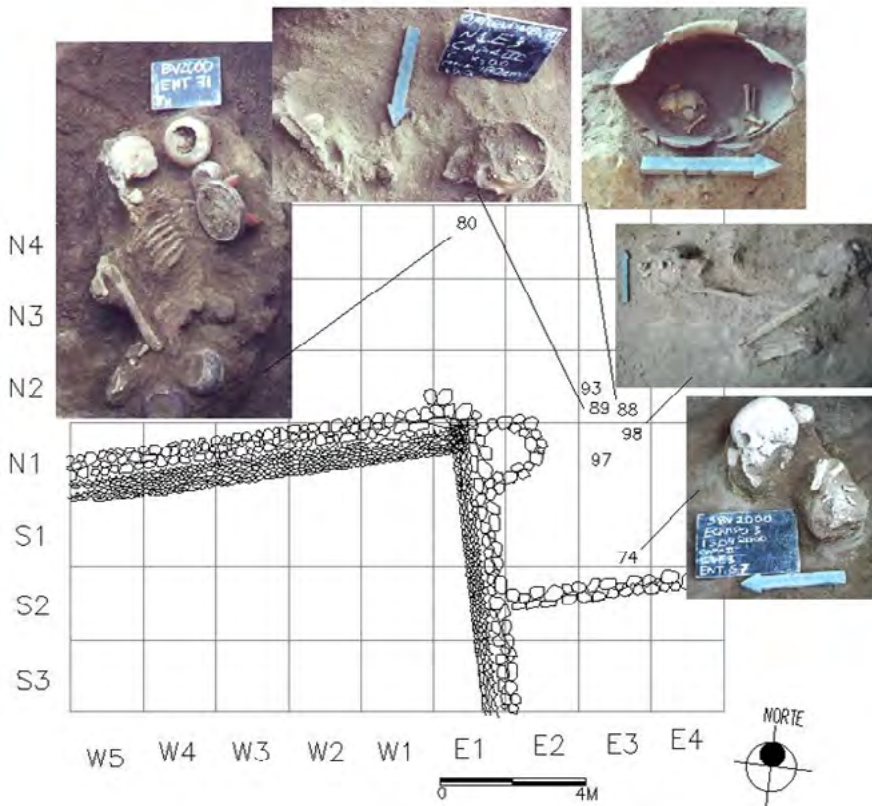


Figura 12 Distribución de los entierros del grupo 2, clase 3, del sitio Huixtoco

Estudios osteológicos

El análisis de la muestra ósea se realizó clasificando a los individuos por edad y sexo; para este fin se emplearon métodos morfoscópicos (Baas, 1987; Buikstra y Ubelaker, 1994; Comas, 1983). Con el objetivo de conocer la edad se utilizó la clasificación de Hooton (1947), y en lo correspondiente al sexo se definió si era femenino, masculino o indeterminado.

El objetivo particular del análisis osteológico consistió en determinar la edad y el sexo, además de probables patologías, prácticas culturales de mutilación dental y deformación craneal, entre otros datos que surgieron.

En lo referente a la identidad sexual, la muestra arrojó un total de 13 femeninos, 13 masculinos, 49 indeterminados, mientras que para la identificación de los 32 res-

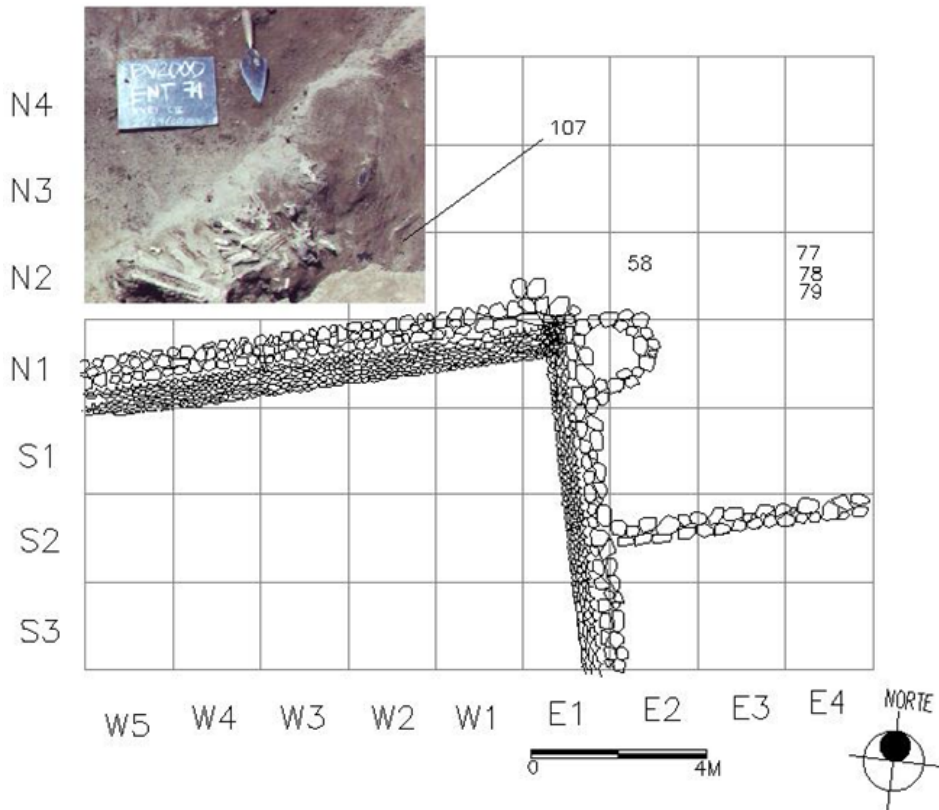


Figura 13 Distribución de los entierros del grupo 2, clase 4, del sitio Huixtoco

tantes hicieron falta mayores elementos. En cuanto a las variables de edad fue posible identificar a 66 adultos, 15 subadultos y 23 infantiles; el resto quedó indeterminado. La edad promedio de la escala de vida llegó aproximadamente a 20 años, con pocos casos en los que el individuo alcanzó hasta 40 años.

Respecto a las prácticas culturales analizadas está la mutilación dental del tipo A2 (Romero, 1986), con una variante en la técnica de limado, ya que en el sitio Huixtoco se presenta una terminación triangular y no redondeada, como en la clasificación de Romero (*idem*); se trata de una forma intermedia entre C2 y C3, donde si bien se han limado ambos ángulos del diente, este decremento en los mismos no es tan marcado (figura 14a), así como un patrón C4 y un tipo F4 (figuras 14b-i) que comprende una combinación de limadura en un ángulo con otra en el borde cortante (Romero, 1986) y que ha sido reportada en el área de Zacatenco, Tlatilco y el Arbolillo en el Formativo medio (950-650 a.C.) y posteriormente en Teotihuacán (Romero, 1986; Serrano y Martínez, 1989).

Hay que recalcar que la presencia o ausencia de prácticas culturales como la mutilación dentaria nos hizo pensar en una posibilidad de interacción cultural entre diversos grupos prehispánicos. Por otra parte, había que rastrear la localización de la tradición geográfica y temporal o si esas prácticas fueron exclusivas de un grupo selecto de la población, por lo que habría recibido un tratamiento mortuorio especial. Entre la muestra ósea se aprecia un caso de incrustación dental, donde el material no pudo ser establecido debido a que no se conservó, si bien se observa el trabajo de desgaste del esmalte en la cara vestibular de dos de los incisivos superiores, con los bordes de la incrustación mal definidos, posiblemente por la juventud del sujeto a quien se le practicó la incrustación, ya que se estima que contaba con 15 años y en estos casos el tejido óseo se regenera.

También es importante señalar que en el caso de los individuos con mutilación dental se observó la práctica de deformación craneal del tipo tabular erecto. Los tabulares se caracterizan por presentar generalmente dos planos de mayor o de menor compresión, uno anterior sobre el frontal y el otro posterior. En el tabular erecto la compresión posterior es vertical y recta sobre la parte más alta del occipital y ligeramente en los parietales. El total de individuos que presentaban deformación en el cráneo fue de 24.

Las patologías

En cuanto a este punto, con mayor frecuencia se detectaron caries, enfermedad periodontal, abscesos alveolares, desajustes en el desarrollo dental, anomalías y desgaste. En la mayoría de los individuos se encuentra presente la hipoplasia del esmalte, que

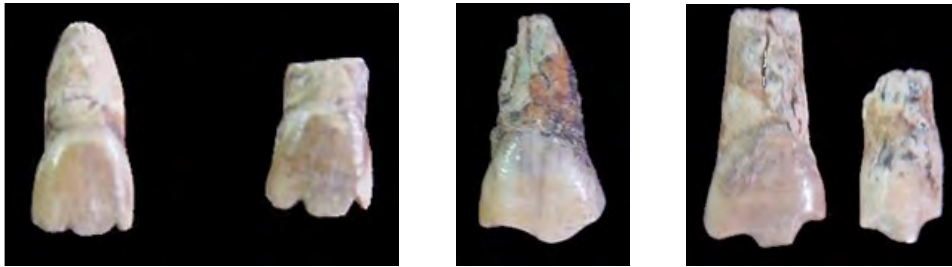


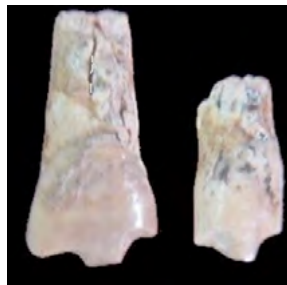
Figura 14a Mutilaciones dentales del tipo A2. De izquierda a derecha: entierros 30, 42 y 36



Figura 14b Mutilación dental



Figura 14c Mutilación dental del tipo A2



(De arriba abajo e izquierda a derecha) **Figuras 14d-i** Mutilaciones dentales

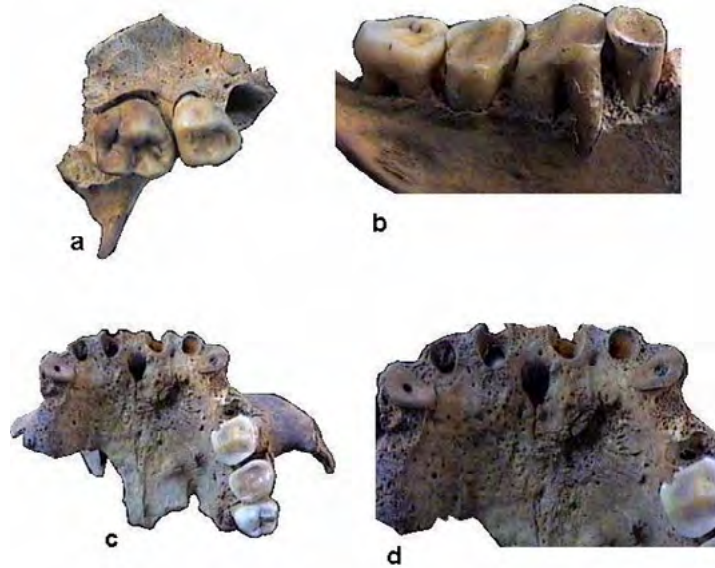


Figura 15 Indicadores de salud dental: a) caries (entierro 1B), b) desgaste dental (entierro 1C), c y d) absceso (entierro 1C)

puede ser causada por una variedad de infecciones y agravada por deficiencias dietéticas y abscesos; de igual modo se detectó la pérdida de piezas dentarias (figura 15).

Respecto a las caries, se les ha definido como una enfermedad infecciosa y transmisible donde la destrucción progresiva de la estructura dental se inicia a partir de una actividad microbiana (*Lactobacillus acidophilus*, *Streptococcus mutans*) en la superficie del diente. El desarrollo de éstas depende de una condición bacteriana; algunos factores internos de la estructura dental pueden contribuir a desarrollarla, y asimismo incide el tipo de dieta alimenticia y la calidad de la higiene dental.

La encía forma parte de la mucosa oral que rodea a los dientes y finaliza en un borde delgado adherido estrechamente a ellos. En general, en lo que corresponde a la enfermedad periodontal, ésta incluye una respuesta inflamatoria de la encía a uno o más irritantes. Los factores locales que contribuyen a su desarrollo vinculan microorganismos, cálculos, enclavamiento de alimentos y otros agentes externos. Si no se trata la inflamación, progresa hacia una periodontitis crónica severa que debilita y destruye la periodoncia; por lo habitual se observa en personas con una higiene oral precaria (Ortner y Putschar, 1981; Rubin, 1990).

Los abscesos se formaron por la presencia de la caries y por el desgaste dental que produce la exposición de la cámara palpar. Con base en las bucopatologías es



Figura 16 Indicadores nutricionales: a) hiperostosis porótica (entierro 1C), b) hiperostosis porótica (entierro 22), c) criba orbitaria (entierro 7), d) criba orbitaria (entierro 20), e) hipoplasia dental (entierro 1B)

probable que exista una correlación entre la frecuencia de los abscesos periapicales, la intensidad del desgaste dental, la enfermedad periodontal aguda y, por ende, con la edad avanzada, los hábitos alimenticios y la salud oral. En los individuos de edad subadulta y adulta se observó un severo desgaste dental concentrado en la parte izquierda de los molares, lo cual puede relacionarse con una práctica cultural o con el consumo de alimentos abrasivos; los abscesos, por otra parte, se presentan en adultos de sexo masculino, lo que indica patologías que se manifiestan por el alto consumo de proteínas (figura 15).

Hay que recalcar la presencia de hiperostosis porótica, la cual es producida por anemia sufrida durante la niñez; ésta se detectó en gran cantidad de cráneos adultos, por lo que estos individuos sobrevivieron a tal padecimiento (Stuart 1990). La afección también es denominada espongio hiperostosis u osteoporosis simétrica, identificada por la apariencia esponjosa y porosa de la bóveda craneal como resultado del engrosamiento del diploe, acompañado de un adelgazamiento de la lámina externa, que por lo general afecta la bóveda craneana, en especial el frontal, los parietales y el occipital (figura 16).

La criba orbital es un indicador relacionado con la anemia adquirida por deficiencia de hierro, en asociación con procesos prolongados y un desbalance en la dieta

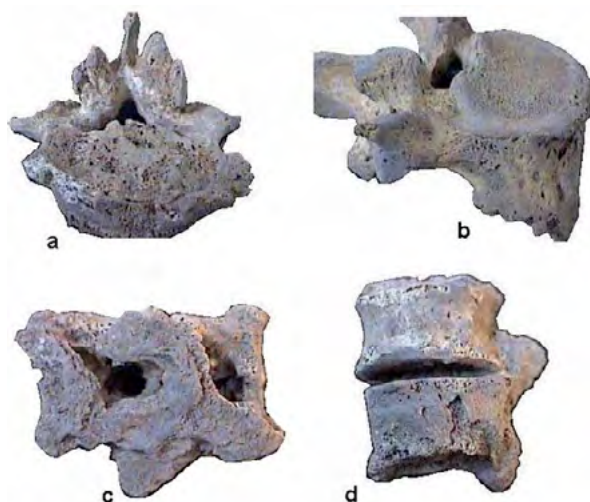


Figura 17 Indicadores de enfermedades degenerativas: a y b) osteofitos vertebrales (entierro 5), c) osteofitos vertebrales (entierro 94), d) vértebras fusionadas (entierro 94)

(Platas, 2002: 103). En nuestro caso, varios individuos (51 en total) presentaron la manifestación de criba orbital; de ahí la presencia de anemia ferropriva (figura 16). Si pensamos en la presencia de criba orbital y la sumamos a la existencia de hiperostosis porótica, esto nos indica que la población bajo estudio presentaba deficiencias de hierro y procesos infecciosos prolongados.

Debemos asentar una baja incidencia de traumatismos, los cuales sólo se manifestaron en algunos individuos; los más evidentes se encontraron en las vértebras cervicales y lumbares, en la pelvis, en la cara o en los huesos largos. Respecto a estos últimos es notoria la presencia de osteomielitis, una patología vinculada con una lesión infecciosa en los huesos que afectan la médula de los huesos largos. La morfología normal del hueso se altera, generando engrosamiento diafisario. Las bacterias (como *Staphylococcus aureus* y *Streptococcus*) se pueden diseminar por infecciones causadas por traumatismos, y por extensión a partir de focos contiguos de infección o por diseminación hematógena (Ortner y Putschar, 1981).

Entre otras patologías identificadas se constató una alta proporción de huellas relacionadas con lesiones osteoarticulares, principalmente osteofitos vertebrales y festones en falanges de pies: está por comprobarse la presencia de osteoporosis; también se detectaron entesopatías (o huellas de actividad) y lesiones periostíticas en tibia, peroné y en la diáfisis del fémur (figura 17).

Por último, se identificaron patologías degenerativas (osteoarticulares) presentes en los segmentos corporales. Se encontraron lesiones en las vértebras, sobre todo en las lumbares, que supondríamos que se relacionan con actividades propias de los grupos agroartesanales (figura 17). De ahí que las lesiones se manifiesten por desgaste físico y con mayor agudeza entre los individuos de edad adulta.

Consideraciones finales

El asentamiento rural prehispánico en San Marcos Huixtoco presentó evidencias de una sociedad muy bien articulada. Se observa que la alimentación de sus integrantes tuvo su base en la agricultura, complementada con la caza y la recolección. En esta investigación preliminar se hizo un análisis general de los restos óseos encontrados en la zona, así como de sus prácticas funerarias y culturales, que junto con el estudio de algunos indicadores sobre condiciones de vida y salud arrojan datos de un modo de vida aldeana. Por ser preliminar, esta información se ubica en un marco general, ya que se requieren de más estudios que ayuden a responder ciertas interrogantes sobre el estilo y modo de vida de los grupos humanos que poblaron la zona.

Bibliografía

- BARTEL, M., "A Historical Review of Ethnological and Archaeological Analyses of Mortuary Practices", en *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. I, núm. 1, 1982.
- BASS, William, *Human Osteology: A Laboratory and Field Manual*, Columbia, Missouri Archaeological Society, 1987.
- BINFORD, L. R., "Mortuary Practices. Their Study and Their Potential", en *An Archaeological Perspective*, Nuevo México, University of New Mexico/Seminar, 1972, pp. 208-251.
- BROWN, J. A., *Desenterrando huesos: la excavación, tratamiento y estudio de restos del esqueleto humano*, México, FCE, 1987.
- _____, "Approaches to the Social Dimensions of Mortuary Practices", en *Memoirs of the Society for American Archaeology*, núm. 25, 1971.
- BUKSTRA, Jane y Douglas UBELAKER (eds.), *Standards for Data Collection from Human Skeletal Remains*, Fayetteville, Arkansas Archaeological Survey, 1994.
- COMAS, Juan, *Manual de antropología física*, México, IIA-UNAM, 1983.
- FRENK, J. *et al.*, "Elementos para una teoría de la transición de la salud", en *Salud Pública en México*, vol. 33, núm. 5, 1991, pp. 448-462.

- GAMBOA CABEZAS, Luis, *Proyecto de salvamento y rescate arqueológico San Buenaventura, municipio de Ixtapaluca, Estado de México*, México, INAH, 2001.
- , “Descripción de las unidades de excavación, las figurillas y misceláneas. Informe técnico”, México, Archivo Técnico-INAH, 2000.
- , Nadia VÉLEZ y Raúl GARCÍA CHÁVEZ, “Informe final de la clasificación y análisis cerámico del proyecto de Salvamento Arqueológico de la Ex Hacienda Canutillo, San Marcos Huixtoco, Ixtapaluca, Estado de México”, México, Archivo Técnico-INAH, 2001.
- HERNÁNDEZ, P., “La regulación del crecimiento de la población en el México prehispánico”, tesis, México, ENAH-INAH, 2002.
- HOOTON, Earnest, *Up from the Ape*, Nueva York, McMillan, 1947.
- LORENZO, José Luis y Lorena MIRAMBELL, *Tlapacoya: 35 000 años de historia del lago de Chalco*, México, INAH (Científica), 1986.
- ORTNER, D. L. y W.G. J. PUTSCHAR, “Identification of Pathological Conditions in Human Skeletal Remains”, en *Smithsonian Contributions to Anthropology*, núm. 28, 1981.
- PARSONS, Jeffrey R., Elizabeth M. BRUMFIEL, Mary H. PARSONS y David J. WILSON, “Prehispanic Settlement Patterns in the Southern Valley of Mexico, The Chalco Xochimilco Region”, en *Memoirs of the Museum of Anthropology*, núm. 14, 1982.
- PARSONS, Jeffrey R., Elizabeth M. BRUMFIEL, Mary H. PARSONS, Virginia POPPER y Mary TAFT, “Late Prehispanic Chinampa Agriculture on Lake Chalco-Xochimilco”, reporte preliminar, México, Consejo de Arqueología-INAH, 1982.
- PLATAS NERI, Diana A., “Reconstrucción de la población de San Buenaventura del periodo Formativo, a través de un enfoque ecológico-adaptativo”, tesis licenciatura en antropología física, México, ENAH-INAH, 2002.
- ROMANO, Arturo, “Sistema de enterramientos”, en *Antropología física: época prehispánica*, México, INAH (Panorama histórico y cultural, III), 1974, pp. 195-227.
- ROMERO, J., *Catálogo de la colección de dientes mutilados prehispánicos, IV parte*, México, INAH (Fuentes), 1986.
- RUBIN, E. y J. L. FARBER, *Patología*, México, Médica Panamericana, 1990.
- SAXE, A. A., “Social Dimensions of Mortuary Practices in a Mesolithic Population from Halfa, Sudan”, en *Approaches to Social Dimension of Mortuary Practices. Memoirs of the Society for American Archaeology*, núm. 25, 1971, pp. 40-58.
- SERRANO, C. y E. MARTÍNEZ, “Nuevos patrones de mutilación dentaria en Teotihuacán”, en *Estudios de Antropología Biológica. IV Coloquio de Antropología Física Juan Comas*, México, INAH, 1989, pp. 585-589.
- STUART, M., “Porotic Hiperostosis Relationship between Vault and Orbital Lesions”, en *American Journal of Physical Anthropology*, núm. 80, 1990, pp. 187-193.
- TOLSTOY, Paul y S. FISH, “Surface and Subsurface Evidence of Community Size at Coapexco, México”, en *Journal of Field Archaeology*, vol. 2, núm. 97, 1975, pág.104.

Inscripciones funerarias mayas del periodo Clásico

Liliana González Austria
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

RESUMEN

Los textos jeroglíficos son una fuente primaria para el conocimiento de los mayas prehispánicos y proporcionan información sobre muchos aspectos fundamentales en la vida de los gobernantes, como su nacimiento, entronización, triunfos, derrotas militares y acerca de su muerte. Esta investigación tiene como finalidad mostrar algunas de las formas en que los mayas del periodo Clásico expresaron en estos textos la muerte y la pérdida de las entidades anímicas que constituyen al ser humano, así como analizar las convenciones estéticas para representarlos y sus motivos, con base en la cosmovisión de aquella época.

Palabras clave: muerte, jeroglíficos, mayas, cosmovisión, tumba, epigrafía.

ABSTRACT

Hieroglyphic texts are a primary source for understanding the pre-Hispanic Mayas and they provide information on many fundamental aspects of the life of rulers, such as their birth, accession, military victories and defeats, as well as their death. The purpose of this research is to show some of the ways in which the Classic period Mayas used these texts to express death and the loss of the souls that constitute the human being, as well as to analyze the aesthetic conventions to represent these ideas and their underlying reasons, based on Maya worldview.

Keywords: death, hieroglyphs, Mayas, worldview, tomb, epigraphy.

Introducción

La presente investigación tiene como finalidad indagar cómo los mayas del periodo Clásico escribían y representaban la muerte. Se analizan los componentes iconográficos y los recursos literarios que utilizaban para expresarla y se comparan sus diferentes significados. Se buscan expresiones relacionadas con el acto de morir, con la pérdida del espíritu o que hagan referencia al lugar de destino o “mas allá”; también se buscan inscripciones que hagan referencia a las cualidades de ese lugar, a la transformación del cuerpo después de la muerte, su resurrección y la presencia de personajes fallecidos en actividades de la vida mundana.

Cham: *morir*

El jeroglífico que se usa para representar el verbo transitivo “morir” es el T736, con sus variantes a, b y c (Kettunen y Helmke, 2008: 68), que expresan la palabra *cham* o *chammi* y encontramos desde el Clásico hasta el inicio de la época colonial. Las dos primeras son la representación de un rostro de perfil con los ojos cerrados y la última, en lugar de tener el ojo cerrado, tiene el signo “%” –hoy conocido como de porcentaje (figura 1).

Los símbolos mortuorios en la iconografía del arte maya son las calaveras, los huesos cruzados, la mandíbula y la nariz descarnadas, además del signo “%” y los tres puntos sobre la frente llamados “ojos de la noche”, los cuales son cascabeles, según Schellhas; de acuerdo con Beyer y Thompson son los ojos de la oscuridad, que por lo tanto se relacionan con las estrellas (Ruz, 1968: 37-38, 41).

Tzutz: *terminar, expirar, finalizar*

Tzutz se representa con el glifo T218 y significa “terminar”, “expirar”, “finalizar”. Este glifo es descrito como una mano tendida con un adorno (Montgomery, 2006: 244). Epigráficamente se le ubica en contextos de la conclusión de algún periodo, pero también en forma iconográfica y esquemática en la nariz de algunos personajes muertos, en alusión a que han dejado de respirar; por ejemplo, en la imagen de la lápida de Pakal II (figura 2). Hay otras representaciones sobre la terminación de la respiración, aunque existe la posibilidad de que no necesariamente se quiera expresar la muerte de los personajes, sino que se aluda al estatus o cualidad del individuo (Velásquez, 2009a: 518).

Otra manera de escribir *tzutz* es con el glifo T756inv, que es la cabeza invertida de un murciélago (figura 3). Una forma más de hacerlo, aproximadamente con el mismo significado, es *hom* (Montgomery, 2006: 244), aunque también puede tener el significado de “tumba” o “abismo” (Bernal, 2001: 43), como se verá adelante.

K'a': *acabarse*

K'a' se escribe en las antiguas inscripciones mayas con el glifo principal T575 y con el afijo T76, los cuales son la representación de una concha y un ala, respectivamente. La expresión *k'a'* significa “perdersé” o “acabarse”. Tatiana Proskuriakoff fue la primera en mencionar que esta expresión se refiere a la pérdida del espíritu. Con el tiempo se le añadió *sak'ikaal*, que literalmente significa “aliento blanco” o “aliento puro” (Velásquez, 2009a: 479). Este aliento vital de los gobernantes puede obtener materialidad en una cuenta de jade. *Sak i'kaal* alude al proceso respiratorio en sí mismo (Velásquez, 2009a: 241), y al contenerse se perpetúa la respiración del fallecido (Kettunen, 2006: 285).

'Och b'ih: *entrar en el camino*

Las menciones a caminos o *b'ih* son relativamente comunes en las inscripciones mayas, sobre todo porque se encuentran presentes en las frases intransitivas para muerte: *'ochb'ij*, “entró en el camino” (Velásquez, 2009b: 266).

Así, *b'ih* significa “camino”. Se puede escribir con el T585, el cual representa el quince, es decir, cuatro puntos en cada esquina y uno en el centro; también en su variante de cabeza, con el T1029, que representa una cabeza zoomorfa con el T585 en la frente (Montgomery, 2006: 43-44) (figura 4).

'Och, “entrar”, se puede representar con el glifo T361, el cual es una mano sosteniendo una piedra. De igual forma con el T765 y con el T765v, que simbolizan la cabeza de un animal, probablemente un perro (*ibidem*: 192) (figura 5).

'Och b'ih es una expresión que se refiere al lugar o al destino del espíritu y significa literalmente “entrar en el camino”. Se puede referir tanto a un lugar en específico, que sería el inframundo, como a un proceso liminar o a la entrada al mundo de los muertos (Velásquez, 2009a: 486) (figura 6). De igual forma, *'och b'ih* se escribe con el dibujo del cascabel de una serpiente emergiendo de la representación de una orejera (Taube, 2005: 39). Según Stuart, las orejeras representan flores en el Clásico ma-

ya y aluden a la “resurrección” del alma mediante el simbolismo de las orejeras de jade (*ibidem*: 23), ya que se relaciona con el viento, la caída de la lluvia y, por lo tanto, con la esencia del espíritu de la vida (*ibidem*: 30).

En el arte maya del Clásico existen orejeras de gobernantes de cuyo centro emergen serpientes, y hay otros seres que exhalan este aliento de serpiente por sus orejeras.

Igual que *ik'*, en el arte maya el jade exhala este aliento simétrico en volutas que emergen de las flores y de la boca de las serpientes. Como símbolo de viento, las orejeras exhalan volutas de aliento en pares; estas emanaciones pueden ser muy largas y elaboradas, y denotan que el dios del viento es un ancestro (*ibidem*: 32). En este sentido, según el mismo autor, las orejeras son cuentas de aliento, una versión de *ik'*, cuya finalidad durante el maya Clásico era indicar que están vivos, ya que las flores son entidades que respiran humedad y vida.

Este aliento también puede ser exhalado de una barra ceremonial enrollada en flores y con diseño de estera en ambos lados (*ibidem*: 37). Las interpretaciones de los textos de Yaxchilán mencionan que *'och b'ih* se refiere a que se puede “entrar al camino” a través del juego de pelota. Es decir, este sendero conduce desde y hacia el juego de pelota, a manera de puerta o entrada, y su importancia ritual es tal que existen pocas variaciones del complejo arquitectónico del mismo (Ferguson, 1999: 11).

'Och ha': *entrar en el agua*

Otra manera de hablar sobre el lugar a donde se dirige el espíritu del difunto es *'och ha'*, que significa “entrar en el agua” (figura 7). Un ejemplo es el muro oeste de las pinturas sub-1 de San Bartolo, en el Petén. En el lado norte de la representación de la tortuga terrestre está la imagen P20, que representa al dios del maíz con las piernas sobre su cabeza (Taube 2003: 461), en alusión a que descende del cielo; debajo hay una banda de agua vertical ondulante de color negro. Esta escena probablemente se refiera a la muerte del dios del maíz, como una expresión de la muerte maya clásica *'och ha'*, que significa “entra al agua” (Saturno, Stuart y Taube, 2005: 653).

Muknal/homnal: *lugar de entierro*

El término *muk* significa “enterrar, esconder”. Se trata de un logograma con forma escalonada, en cuyo interior se encuentra un cráneo humano sobre un fondo



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

de líneas que presumiblemente representa oscuridad (Stuart, 1998: 396). *Muk* interviene en la composición de los sustantivos *muk* [i], “sepultura”, y *muknal*, “lugar de entierro”.

En los códices se usa el término *ch'e'nal*, que significa “lugar del pozo” o “de la cueva” (Velásquez, 2009b: 272). De igual forma, el glifo *hom* puede estar complementado por el término *-nal*, “lugar”, quedando *hom-nal*, que significa “lugar abismal” o “lugar del abismo” (Bernal, 2001: 47) (figura 8).

Existen edificios o cámaras funerarias con nombres propios, los cuales se repiten con frecuencia en los textos mayas. Por ejemplo, *B'olon Ajaw Naah*, “Casa de los Nueve Señores” (Copán y Tikal); *B'olon 'Eb'tej Naah*, “Casa de los Nueve Trabajos” (Palenque); *Wak Muyal Chanal*, “Lugar de las Seis Nubes del Cielo” (Río Azul) y *Ho' Janaab' Witz*, “Montaña de las Cinco Flores de Maíz (Cancún y Piedras Negras) (*ibidem*: 276).

Waynal: lugar de la transformación

Las cuevas fueron escritas como *way* o *way-nal*, “lugar de transformación” o “de nahuales”. A diferencia de *way*, “dormir” o “soñar”, este término se representa con la figura muy estilizada de unas fauces, que a veces incluso muestran dientes (Bernal, 2001: 43). El glifo aparece debajo de los gobernantes muertos, indicando que iniciaron su descenso hacia el inframundo.

Conclusiones

Los mayas del periodo Clásico concebían la muerte como la pérdida de los sentidos y otras cualidades vitales; por eso la representan con los ojos cerrados y con un término específico para referirse a la pérdida del aliento vital, que es la respiración. El lugar al que se dirigía la persona después de la muerte era un camino con cualidades acuáticas, entendido como un abismo subterráneo al que se iba para transformarse. En el caso de los gobernantes mayas, este sitio de transformación era donde se convertían en deidades para perpetuarse; por lo tanto, podían estar de nuevo presentes en actos posteriores relacionados con la legitimación de su linaje. A este acercamiento epigráfico ahora le hará falta un análisis iconográfico para complementar en la interpretación texto e imagen.

Bibliografía

- BERNAL ROMERO, Guillermo, “Glifos y representaciones mayas del mundo subterráneo”, en *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 48, marzo-abril de 2001, pp. 42-47.
- CALVIN, Inga E., *Hieroglyphic Decipherment Guide*, FAMSI, 2004.
- FERGUSON, Josalyn, *The Ballgame at Baking Pot, Belize: An Analysis of the Ballcourts at a Maya Civic Centre*, Ontario, Trent University, 1999.
- HOUSTON, Stephen, David STUART y Karl TAUBE, *The Memory of the Bones. Body, Being and Experience among the Classic Maya*, Austin, University of Texas Press, 2006.
- KETTUNEN, Harri y Christophe HELMKE, *Introduction to Maya Hieroglyphs*, París, Workshop Handbook-13th European Conference, 1-6 de diciembre de 2008.
- SATURNO, William, David STUART y Karl TAUBE, *La identificación de las figuras del muro oeste de pinturas sub-1, San Bartolo, Petén, XVIII*, en Juan Pedro LAPORTE, Bárbara ARROYO y Héctor E. MEJÍA (eds.), *Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2004*, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deporte/Instituto de Antropología e Historia/Asociación Tikal, 2005, pp. 647-655.
- MONTGOMERY, John, *Dictionary of Maya Hieroglyphs*, Nueva York, Hippocrene, 2006.
- RUZ LHULLIER, Alberto, *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*, México, UNAM, 1968.
- TAUBE, Karl A., “The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion”, en *Ancient Mesoamerica*, vol. 15, núm. 1, 2005, pp. 23-50.
- VELÁSQUEZ GARCÍA, Erik, “Los vasos de la entidad política de ‘Ik’: una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico”, tesis, México, IIE-UNAM, 2009a.
- , “Terminología arquitectónica en los textos jeroglíficos mayas y nahuas”, en María Teresa URIARTE (ed.), *La arquitectura precolombina en Mesoamérica*, México, INAH/Jaca, 2009b, pp. 265-324.

La muerte por sacrificio en el área maya

Reynaldo Lemus

Escuela Nacional de Antropología e Historia

RESUMEN

En este artículo se presenta un análisis inicial de la iconología en la cerámica maya recuperada por Justin Kerr, principalmente, con datos de sacrificios relacionados con la guerra, donde resultan visibles la decapitación, la extracción de órganos y el flechamiento o muerte por lanza. En este último caso el sacrificio incluye elementos que lo relacionan con la zona de Cacaxtla, donde se empleaba esta arma para dar muerte a los vencidos. Entre la amplia colección de Kerr, un vaso (K206) contiene información determinante, pues muestra un sacrificio y extracción de vísceras por medio de la lanza. En el Altiplano, durante el periodo Posclásico, es posible hallar un equivalente en el sacrificio por flechamiento o *tlacacaliztli*, para lo cual se correlacionó la iconografía de este recipiente maya con el *Códice Becker* y se revisó una fuente de la región poblana: la *Historia tolteca chichimeca*.

Palabras clave: muerte, sacrificio, arqueología, iconología, cerámica, grafiti.

ABSTRACT

In this article a preliminary analysis of the iconology of Maya ceramics photographed by Justin Kerr, principally with data on war-related sacrifice that show decapitation, organ extraction, and arrow or spear sacrifice. In the latter case, sacrifice includes elements that relate it to the murals from Cacaxtla, where this weapon was represented in the killing of the vanquished. Within Kerr's extensive collection, vessel (K206) contains key information by showing a sacrifice and extraction of entrails by means of a spear. An equivalent form of arrow sacrifice or *tlacacaliztli* can be found in the Postclassic period Central Highlands, for which the iconography of this Maya vessel was correlated with the *Codex Becker* and examined in conjunction with a source from the Puebla region: the *Historia tolteca chichimeca*.

Keywords: death, sacrifice, archaeology, iconology, ceramics, graffiti.

Se pueden ubicar dos variantes de sacrificio humano: la primera sería política, representada por individuos que buscaban un puesto en el gobierno al cual, por lo general, se accedía mediante resultados obtenidos en la guerra; la otra variante es la que llamaríamos social, en la cual participaban los miembros de la comunidad que no iban a la guerra: mujeres, niños, ancianos y otros integrantes de la comunidad sin aptitudes guerreras. De momento no se amplía la discusión sobre estas dos categorías porque se desviaría la intención de este escrito. La investigación se centra en la categoría de los militares, es decir, en la primera variante de sacrificio.

Entre varias ceremonias, se ubicaron tres de las principales que se realizaban cuando alguien accedía a la preeminencia del gobierno; una de ellas era el ayuno de los tlatoques; la segunda era la perforación de la nariz para colocar la nariguera, que era el símbolo distintivo de esta clase (nadie más lo podía portar), y la tercera consistía en la muerte por sacrificio de los tlatoques vencidos en una guerra de alto nivel. Este último sería el sacrificio más destacado para llegar al poder en estas sociedades, y en este caso servía para entrar a la clase que gobernaba, precisamente denominada “tlatoque”. Estos datos permitieron ubicar el sacrificio principal y, por ende, un tipo de guerra, que aquí se perfila para ser la de más alto nivel en estas sociedades.



Figura 1

Estos sacrificios se realizaban en el Temalacatl por medio del rayamiento, y en el Quauhtzatzaztli por asaeteamiento; esta ubicación se apoya en la información arqueológica de dos monolitos circulares conocidos como la piedra de Tizoc y la del Arzobispado (figuras 1 y 2), así como en la información histórica existente para estos dos elementos. Para la investigación se tomó como base la *Historia tolteca-chichimeca* (figura 3), en la que se presenta la oportunidad de encontrar una correlación con los códices conocidos como de tradición Mixteca-Puebla.

En el Códice Nuttall se hallan estos dos sacrificios ejecutados por personajes que portan el distintivo de *ocellotl*, en el Temalacatl, y en el flechamiento por un individuo con atributos de Mictlantecuhtli (figuras 4 y 5). En el Códice Becker I la escena presenta más información: ambos sacrificios se realizan en un recinto cerrado, el asaeteamiento se representa cerca de a la entrada de un edificio y el rayamiento en el otro extremo, donde el espacio se cierra mediante la continuación de la franja con grecas que forma el piso de la escena (figura 6). Siguiendo la secuencia de las imágenes se encuentra otro edificio, y sobre la parte que lo cierra se inicia una procesión de seis músicos con diferentes instrumentos (figura 7). Esta última escena encuentra su similar en la *Historia tolteca-chichimeca*, en cuyo folio 28v se observa que los tolteca-chichimeca despiden a los tepilhuan chichimeca con cinco músicos, después de que éstos ayudaron a conquistar a los xochimilca y los ayapanca, por lo que habían pasado por las tres



Figura 2

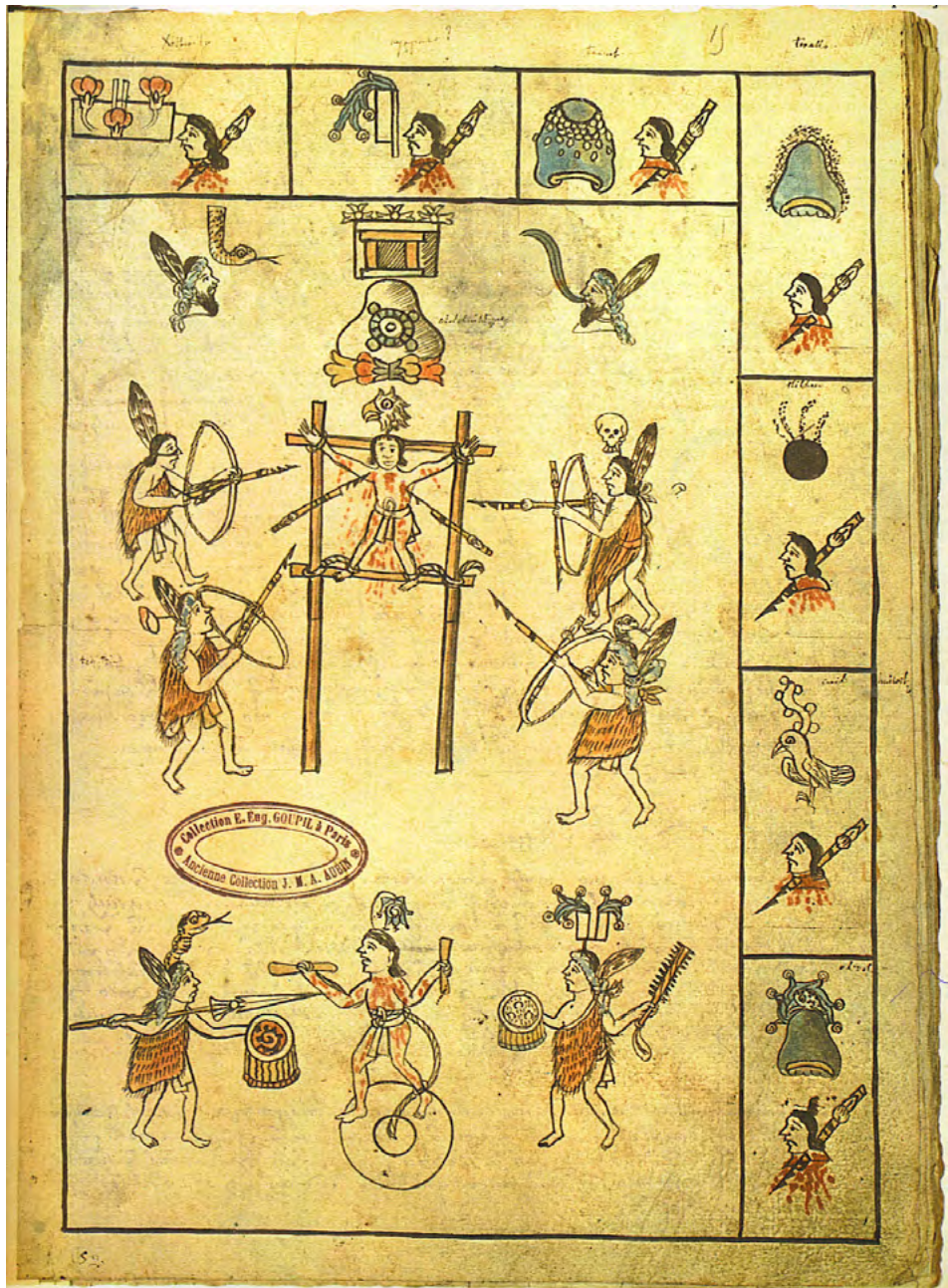


Figura 3

ceremonias principales para acceder a la clase de los tlatoques (figura 8). Aunque se da por conocido el uso de la música en diferentes ámbitos de estas sociedades, la conjunción de este dato en ambos documentos, asociados de manera directa con las tres ceremonias detectadas, nos indican la existencia del uso de músicos como cierre del evento donde se promovían a individuos a la clase tlatoque.

Al analizarse la colección de la Maya Vase Data Base de Justin Kerr (www.mayavase.com) se encontró un solo vaso que representa la escena de una ceremonia donde un personaje sacrifica a otro. La víctima se encuentra atada a una estructura de madera con una base y tiene las vísceras del estómago expuestas por una herida hecha con una larga lanza que porta el sacrificador; éste muestra un torso deformado por un estómago abultado, una cabeza más grande de lo normal y con facciones deshumanizadas, y porta un tocado difícil de descifrar; en la espalda lleva un objeto con un círculo central del que penden dos tiras; hacia la parte superior del círculo sobresalen tres tiras más grandes, rígidas y punteadas con bolitas rojas (figura 9).



Figura 4



Figura 5

Detrás de este personaje se encuentran cuatro músicos cuya representación es totalmente humana, y cuyos tocados consisten en sombreritos cónicos; los dos primeros portan una tela que les cubre desde el hombro hasta los tobillos, mientras los dos restantes llevan una prenda que cubre la cadera. En cuanto a los instrumentos musicales, el primero trae una flauta en la mano izquierda y en la derecha un elemento que no se pudo definir, pero da la idea de ser un instrumento musical de percusión; esto se infiere a partir de que el segundo músico porta una flauta en la mano izquierda y en la derecha una maraca o sonaja; el tercero toca el huéhueltl y el cuarto un instrumento de viento diferente a las dos flautas, lo cual se concluye gracias a la posición de los instrumentos, pues ambas flautas apuntan hacia abajo y la última se orienta hacia arriba (como una trompeta), aunque no nos atrevemos a afirmar que sea similar a la que parece en otros vasos (números K1210, K1453, K3092, K3814, K5795, K5937 y K6984 en la clasificación de la Maya Vase Data Base de Kerr).



Figura 6

Aunque los datos se compaginan, se puede considerar que este tipo de sacrificio solo tiene una variante notable en cuanto a la manera en que muere el sacrificado: el rasgo principal consiste en dejar expuestas las vísceras. En lo que respecta al sacrificio por flechamiento del Altiplano, el acto más determinante consiste en el desangramiento del prisionero; la posición busca los órganos vitales como el corazón y persigue una efusión de sangre lo más abundante posible; si había una extracción o cualquier otro tipo de uso post mórtem del cuerpo, era después ser asaeteado.

Los datos para considerarlo como un sacrificio de alto perfil, además de los músicos, consiste en que el personaje que se sacrifica tiene forma extrahumana, es decir que no corresponde con la anatomía de una persona normal. Esto se ve al correlacionar las imágenes de los monolitos de Tizoc y la del Arzobispado, donde los captores llevan un escudo humeante en vez del pie, lo que de alguna manera los hace ser diferentes al humano normal o van transformándose en una entidad extrasomática.

La única información sobre el tema en la colección Kerr indica que es posible considerar este sacrificio como de alto estatus, donde los personajes implicados, sacrificador y sacrificado, pertenecen a la esfera de la clase de los *ajaw*; para la extracción de vísceras se utiliza una lanza como arma, lo que le da cierta particularidad a este sacrificio.

En el vaso K2795 (figura 10) se representa un individuo amarrado a una estructura de madera en la que se encuentra sentado; ésta reposa sobre otra estructura de madera, como una pequeña plataforma, de la que salen dos tiras que soportan un techo. La falta de elementos bélicos en las manos de los demás participantes de esta escena ayuda poco para ver a qué tipo de sacrificio sería sometido el prisionero.

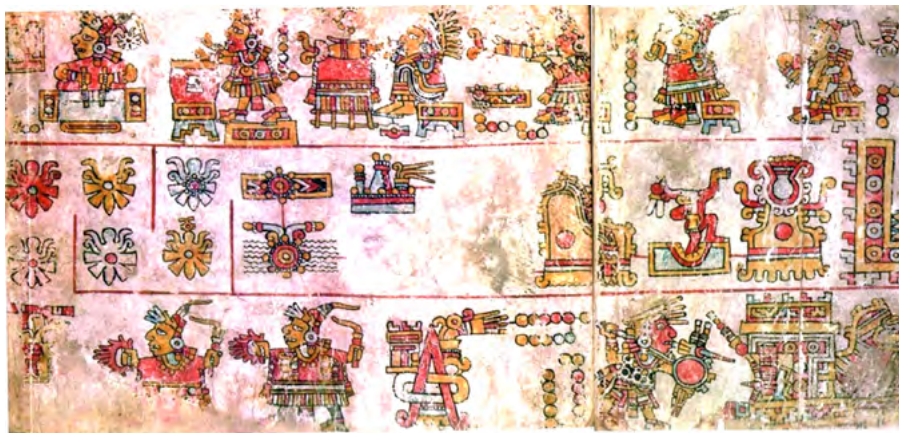


Figura 7

Existe información gráfica acerca del sacrificio donde se aspaba al capturado, la cual se encuentra en el trabajo de George F. Andrews de 1980, donde el autor hace una amplia recopilación y análisis de los llamados “grafitis”. Se muestra a dos individuos que fueron sacrificados por asaetamiento, provenientes del sitio de Tikal y de la estructura 5D-2 (figuras 11 y 12). Los sacrificados están amarrados a dos postes, de pie sobre un cuadrado, con una lanza corta clavada en el estómago; en estas imágenes los pies no se encuentran atados ni sujetos, sólo las manos. Del lado izquierdo está otra figura de pie. Enfrente se encuentra un personaje que porta en la cabeza un tocado al parecer de ave; trae un atavío a la espalda y de su cintura sale una larga cuerda que parece estar atada él. A espaldas de una de las figuras, sobre la cuerda, está la imagen de un animal erguido; esta imagen es similar a las que se exponen en poco más de media docena de vasos de la colección Kerr, de los cuales se muestran dos ejemplos (K4613 y K4947), los más cercanos al representado en el grafiti de Tikal (figuras 13 y 14).

De acuerdo con estas tres imágenes, la estructura en que se ataba al prisionero era de baja altura: una plataforma con dos postes adosados a los lados, a diferencia del sacrificio por flechamiento de la etapa posclásica, donde el prisionero se encuentra a una altura mayor y el aparato donde se amarraban era una especie de escalera.

Los datos obtenidos de esta información nos conducen a considerarlo como una variante del sacrificio por flechamiento o *tlacacaliztli*, que implicaba el acceso a la clase gobernante de un personaje situado en el nivel inferior inmediato. En este caso se cambia el arco y el *atl-atl* por la lanza, mas se debe aclarar que, a falta de datos concretos, no es posible afirmar que en los dos dibujos de Tikal el personaje frente al

sacrificado sea el sacrificador; se nota la ausencia del arma y, aunque la perspectiva del dibujo lo sitúa en el mismo plano del sacrificado, es difícil precisar si aparece como vencedor o como víctima de otro tipo de inmolación, ya que ambos están atados a una cuerda y uno de sus cabos está amarrado a un objeto doble. En este caso nos inclinamos por la hipótesis de que este personaje pertenece al grupo de los vencedores.

El dato del vaso K206 –muerte por exposición de vísceras– se encuentra también en los murales del sitio de Cacaxtla, donde aparecen dos batallas en las cuales se presenta este mismo acto. El contexto en que se lleva a cabo parece una muerte en el campo de batalla y no en la piedra del sacrificio, es decir que no se sitúa en un edificio determinado. Esto se ve compensado por la descripción de este tipo de muerte en las guerras que se efectuaban en el área de influencia de los olmeca-xicalanca de Cacaxtla.

En estos murales llama la atención la presencia de narigueras, símbolo distintivo de la clase de los tlatoques; por esta razón la guerra se equipara con las batallas representadas en los monolitos de Tizoc y del Arzobispado, en las que se ponían en juego los puestos más altos de la jerarquía política. Esto se reflejaba en la promoción de los captores a la clase dirigente y el consecuente sacrificio de los tlatoques vencidos.



Figura 8

Por tal motivo, se empezará con el talud oriente (figura 15): la descripción que nos da este mural deja claramente ubicados a los dos tlatoques de más alto rango en ambos bandos. Se puede decir que son dos facciones antagónicas, lideradas por estos dos personajes, así que los demás participantes pertenecen a uno de estos bandos y a los cuatro tlatoques principales. En estas pinturas se registran dos instrumentos para este tipo de muerte: la lanza y el cuchillo de pedernal, aunque el último sólo hace una aparición clara en dos escenas del mural. Tomando como punto central estas dos imágenes de los gobernantes principales, se encontraría que a su lado izquierdo se halla una imagen que cierra o inicia el mural: es un personaje sentado, desnudo, con tocado de ave, nariguera tubular doble, collar de cuentas, adornos en tobillos y manos, mientras otra figura de pie, frente a él, le abre el pecho con un cuchillo.

La siguiente escena representa a dos de los gobernantes de más alto rango que intervienen en la batalla. Se encuentran frente a frente, y entre ellos está postrado un participante sometido y desnudo, con tocado de ave, un collar de cuentas redondas y, al centro, una barra tubular. La nariguera es del tipo tubular con puntas redondas, quizá una cuenta. Con la mano izquierda sostiene sus vísceras y con la derecha quiebra una lanza clavada en el muslo; también del lado derecho se ve la punta de una lanza enterrada en su brazo. Debajo de este prisionero se encuentra un torso recostado con manos y cabeza, pero le faltan las demás partes. Este personaje porta un collar de cuentas, una muñequera y una orejera.

El personaje de pie, situado a la derecha, porta una indumentaria que denota su posición de gobernante principal vencido: tiene un yelmo de ave y los brazos cubiertos de plumas; debajo del cuello y sobre los hombros lleva una tela azul circular de la que cuelgan cuentas tubulares, similares a las de la nariguera, y una máscara; debajo de la máscara sale otra tela triangular amarilla con varios símbolos; trae un faldellín de tres piezas que abarca desde arriba de la cintura hasta las rodillas, y las piernas cubiertas; sus cacles cuentan con talonera de piel de felino. También usa muñequeras de cuentas azules y blancas. El distintivo del personaje es una nariguera tubular doble, y lo más notorio es que tiene incrustada la punta de una lanza en la mejilla, que al parecer toma con la mano derecha, símbolo inequívoco de conquista.

El gobernante principal, vencedor en esta guerra, se encuentra desnudo, con una lanza corta y un *chimalli* redondo; trae un faldellín amarillo y, sobre él, un gran cinturón que le cubre el abdomen y el bajo vientre, con varios elementos, entre los que destaca, al frente, una cara de Tláloc. Debajo de las rodillas lleva un atado entretrejado que llega a los tobillos, donde remata en dos cuadrados de tela o un tejido similar, ligados con un nudo. Cuenta con garras en lugar de pies. El atributo que este



Figura 9

gobernante tiene como nariguera no es el clásico elemento insertado en la nariz, sino el que denominado como “máscara de rayos X” (Velásquez García, 2007).

A la derecha de la escena de estos dos gobernantes principales hay dos tlatoques parados frente a frente. El de la derecha trae entre las piernas, postrado, a un vencido, al cual toma del cuello con la mano izquierda, mientras que en la derecha porta un escudo redondo y el cuchillo de pedernal. El capturado está desnudo, con casco de ave, un collar de cuentas con una máscara y un adorno en la pantorrilla. Tiene además un escudo rectangular, el pecho perforado y los órganos a la vista; de su vientre salen las vísceras y se ven también heridas en un muslo y el brazo.

Siguiendo la secuencia de izquierda a derecha, la siguiente escena muestra una pareja de vencedor y vencido. El primero lleva en el torso una piel completa de *ocellotl* y sobre ésta un atavío redondo de color azul y con una barra en el extremo inferior que le cae sobre el pecho. Su faldellín es de color rojo; al frente remata en una tira roja y bandas amarillas, y en la parte de atrás tiene un listón blanco; debajo se ve la cola de la piel de *ocellotl*. Este personaje es el primero que muestra dos objetos en la pantorrilla. En la mano derecha porta una lanza corta y en la otra un *chimalli* redondo del que emerge una figura con símbolos de Tláloc. La nariguera es una barra rectangular y es también el primero que la porta entre estas imágenes de gobernantes victoriosos.

El cautivo lleva un elemento de ave en la cabeza, así como una capa de plumas de color rojo en la espalda y un collar de cuentas redondas con una cara o cabeza al centro; en el brazo y en la rodilla sólo trae un aditamento. Lo característico de este prisionero es que no muestra las vísceras expuestas: sólo se ven heridas en su hombro y en ambas piernas. La nariguera es tubular y con puntas redondas.



Figura 10

El siguiente grupo analizado (figura 16) se da siguiendo la secuencia. Por lo deteriorado de las imágenes no es posible asegurar que exista el sacrificio, no obstante que los indicios muestran a dos individuos recostados y desnudos que portan el yelmo de ave; el más completo muestra una nariguera tubular. La escena siguiente muestra a un vencido recostado, que al parecer porta el casco de ave, al igual que plumas que salen de sus brazos y cubren parte de la espalda; tiene pintura corporal amarilla y azul; en el brazo izquierdo porta un elemento al igual que en la muñeca. Presenta heridas en el antebrazo y pierna derecha, de las que sólo sale sangre, mientras que del pecho emerge un objeto que sin duda alude al corazón. Este gobernante vencido tiene como atributo la nariguera tubular doble.

La siguiente escena (figura 17) sólo se cuenta con los pies del sacrificador arriba de la rodilla, por lo que están ausentes casi todos los elementos que lo acompañaban; sólo quedó la punta de la lanza, la cual muestra una manufactura diferente a las demás de este mural, ya que la madera que la compone está cubierta por algún tipo de elemento. El gobernante vencido lleva pintura corporal azul y roja y, como tocado, un objeto en forma de cabeza de ave, además de elementos en el brazo y la mano. De su pecho herido salen vísceras y sangre, producidas por la lanza que lo penetra. Este mural cierra —o abre— con la imagen donde se muestra la manera en que se llevaba a cabo la captura de los prisioneros, que en este caso es uno con yelmo de ave y el cuerpo pintado de azul y rojo, quien se encuentra semiarrodillado mientras le amarran las manos a las espaldas.

Para analizar el mural poniente se procede a situar la escena principal, ubicada a la derecha del mismo (figura 18) —siendo el inicio o fin de éste—, donde el gobernante vencido está rodeado por tres vencedores a la izquierda y uno a la derecha. El gober-

nante principal perdedor lleva una indumentaria y simbología similar al del mural oriente, con algunas variaciones en cuanto a colores y representaciones. Entre éstos se encuentra un medallón ovalado y en la parte de abajo, hasta llegar a la mitad, tiene una serie de pétalos. Las taloneras de los cacles es de diferente material que la de su similar en el muro oriente. Además muestra una orejera al parecer de piedra, con un elemento en forma de campana de donde sale una cuenta tubular; de la parte posterior de la oreja emerge otra cuenta en forma de rombo y en cuyas puntas hay cuatro esferas. Existe un dato que le da relevancia a esta imagen, y consiste en que desde el piso salen dos líneas azules a ambos lados del personaje, las cuales llegan al inicio de las plumas que cubren los brazos y la espalda; en estas líneas azules encuentran dos mitades de estrellas en cada línea, lo cual da la impresión de que se encuentra en un lugar específico.

Son tres los personajes capturados, ubicados a la derecha de esta imagen principal, entre los cuales el central es el de mayor jerarquía. En cuanto al situado en el extremo derecho, tiene una orejera en forma de tira rectangular de color café como los del muro oriente, el cual se lleva la palma a la boca en actitud de tapanla; porta una pren-

fig. 2
 TIKAL - Str. 5D-52
 (after Webster, 1963
 fig. 38)

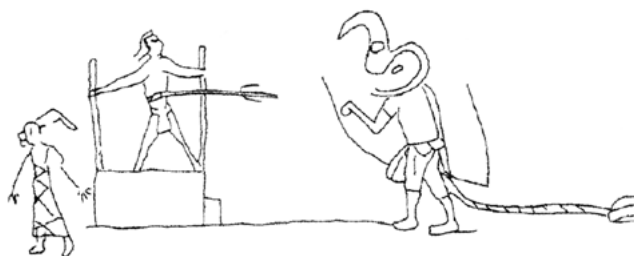


fig. 3
 TIKAL - Str 5D-2 (after Webster, 1963: fig. 23)

Figura 11

da que le cubre el torso, que al parecer es una piel de *ocellotl*; trae un collar hecho de una tira flexible y en la parte inferior un elemento rectangular, con la parte superior y los lados biselados, además de un *chimalli* redondo sin otras armas aparentes.

El personaje a continuación es el más cercano al *tecuhtli* capturado; la escena muestra la forma en que se amarra al capturado, que consiste en la misma posición que en la del talud oriente: el prisionero se encuentra sentado y montado; sobre su cerviz se encuentra el vencedor atándoles las manos por la espalda, el cual no porta la orejera característica de los vencedores de ambos murales. El vencido, desnudo, sólo muestra dos adornos en las pantorrillas y su yelmo de ave esta caído a la altura de la espalda baja; del pico superior aparece una cabeza y sobre ésta, una mano sosteniendo un objeto que en el extremo distal es más ancho y redondeado, y en la parte proximal es más delgado y termina en forma recta.

Por último, es evidente que el personaje en medio de los dos anteriores es el de mayor rango de la escena: porta en su mano izquierda una larga lanza, en cuya punta tiene elementos con triángulos en ambos lados, los cuales le dan la apariencia de estar dentada. La lanza llega hasta el gobernante vencido en la parte superior del faldellín;



fig. 94
TIKAL - Str. 5D-2
(after Maler, 1911: fig. 10)

Figura 12



Figura 13

asimismo porta un *chimalli* circular. El tocado es más elaborado, con bandas de tela, y de la cabeza sale una larga trenza que le llega hasta los tobillos. En el pecho trae un objeto que en la parte baja parece un atado con listones en el cual se encuentran tres puntas triangulares, en las que se halla un objeto con paredes divergentes con algo parecido a plumas. Porta un gran cinturón y en la parte de arriba, y al centro, una cabeza de la que penden tres objetos ovalados y reticulados, de donde emergen cinco tiras de color café. El faldellín es de color amarillo, con una forma que se corta al inicio de la cadera, si bien al centro se prolonga para terminar en forma redondeada. El elemento de las piernas es similar a su contraparte del muro oriente. La jerarquía de este personaje está dada por el elemento delante de la nariz y la boca, que es la mal llamada “máscara de rayos X”.

El cuarto *tecuhtli* vencedor se encuentra a la derecha del gobernante principal de esta escena y porta el tocado de tiras flexibles y un círculo blanco al frente, con otros dos círculos más pequeños, uno de color café y otro rojo. Del cuello pende un collar compuesto de dos tiras flexibles y en la parte inferior un objeto rectangular como una placa, similar al del personaje de la extrema izquierda. Sobre el torso trae una piel de *ocellottl*, con garras, cabeza y cola. En la mano derecha lleva el *chimalli* redondo y en la derecha la larga lanza con que perfora el estómago del capturado y se exponen las vísceras, el cual está desnudo y sólo tiene dos elementos en ambos brazos, de color azul y posiblemente de piedra; de igual manera está un collar de cuentas redondas y, como remate, una cabeza u objeto circular. En la cabeza porta una tira de piedras azules sólo en la



Figura 14

parte frontal. La orejera es rectangular y termina en una corona de tres picos; asimismo, debajo de la oreja sale un elemento indeterminado de color azul, quizá como parte de la orejera. Su rostro tiene rayas de color azul y como nariguera porta la tubular doble.

La segunda división corresponde a una escena con dos grupos de vencedor y vencido (figura 19); en la ubicada a la derecha del espectador ambos están de pie y el *tecuhlli* vencedor porta un *chimalli* redondo en la mano derecha; sin embargo, falta la información de lo que traía en la mano izquierda. Usa un cinturón café y en el cuello una pechera redonda; la pierna muestra elementos debajo de la rodilla y en los tobillos. La orejera es rectangular, de color blanco, y el elemento de la cabeza es de cintas alrededor; de igual manera trae en la frente un círculo exterior de color azul, seguido de otro blanco y un último de color café, con un fleco que cuelga en la parte baja del círculo. La nariguera es de media luna.

El personaje al frente de este último se encuentra desnudo y sólo porta elementos bajo la rodilla. A la altura del pecho lleva un atado de ocho elementos ovalados, terminados en punta y reticulados. Quedan restos de un collar, donde se observa que eran de cuentas redondas; la pieza que pendía es una cara o cabecita. En la mano derecha trae una lanza. El elemento que permite inferir que se trata del vencido consiste en que presenta el distintivo de ave en la cabeza, del que emerge entre sus fauces una cara donde se alcanza a distinguir una nariguera tubular de puntas redondeadas. En medio de estos dos combatientes hay un tercero postrado, por cuya posición y desnudez se incluye como un conquistado.



(De arriba abajo) **Figuras 15-19**

A la izquierda, siguiendo la secuencia de esta división, se encuentra un conquistador de pie, con adornos en los pies y bajo la rodilla; porta un faldellín de colores rojo y amarillo; en el pecho trae una especie de camiseta sin mangas de color amarillo y ribetes rojos, un collar flexible y, en la parte inferior, un elemento rectangular, debajo del cual hay una cara o cabecita de felino. La nariguera es tubular con puntas redondeadas. En cuanto a la orejera, parece ser la rectangular que portan casi todos los vencedores, que en este caso es de color rojo oscuro. En la mano izquierda lleva un *chimalli* redondo y en la derecha una lanza larga, que sostiene debajo del brazo y cuya punta presenta dibujos de triángulos y otros motivos.

La punta de la lanza abre el pecho de un cautivo postrado a los pies del captor, en cuyo costado izquierdo se ven expuestas las vísceras. Se encuentra desnudo, portando un collar que termina en un elemento casi cuadrado, y sólo lleva algunos elementos en brazos y manos. En la cabeza está ausente el yelmo de ave, y en su lugar se ve algo parecido a cabello largo o un penacho. Porta una nariguera tubular de puntas redondeadas. A un lado de este prisionero se encuentra otro con el cuerpo pintado de azul y sólo se aprecian algunos elementos en la cabeza. Lo que hace notable a este vencido es que en su nariz tiene una punta de lanza incrustada de la cual mana sangre.

En la tercera y última división se incluyó lo que resta del mural poniente. Así, siguiendo la secuencia, se empieza por el personaje que porta el capacete de ave, una tilma que le cubre del hombro y que continúa hacia abajo, donde termina en punta. Porta la nariguera tubular con puntas redondeadas y una orejera en forma de campana, de la que emerge un elemento tubular. El indicio del casco de ave y la nariguera tubular son símbolos que portan los personajes conquistados, si bien la participación de este personaje en la batalla es incierta. Siguiendo la trayectoria hacia la izquierda están dos personajes de pie y ubicados frente a frente. Esta escena no puede ser definida debido a la ausencia de más datos, sin que se pueda decir que es una confrontación entre dos oponentes ni cuál es la acción que emprenden.

La siguiente pareja en conflicto se ubica a la izquierda. En ésta el captor se encuentra de pie, pero falta información sobre las armas y los otros elementos que porta. A sus pies está postrado un vencido que, siguiendo la regla, está desnudo; el yelmo de ave se encuentra fuera de la cabeza; también son poco visibles los pocos elementos que porta, aunque es posible que este vencido tenga las vísceras expuestas.

Cierra el mural la escena de una pareja de vencedor y vencido, donde el primero está parado en el extremo izquierdo, con elementos en las rodillas y los pies, así como un faldellín con adornos al frente y en la parte trasera. Lleva un cinturón y algo como una camiseta amarilla le cubre el torso; en la parte frontal, a la altura



Figura 20

del estómago, se encuentra una cabecita de un felino. En la mano izquierda porta el *chimalli* redondo y con la derecha sostiene una larga lanza que tiene cerca de la punta un círculo amarillo; antes de la punta hay un diseño que cubre esa parte.

El prisionero postrado tiene en su estómago la punta de lanza con que se extraen los órganos; está desnudo y trae un collar de cuentas redondas que lleva como remate una pieza circular con unos colgantes. Porta el atavío de ave en la cabeza, y la nariguera es tubular doble. Llama la atención que no hay datos anatómicos acerca de la existencia de los brazos. En el torso presenta tres líneas que podrían ser mecates, los cuales continúan hacia una tira ancha que se inicia en la nuca del personaje, le corre por la espalda y termina donde se junta con los mecates. Después hay un cambio, con un fragmento corto de color azul, seguido de uno más largo que llega hasta la cadera, de color claro.

Los datos que aportan estos murales tienen el sentido de un conflicto entre los de mayor rango en estas sociedades, donde se presenta a una serie de tlatoques vencidos. Su particularidad es que son muy gráficos en cuanto a la forma en que los derrotados eran heridos, donde la extracción de órganos predomina en el tipo de lesión infligida.

Una lectura inicial lleva a considerar que estas heridas y, por ende, la muerte de estos gobernantes sucede en el momento de la batalla. Sin embargo, en este caso se opta por considerar que, independientemente de las muertes ocurridas en el campo



Figura 21

de batalla, es de esperar el sacrificio en el *teocalli* o en el edificio destinado a este efecto. Esto se apoya, en primera instancia, por la representación del acto de amarrar al prisionero, aunado a la falta de información en cuanto a la suerte que corrieron los dos tlatoques principales derrotados.

La información sobre este tipo de muerte, consistente el uso de la lanza, es escasa con los datos que aporta la colección Kerr, ya que no se muestran las heridas causadas. Cabe notar que la representación de la lanza en estos vasos es bastante profusa, al grado que fue una de las armas más usadas por las sociedades representadas en esta cerámica. Los tipos y tamaños son variados. En la mayoría de los casos la lanza se encuentra en una posición de reposo, sostenida por el guerrero al frente de manera vertical, de modo que son pocas las imágenes que las muestran en una acción directa de agresión, con la excepción de las que se muestran a continuación.

En el vaso K2025 (figura 20) la escena central está representada por un cautivo desnudo y solo con *maxtlatl*. Lleva un collar con objetos que penden y del cual emerge una tira larga que le llega al final de la cadera, con algunos elementos debajo de la rodilla, los cuales son los únicos que porta el personaje. Falta el que define su rango, pero sin duda es de alta jerarquía. Se encuentra erguido, con el brazo derecho levantado y el izquierdo apoyado en la cintura, en una posición que no se había visto en las imágenes analizadas hasta aquí.



Figura 22

Enfrente se encuentra el *ajaw* que lo captura, el cual, con la lanza en la mano derecha y levantada sobre el hombro, apunta directamente al pecho del vencido, aunque sin herirlo. Este último porta un penacho de plumas blancas y negras en la cabeza, así como un collar de una sola tira del que pende una barra; al centro y debajo está un objeto en forma piramidal. Asimismo muestra un faldellín blanco translúcido y, en la parte trasera, un elemento indefinido. Las piernas están cubiertas por unas tiras que se inician alrededor de la rodilla, descienden entrelazadas y terminan amarradas a los tobillos.

Este dato es parecido al que presentan los dos tlatocues principales de los murales de Cacaxtla, que son los vencedores; la manera en que se determinó su jerarquía fue el atributo que llevan frente a la nariz y la boca —la denominada “máscara de rayos X”—. En este caso el *ajaw* lleva un atributo que entra en esta categoría.

En el vaso K1742 (figura 21) la escena representa a un gobernante alanceando la boca de una gran serpiente de la que emerge el torso de un personaje. Además de esta larga lanza porta un penacho de plumas, en cuya parte superior sale una franja prolongada de tal manera que se entrelaza con la serpiente y continúa hasta quedar debajo del pie del gobernante, por lo que abarca la totalidad de la superficie del vaso.

Los elementos que porta el *ajaw* son un collar de cuentas redondas con un colgante y un objeto en la cintura; la prenda en esta parte da la idea de ser algo similar al *maxtlatl*. En las manos y los pies lleva aditamentos y la orejera es redonda con una extensión tubular. Entre la cola de la víbora y el *ajaw* se encuentra un personaje sentado, con una cabeza que no es humana; con una faja en el estómago, los tobillos están cubiertos por un objeto con puntas. Lo característico es el arma que porta: un



(De arriba abajo) **Figuras 23-24**

palo con la parte superior más ancha y una curvatura hacia un lado, donde se inserta una navaja de piedra, por lo que parece una especie de hacha.

El uso de la lanza en la guerra está explícito en cuatro vasos de la colección Kerr. En el K503 (figura 22) hay dos escenas de combates. En la desarrollada a la izquierda del espectador lo más relevante es que tres guerreros con lanzas atacan a un vencido que yace postrado de espaldas en el suelo, de tal manera que uno queda a la derecha y dos a su izquierda.

A la izquierda de la escena están tres gobernantes que no participan en la lucha y se dirigen o miran hacia la izquierda. La escena situada a la derecha es un enfrentamiento donde participan cinco gobernadores, de los cuales cuatro portan lanzas, mientras para el quinto no se precisa qué arma porta. Todos se orientan hacia la izquierda, y en medio se encuentran dos prisioneros tomados por los cabellos como símbolo de rendición.

Hay otros dos vasos cuyas escenas son similares, pero no iguales: el K4971 (figura 23) y el K9063 (figura 24). En ambos se presentan dos escenas de una batalla entre parejas, una de las cuales porta una lanza en actitud de agredir al contrario, el cual toma la misma actitud de lucha, si bien su arma es una especie de hacha como las representadas en varios vasos de esta colección. Sin embargo, tiene la variante de que en vez de una sola piedra, aquí son varias, de modo que parecen aserradas o que cuentan con varias de estas piedras. En ambos vasos los que portan el hacha como arma llevan un tocado de plumas en la cabeza, en tanto los que portan lanza tienen tocado de plumas en la espalda.

Al analizarse los vasos de esta colección se observa otro de tipo sacrificio recurrente, la decapitación, para la cual se usaba un hacha de una sola hoja que pasaba entre

el palo o madera. Ésta se encuentra representada en varios vasos de la colección Kerr, en dos de los cuales se muestra en manos de quienes pierden la cabeza: el K1230 (figura 25) y K3395 (figura 26), donde se trata de un autosacrificio en que el propio personaje se sostiene el cabello y se degüella. En el vaso K8936 (figura 27) se muestra a otro personaje acucillado sobre un felino que adopta la figura de una esfera, casi redonda. Carece de cabeza y en la mano izquierda lleva el hacha ensangrentada. A sus espaldas se encuentra una imagen de un ser descarnado que en la mano izquierda porta un elemento que acaso servía para contener o transportar, parecido a una olla. En la mano derecha trae una cabeza aún sangrante. Todo parece sugerir que la cabeza pertenece al personaje decapitado, pues ese ser esquelético no muestra indicios de portar algún objeto con el que pudiera cortarse la cabeza.

Sólo se localizó un vaso, el K3059 (figura 28), que presenta una decapitación por parte de un segundo personaje –se entiende que el autosacrificio por decapitación



Figura 25



Figura 26

es sólo simbólico, donde se muestra la posición que ocupaba el sacrificado, sentado y con las piernas estiradas—. El sacrificador, que se halla de pie, sujeta con la mano derecha la cabeza decapitada y en la izquierda lleva el hacha.

Existen dos vasos que refrendan la posición de ambos participantes, con la variación de aquí llevan los pies recogidos. En el K511 (figura 29) se muestra dónde se aplicaba el golpe y la manera en que la mano izquierda sujetaba el pelo del sacrificado, mientras sostenía el arma con la derecha. Y en el vaso K5850 (figura 30) lo más sobresaliente es la presencia de un gobernante sentado sobre un *icpalli*, el cual sólo porta un largo atuendo. Trae un collar compuesto por dos o más tiras flexibles y, como colgante, un rectángulo, con otro más pequeño al centro. Lo notable de esta lámina es que el arma sufre un cambio en la navaja o piedra que se incrustaba en el mango: ya no es afilada ni rectangular, sino redonda, con pequeñas muescas y un agujero al centro, donde incluso se observa la manera o técnica con que se insertaba este objeto.



Figura 27

Conclusión

Con base en información histórica y arqueológica del llamado periodo Posclásico para el Altiplano y áreas circunvecinas es posible hacer las primeras aproximaciones al periodo Clásico, en concreto al área maya de la época.

Para este tema se optó por correlacionar las ceremonias de los perfiles más altos, en este caso el momento en el cual se promovía a la clase gobernante y las diferentes ceremonias que componían este proceso, entre las cuales se encontraba el sacrificio de los tlatoques, compuesto por dos tipos de muertes: una por flechamiento

y la otra mediante el rayamiento. Del primer sacrificio se encontró información iconográfica en el área maya respecto a un sacrificio, con la variante del uso de la lanza en vez del *atl-atl* o el arco; para el caso maya se muestra la extracción de vísceras a diferencia de lo que ocurría en el Altiplano, donde se observa la efusión de sangre.

Ante esta similitud en cuanto a la posición del inmolado, aspado de pies y manos en una estructura de madera, y el hecho de que los participantes son *ajaw*, nos encontramos ante un sacrificio de alto nivel, si bien por el momento no podemos asegurar que cumpla la misma función que el del flechamiento del Posclásico, que consistía en dar el acceso a la clase en el poder por medio del sacrificio de un gobernante contrario.

Sólo en el vaso K206 se muestra la extracción de vísceras, un dato que resultó relevante en tanto permite relacionarlo con Cacaxtla, en el valle poblano-tlaxcalteca. En



Figura 28

los murales de ese sitio se muestran dos batallas: en el muro oriente se muestra a cinco capturados con las vísceras de fuera por efecto de las lanzas y sólo dos son heridos con cuchillos. En el muro poniente son cuatro los que presentan exposición de vísceras. Entre los vencidos se identificó al menos a 19, de modo que en el muro oriente tenemos a un *tecuhtli* principal y al menos a 11 adscritos a éste. En el muro poniente hay un *tecuhtli* central y al menos nueve adscritos. Los tlatoques vencedores estaban conformados también por un *tecuhtli* dominante. En el caso del muro oriente se ubicó a un principal y a 12 secundarios, mientras que en el muro poniente sólo se identificó al *tecuhtli* de mayor rango y a ocho supeditados a él.

La participación de personajes de alto rango en estas dos escenas muestra el conflicto entre dos bandos bien definidos, con la característica de que se dividen a su vez en dos partes, cada una con su *tecuhtli* principal –tanto el vencedor como el vencido–. En el muro oriente está el personaje con pies de garras de ave y la máscara de rayos X en la nariz y boca, que es el mismo elemento que porta el *tecuhtli* triunfador en el muro poniente –en cuyo caso sus pies son normales–. Respecto a los tlatoques vencidos en ambos muros, su indumentaria es similar, con pequeñas variantes.

Esta dicotomía de dos bandos enfrentados en dos escenarios diferentes presenta una característica particular, que consiste en que el bando de los vencidos en ambos murales tiene una indumentaria que los identifica. El atavío es un yelmo con una cabeza de ave. Se encuentran desnudos y con pocos elementos en el cuerpo. Las narigueras son de dos tipos: la tubular doble que sale de las fosas nasales –la que portan los tlatoques principales– y la de barra tubular con punta redondeada.

Entre los tlatoques vencedores se presenta el problema de que, como están de pie, en varios se han perdido los datos sobre lo que portan en la cabeza y el torso, si bien un elemento común a todos ellos es la orejera en forma de tira rectangular de diferentes colores –sólo uno de los vencedores no la lleva–. La mayoría incluye tiras de tela alrededor de la cabeza, también con sus variantes.

En cuanto a la nariguera, a diferencia de sus contrincantes no hay una uniformidad, ya que seis no la portan; uno trae una nariguera de barra rectangular; otro una nariguera de media luna y un último una tubular con las puntas redondeadas.

Como ya se dijo, la destrucción de la parte superior de los murales acabó con esta información, pero la existencia de los dos tlatoques principales permite situar a las facciones participantes en estas dos batallas.

Con estos datos es posible plantear que la guerra representada en estos murales trajo como consecuencia un cambio en las relaciones políticas entre las sociedades implicadas, donde la consecuencia fue el acceso a los puestos más altos dentro de su sistema de



Figura 29

gobierno, que conllevó a la desaparición física de los tlatoques vencidos y, por ende, al aumento de poder con los bienes quitados a los sacrificados.

Estos datos apoyan la versión de que se representa una batalla donde los participantes son tlatoques, es decir, la clase en el poder, motivo por el que se lleva a cabo el ceremonial para ascender en la estratificación social. Entre los componentes se encuentran los tres eventos detectados: ayuno de los tlatoques, perforación de la



Figura 30

nariz y sacrificio de los tlatoques, lo cual queda respaldado por un documento del valle poblano-tlaxcalteca: la *Historia tolteca-chichimeca*.

Esto permite hallar una continuidad en las diferentes sociedades que habitaron Mesoamérica en el tiempo y el espacio. En este caso se encontró que en el ceremonial de acceso a la clase de los tlatoques –en el sacrificio por flechamiento para la efusión de sangre– existe una variante o un sacrificio diferente, que consiste en exponer las vísceras por medio de la lanza.

La colección de Justin Kerr de vasos mayas aporta datos sobre otro sacrificio conocido, la decapitación, caracterizado por el arma empleada, que es un instrumento corto de madera con una hoja de piedra filosa, parecida a un hacha. Su contexto en las diferentes escenas se refiere a la clase gobernante, donde el prisionero es presentado o está sentado frente al *ajaw*. Sin embargo, se deben presentar más elementos que lo ubiquen dentro del rango de sacrificio para acceder a la clase gobernante y convertirse en un *ajaw*. Este problema sólo se enuncia aquí, pues se requiere ampliar la perspectiva de la información –dado lo complicado del tema– y ello rebasa el ámbito de este escrito.

Bibliografía

- ANDREWS, George F., *Architectural Graffiti and the Maya Elite*, Eugene, University of Oregon, 1980.
- Códice Becker I*, en línea [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/fejervary_mayer/index.html], consultado entre 2012 y 2014.
- Códice Nuttall*, en línea [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/index.html], consultado entre 2012 y 2014.
- FONCERRADA DE MOLINA, Martha, *Cacaxtla: La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México, UNAM, 1993.
- KERR, Justin, *Maya Vase Data Base*, en línea [www.mayavase.com].
- KIRCHHOFF, Paul, Lina Odena GÜEMES y Luis REYES GARCÍA (trad. y notas), *Historia tolteca-chichimeca. Transcripción paleográfica*, México, Centro de Investigaciones Superiores-INAH, 1976.
- VELÁSQUEZ G., Erick, “La máscara de rayos X. Historia de un artilugio iconográfico en el arte maya”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 90, 2007, pp. 7-36.

La muerte y el Sol del inframundo en el juego de pelota principal de Chichén Itzá

Hugo Herrera Torres
Universidad Autónoma del Estado de México

RESUMEN

La investigación presentada en este artículo contrasta dos alternativas para identificar el disco en los seis paneles del juego de pelota de Chichén Itzá y discute las posibles identidades del cráneo humano representado allí. El asunto es de suma importancia, ya que permite responder un cuestionamiento crucial: ¿a qué dios se dedicó la ofrenda (la cabeza y la sangre del jugador decapitado) que se observa en los tableros de este monumental juego de pelota? Aquí se discuten dos opciones: en la primera se sugiere que el cráneo representa al dios de la muerte y en la segunda se interpreta como el Sol en su viaje por el inframundo.

Palabras clave: Chichén Itzá, sacrificio, Mictlantecuhtli, cráneo, inframundo, iconografía.

ABSTRACT

The research presented in this article contrasts two alternatives for identifying the disk on the six panels of the Great Ballcourt at Chichén Itzá and discusses the possible identities of the human skull represented there. This interpretation is of crucial importance, because it makes it possible to answer the question: to what god is the offering of the head and blood of the decapitated ballplayer shown the walls of this monumental ballcourt dedicated? Two options are discussed: the first suggests the skull represents the god of death and the second interprets it as the Sun on its journey through the Underworld.

Keywords: Chichén Itzá, sacrifice, Mictlantecuhtli, skull, Underworld, iconography.

Introducción

Chichén Itzá tiene 13 juegos de pelota y uno principal, de dimensiones monumentales, orientado en un eje norte-sur. Sus banquetas, en los costados oriente y poniente, llevan seis paneles o tableros ligeramente hundidos y tallados con bajorrelieves; cada tablero tiene dos equipos antagónicos, formados por siete jugadores en actitud dinámica, colocados en direcciones opuestas, orientados hacia el centro. Un equipo se identifica con atributos de felino o jaguar y el otro ostenta elementos de guerrero ave o quetzal.

Al centro de los tableros se representa un sacrificio por decapitación, quizá como medio para fertilizar la tierra. Los espacios entre jugadores se encuentran saturados por la representación de una planta ampliamente distribuida a lo largo de los relieves. Los extremos de las banquetas tienen en la parte superior el cuerpo de una serpiente emplumada, cuya cabeza sobresale como escultura en bulto: se trata de Kukulcán o Quetzalcóatl, numen relacionado con la fertilidad agrícola.

La escena de sacrificio se compone por el sacerdote que sostiene el cuchillo y la cabeza, con el jugador decapitado al frente. Los tableros centrales muestran al sacrificado con seis serpientes más una ramificación transformada en vegetación, mientras que en los paneles de los extremos norte y sur siete serpientes brotan del cuello. ¿A qué dios se dedicó el sacrificio? La escena de decapitación presenta al centro un disco de gran tamaño, con un cráneo humano de perfil. Al iniciar el estudio iconográfico de los tableros se trabajó con la idea de que el disco representaba la pelota y el cráneo la cabeza del sacrificado, tal como ocurre, por ejemplo, con la pelota en el marcador de Chinkultic. Sin embargo, durante el desarrollo de la investigación surgieron otras opciones para identificar tanto al disco como al cráneo representado en el interior.

¿A quién o qué representa el cráneo en los discos centrales? Hasta el momento, las opciones son las siguientes: al dios A, Ah Puch, o dios de la muerte entre los mayas, quien testifica el sacrificio por decapitación. También debe considerarse como manifestación de Kin, el dios solar, ya que el juego de pelota se encuentra estrechamente relacionado con el culto solar; en este caso su presencia expresaría la entrada y recorrido del Sol por el inframundo. Otra idea sugiere que el cráneo es Kukulcán o Quetzalcóatl en su advocación de Tlahuizcalpantecuhtli o Lucero del Alba, quien suele mostrarse como un ser semidescarnado –alternativa de identificación que será desarrollada en otra oportunidad.

Aquí se explora la identificación del disco como altar o pelota, además de los argumentos que permiten reconocer al cráneo como dios de la muerte o dios solar.

El disco con cráneo, ¿pelota o altar?

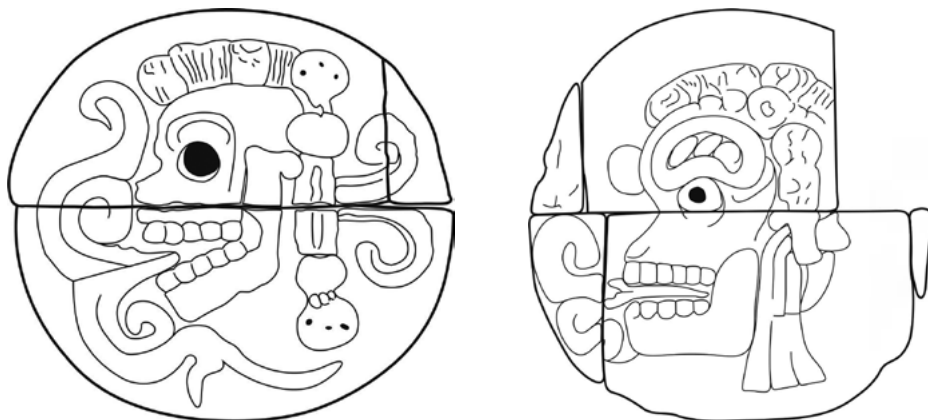
Los tableros en el juego de pelota principal de Chichén Itzá llevan, al centro de la escena principal –entre el jugador sacrificado y el sacerdote que realizó la decapitación–, un disco de 62 centímetros de diámetro con la imagen de un cráneo humano visto de perfil (figura 1). De acuerdo con Knauth (1961: 191), se trata de “la calavera que hace las veces de pelota”; Lizardi (1971: 24) coincide con el anterior al describirla como “la pelota que lleva inscrita una calavera”, y según Ruz (1979: 241) este motivo central representa “una calavera” que habla y por lo tanto es “quizás la pelota, aunque su tamaño es bastante mayor que la del juego, y dentro del contexto que la rodea, es probable que anuncie la muerte”.

La identificación anterior ha predominado entre varios reconocidos investigadores, como Hellmuth (1992: 182), que también la considera “pelota calavera”, o Robertson (1992: 215), para quien “la pelota del centro de cada tablero retrata la cabeza decapitada de la víctima”, al igual que De la Garza e Izquierdo (1992: 350), que la señalan como “pelota en forma de cráneo”.

Tanto Kubler (1961: 170) como Piña Chan (1990: 42) fueron bastante prudentes al mencionar este elemento y describirlo como un “disco con cráneo inscrito” o “motivo central circular en forma de calavera”, respectivamente, pero sin afirmar que se trataba de la pelota ni señalar la identidad del cráneo (figura 2).

Krickeberg (1966: 264) fue el primero –y el único– en proponer que el objeto ubicado al centro es un “altar” redondo, que en el relieve aparece colocado en forma vertical aunque se debe imaginar en posición horizontal, donde se encuentra la calavera con el signo de la palabra delante de la boca. Él también sugiere tomar el altar como una mojonera circular, que en algunos campos para el juego de pelota de la zona maya están empotradas en el suelo –al centro–, sobre el punto de intersección de los dos ejes principales, las cuales también estaban adornadas con relieves. El mismo autor consideró que, de ser cierta su suposición, el grupo nahua que tuvo una fuerte presencia en Chichén Itzá adoptó las mojoneras de los mayas, si bien para el adorno utilizó la antigua tradición –presente entre los aztecas– de que el centro del campo de juego fuera el *itzompan*, es decir, “el lugar de los cráneos”, pues en ciertas ocasiones se efectuaban allí sacrificios humanos y se llevaba a cabo la decapitación.

El autor de estas líneas coincide con Krickeberg al cuestionar la identificación del disco como pelota y al cráneo como la cabeza del decapitado. Por tal motivo se considera necesario detenerse a observar con mayor detenimiento tanto el disco como su iconografía.



(Izq. a der.) **Figuras 1 y 2** Discos con cráneo de los paneles 2 y 3 del juego de pelota principal de Chichén Itzá
Ilustraciones Julio César García Samano

Características de los seis cráneos humanos en los discos

Cinco de los seis discos con cráneos humanos se conservan en buenas condiciones, lo cual permite establecer su orientación y referir sus detalles iconográficos.

En la banqueta oriental los tres cráneos miran hacia el norte, de manera que al frente tienen al sacerdote con la cabeza decapitada. Por su parte, en la banqueta poniente dos cráneos se encuentran dirigidos hacia el norte y otro al sur, por lo que se orientan hacia el jugador decapitado. Aunque el disco con cráneo del cuarto panel está incompleto, la sección inferior con su hilera de dientes, la parte inferior de la orejera, dos porciones de la exhalación frontal y de las emanaciones posteriores permiten reconocer su orientación (figura 3). Queda como tarea pendiente determinar si la orientación de los cráneos posee algún significado o si existe una relación entre su orientación y la ubicación del jugador decapitado.

Si bien los seis cráneos son equivalentes en lo general, también presentan diferencias notorias. El disco con cráneo del tercer panel carece de una fracción de la mitad superior, ubicada en la sección parietal. Este cráneo muestra en la porción cerebral una línea curva continua que se interrumpe en la sección parietal porque la esquina del relieve se perdió (figura 2).

El cráneo del tercer panel es diferente al resto en cuanto a su estilo, ejecución, disposición y elementos accesorios. No cuenta con emanaciones posteriores, la ceja es abultada en forma de corchete y el ojo lleva el iris al centro. Su orejera también

es diferente, formada por una cinta colgante con tres divisiones (figura 2). En los siguientes párrafos se describen *a)* los “ojos” insertados en el cabello; *b)* las emanaciones, tanto frontales como posteriores, y *c)* un elemento formado por cinco secciones y la orejera del tercer cráneo.

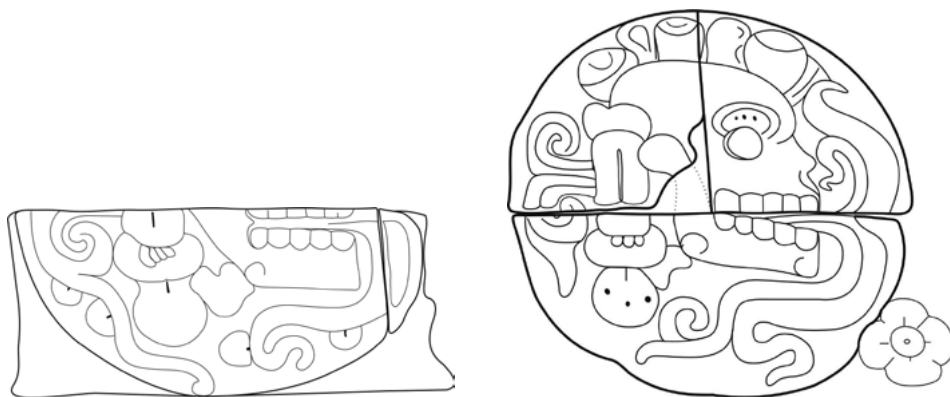
Cabello con ojos o cascabeles

Los cráneos en los discos de los seis frisos llevan un corte de cabello recto y corto que se extiende desde la parte posterior hasta la sección superior de la frente. Insertados en el cabello se observan tres pequeños óvalos con un recuadro interno en el borde superior. Estos motivos fueron identificados por Lizardi (1971: 24) como “ojos de muerto”.

Con base en iconografía de Chichén Itzá, Beyer (1937: 152) también se refiere al cabello del dios de la muerte, en el que se hallan “ojos globulares”. Por su parte Caso (1983: 76), al describir a Mictlantecuhltli, nos dice que lleva el pelo encrespado, negro y decorado con “ojos estelares”, puesto que habita en la región de la oscuridad completa. El *Códice Borgia* ilustra a *miquiztli*, la muerte, con tres ojos circulares de muerto en el cabello. Las páginas 5 y 11 del *Códice Laud* también ilustran a Mictlantecuhltli, el “señor del mundo inferior” (Seler, 1988, I: 99), con ojos estelares en el cabello.

Los ojos en el tocado son una característica presente en las imágenes del dios A, representado en los códices Madrid y Dresde, asunto confirmado por Sotelo (1989: 1334), el cual menciona que entre los rasgos que caracterizan a las representaciones del dios A en el *Códice Madrid* (páginas 14, 23 y 60) se encuentran los “ojos de la muerte”, también llamados “ojos de la oscuridad”. En este mismo orden de ideas, Rivard (1965: 83) señala que si este signo es un ojo, se puede concebir como un atributo del dios de la muerte, el gobernante del reino de la oscuridad, pues los ojos son “símbolos de las estrellas que brillan en la noche”. Rivard (*ibidem*: 79) precisa que los pequeños óvalos en el cabello de algunos cráneos no son ojos, sino cascabeles, ya que a menudo los cascabeles, los cuales se ubican sobre su cabeza, forman parte del simbolismo asociado con el dios A, Ah Puch, el dios maya de la muerte. También tienen forma de cascabeles los elementos formados por un óvalo con espiga inferior en los cráneos de Coqui Bexelao, nombre del dios mixteco de la muerte, representado en la tumba 2 de Zaachila.

Schellhas (*apud* Rivard, 1965: 79) fue el primero en expresar que los cascabeles son los principales atributos de Ah Puch. Y aunque los collares pueden estar hechos de cascabeles, resulta interesante señalar que los ojos también pueden formar collares, como en el caso de un demonio murciélago descrito por Barthel (1968: 80).



(Izq. a der.) **Figuras 3 y 4** Disco incompleto con cráneo del panel 4 y disco con cráneo del panel 5, ambos del juego de pelota principal de Chichén Itzá **Ilustraciones** Julio César García Samano

Volutas o emanaciones

Los cráneos en los discos presentan dos emanaciones o volutas: una al frente que surge de la mandíbula y se bifurca en dos secciones principales, y otra en la parte posterior. También es prudente considerar la posibilidad de que en realidad no sean dos emanaciones, sino una sola que se inicia en la parte posterior y tiene salida al frente (Lorenzo Arce, comunicación personal, noviembre de 2014).

Las volutas frontales son de gran tamaño y surgen en la abertura formada por los maxilares, frente al cráneo facial, se bifurcan en sentidos opuestos –en las partes superior e inferior del cráneo frontal– y sus extremos terminan en punta.

La emanación del sexto cráneo (panel 6) es peculiar porque en el ramal superior tiene el signo de las bandas cruzadas (figura 5), cuyos antecedentes se remiten a la etapa olmeca. Algunos relieves del dios de la muerte, como los monumentos 18, 34 y 68 de El Baúl, el monumento 29 de Bilbao y el monumento 1 de La Gloria, todos en Guatemala, muestran las bandas cruzadas en el tocado del numen.

Otros ejemplos de cráneos con emanaciones que surgen de la mandíbula se encuentran en dos de los 12 personajes en procesión, en el friso del pequeño altar de Tamuín, que según Du Solier (1939: 155) son sacerdotes investidos con los atributos de Quetzalcóatl. En particular, Du Solier sugiere que el duodécimo personaje representado como un ser cadavérico quizá indica la muerte de Quetzalcóatl y su transformación en la estrella Venus como Lucero del Alba, también llamado Tlahuizcalpantecuhtli.

Una simbología similar a la anterior se representó en el *Coatepantli* de Tula o muro de serpientes, que muestra al Tlahuizcalpantecuhtli o ser cadavérico que emerge entre las fauces de una serpiente o es devorado por ésta. Por su forma y características, estas volutas, las cuales conservan un color blanco, acaso representan la exhalación o aliento que surge de la boca del ser esquelético.

¿Qué son las emanaciones frontales? Para Krickeberg (1966: 194) corresponden al “signo de la palabra”; por lo tanto, en este caso pueden indicar que el cráneo emite sonidos, canta o da un mensaje. Marquina (1990: 859) sugirió que las volutas frontales de las mandíbulas eran semejantes a la “lengua bífida de una serpiente”, afirmación que no ha sido respaldada por otros investigadores. Para Sotelo (1989: 1336) las exhalaciones en la nariz del dios A en el *Códice Madrid* son “aliento de muerte” o “exhalaciones negativas” características de la deidad del inframundo.

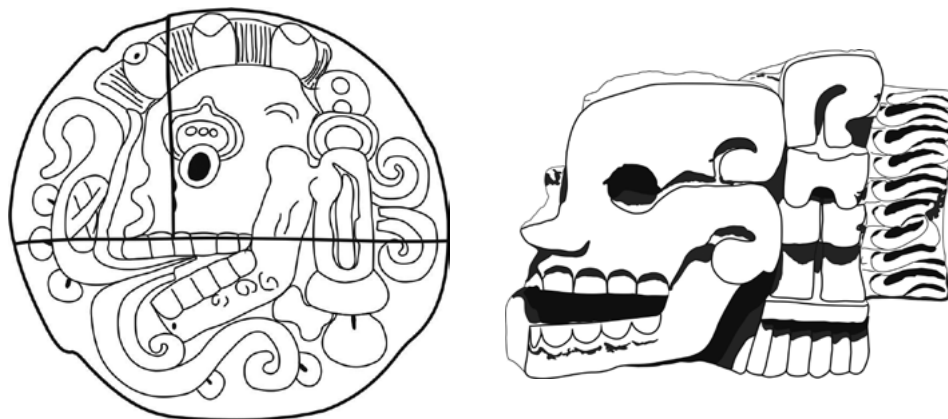
Excepto por el cráneo del panel 3 (figura 2), cuyo estilo difiere notablemente del resto, los cinco cráneos restantes llevan en la parte posterior una emanación de menor tamaño que las frontales, en forma de voluta que se bifurca en direcciones opuestas.

Robicsek y Hales (1981: vasija 112) publicaron una vasija del estilo maya del Clásico que muestra peces y cráneos, estos últimos con emanaciones posteriores, lo que demuestra que este elemento asociado con el cráneo ya estaba presente entre la iconografía maya de ese periodo. Von Winning (1987: 163) realizó una lectura iconográfica de dos esculturas con calaveras humanas localizadas frente a la pirámide del Sol en Teotihuacán, donde señala que ambas piezas llevan en la parte posterior un diseño de color horizontal que identificó como “flamas” (figura 6). Es importante considerar este simbolismo si tomamos en cuenta que en tales esculturas el diseño de flamas se relaciona con las ataduras verticales –descritas en el siguiente apartado–, tal como ocurre con los cráneos en el juego de pelota de Chichén Itzá.

En suma, las emanaciones frontales en los cráneos pueden ser consideradas como expresiones de sonido, voz, palabra, canto, o quizá indican la presencia de fluidos corpóreos como el aliento. En cuanto a las posteriores, tal vez resulte conveniente considerar la posibilidad de reconocerlas como representaciones de fuego.

Motivo formado por cinco partes y orejera de cintas colgantes

Cinco cráneos llevan un objeto en la sección posterior, señalado mediante una fina incisión y colocado en sentido vertical, formado por cinco partes: la central es un óvalo alargado y unido en sus extremos a dos pequeños óvalos horizontales, atrave-



(Izq. a der.) **Figuras 5 y 6** Disco con cráneo del panel 6 del juego de pelota principal de Chichén Itzá y escultura teotihuacana de cráneo con atadura y flamas **Ilustraciones** Julio César García Samano

sados a su vez por dos semicírculos dotados de espiga. Tanto los remates ovales como los semicirculares tienen pequeños puntos perforados, apenas perceptibles. La longitud del conjunto es mayor que el cráneo y sobresale tanto en la parte superior como en la inferior (figuras 1, 4 y 5).

Debido a que el objeto descrito se ubica en la parte posterior del cráneo, al principio se identificó como “la orejera”, en especial al compararlo con elementos similares también presentes en Chichén Itzá, ilustrados por Beyer (1937: 58) y referidos como “huesos largos”. Los cráneos en la vasija maya de estilo códice, publicada por Robicsek y Hales (1981: vasija 112), también portan este aditamento, y aunque no es exactamente igual a los de Chichén, guardan una fuerte similitud. Cabe señalar que su estructura es semejante a la forma en que se representan las orejeras de jade en forma de barra con remates ovales en sus extremos.

De acuerdo con Thompson (1982: 366-368), Cizín, nombre que se traduce como “hedor” y se identifica con el dios A o dios de la muerte representado en los códices mayas, lleva en el lóbulo de la oreja un largo hueso colgante. De acuerdo con Caso (1983: 76), el dios Mictlantecuhtli, en el *Códice Borbónico* (1979: 10) porta como orejera un hueso humano colocado en sentido vertical.

El motivo formado por cinco partes en estos cráneos posee similitudes con la atadura vertical de cintas de cuero colgantes de color amarillo o “banda anudada” presente en las esculturas teotihuacanas de cráneos humanos vistos de perfil, que según Von Winning (1987:163) significan la acción de amarrar (figura 6). El autor añade

que en los textos jeroglíficos mayas el grafema “nudo” o “banda con nudo” ocurre en cláusulas que expresan “atar [a una persona] para el sacrificio” y “atar a la muerte”. El mismo autor confirma la existencia de ejemplos epigráficos mayas en que la banda anudada figura como prefijo al glifo del dios de la muerte, para indicar “sacrificio” o la muerte causada por el sacrificio humano.

Un caso diferente a los anteriores es el del cráneo del panel 3, el único que tiene representada con toda claridad la oreja en forma de gancho, con la parte superior amplia, la inferior ligeramente más angosta y el lóbulo atravesado por un material flexible, acaso tela o papel; está formada por tres secciones o bandas que sobresalen ligeramente en la parte posterior del lóbulo, cuelgan al frente, se prolongan por debajo de la mandíbula y en su sección final terminan rectas hasta que se amplían en forma de abanico (figura 2).

Rivard (1965: 84) se refiere a este tipo de orejera como “borla colgante” y Sotelo (1939: 1339) sugiere que las orejeras del dios A que se encuentran en el *Códice Madrid* son representaciones de tela o papel. Desde el horizonte Clásico los atributos que identifican al dios del inframundo son constantes. Schele (1997: 100-101) publicó una figurilla de estilo Jaina, del Clásico tardío, que representa a un señor con la máscara del dios de la muerte mientras sujeta por el cabello a su cautivo y sostiene en alto un cuchillo curvo, en actitud de proceder a cercenarle la cabeza. Las orejeras del numen están formadas por tres bandas que cuelgan sobre su pechera.

Asimismo portan la orejera de material flexible: el dios de la muerte en el *Códice Magliabechiano*; la imagen de *miquiztli* o la muerte en el *Códice Borgia* (1980: 7); el Mictlantecuhtli representado en el *Códice Laud* (1964: 11), y el par de representaciones de Coqui Bexelao, dios mixteco de la muerte, en la entrada de la cámara principal de la tumba 2 de Zaachila.

Schele y Miller (1986: 251-256) reconocieron en el altar 8 de Tikal al jugador de pelota semidesnudo y atado con los brazos a la espalda como un prisionero capturado en combate, con su orejera visible formada por la tira de papel colgante. Helmuth (1992:183) afirma haber identificado “aretes de cautivo” en el tablero del emplazamiento Q del Instituto de Arte de Chicago, y añade que en el arte del juego de pelota maya existen dos tipos de arete que pueden denotar cautivos: el “de coliflor” y los sencillos aretes largos, que pueden ser tiras de tela o papel.

En Mesoamérica, la costumbre de despojar a los prisioneros y cautivos de alto rango de sus atributos –como las orejeras– y sustituirlos con tela o papel acaso se transformó en una expresión simbólica de la muerte del cautivo o bien de la muerte en general.

Posibles identidades del cráneo humano en los discos

La identidad del cráneo humano en los discos centrales de los tableros aquí tratados depende de la identificación de los mismos como pelota o altar. Si se trata de una pelota, entonces es probable que el cráneo simbolice la cabeza del decapitado. Pero si, como propuso Krickeberg —y con él está de acuerdo el autor de estas líneas—, representa el altar, entonces es más verosímil que el cráneo represente al dios A, Ah Puch o dios de la muerte entre los mayas, al Sol muerto, el Sol del inframundo, o finalmente se puede considerar la posibilidad de reconocerlo como manifestación de Venus como Lucero del Alba o Tlahuizcalpantecuhtli, lo cual, como ya se señaló, es un asunto que reservaremos para otra ocasión.

La cabeza del decapitado como pelota

Más que tratar aquí la relación entre el ritual de sacrificio por decapitación en el contexto del juego de pelota, referido con amplitud tanto en testimonios arqueológicos como documentales, corresponde señalar cuáles razones se tienen para identificar al cráneo en los discos de Chichén Itzá como la cabeza del decapitado —una identificación con la que varios autores concuerdan.

El fundamento para establecer la relación entre la cabeza del decapitado y la pelota se encuentra en el *Popol Vuh* (1975: 89). A partir del capítulo X, la antigua tradición quiché narra el episodio en que Ixbalanqué y Hunahpú pasan la noche en la casa de los murciélagos, escondidos en sus cerbatanas, y cómo, al asomarse Hunahpú para comprobar si ya amaneció, es decapitado por Camazotz. Más adelante la narración señala que, a petición de Uno Muerte y Siete Muerte, gobernantes de Xibalbá, la cabeza de Hunahpú es colocada “sobre el juego de pelota” y utilizada como pelota (*ibidem*: 91).

Algunos autores consideran que varios testimonios arqueológicos son la expresión de este mito. Entre éstos se encuentra Kowalsky (1992: 396), autor que afirma que el marcador de juego de pelota de La Esperanza, Chiapas —mejor conocido como marcador de Chinkultic—, muestra al jugador que golpea con la cadera una enorme pelota que lleva en el interior un glifo formado por la cabeza masculina de perfil que representa a Hunahpú, el gemelo heroico señalado en la conocida leyenda del *Popol Vuh*.

Otro ejemplo de pelota con cabeza está en el panel del Museo del Indio Americano de Nueva York, en el que se observa a dos jugadores con la pelota al centro, con un glifo formado por una cabeza y el numeral 9.

El tema de las “pelotas de calavera” ha sido tratado por Helmuth (1992: 182-183), que señala dos motivos de calaveras en el monumento 20 de Bilbao y los interpreta como “glifos de calavera” o “pelotas de calavera”, así como el tablero del juego de pelota de Estación Mojarras, con una calavera con rasgos de monstruo de estilo maya, además de la posible pelota calavera en la estela 6 de Edzná, si bien en este último caso aclara que no está demostrado si la calavera se encuentra sobre la pelota o en el extremo del hacha o palma que lleva el jugador.

En conjunto, los datos anteriores —y otros que no se incluyen aquí por motivos de espacio— son el fundamento para afirmar que los discos con cráneo en los tableros del juego de pelota de Chichén Itzá también son pelotas, y que el cráneo representa la cabeza de un jugador decapitado. Ante tales hechos corresponde al lector formular su opinión.

El cráneo en el centro de la cancha y Ah Puch o dios de la muerte

Posiblemente los cráneos en los discos de los seis tableros del juego de pelota de Chichén Itzá representen al dios de la muerte; de hecho, las calaveras en los juegos de pelota de toda Mesoamérica son un símbolo inequívoco de muerte (Knauth, 1961: 190).

Los cráneos en los discos del juego de pelota principal de Chichén Itzá cumplen con las características enunciadas por Sotelo (1989: 1334), que realizó un estudio sobre las representaciones del dios A o dios de la muerte en el *Códice Madrid*. Entre sus características están la nariz descarnada, la mandíbula y la dentadura visibles, y como elemento significativo se encuentran los “ojos de la muerte”, también llamados “ojos de la oscuridad”, así como la oreja, cubierta en gran parte por la orejera (*idem*). Se trata de atributos que, como ya dijimos, están presentes en los cráneos de los seis discos.

De la tumba 7 de Monte Albán procede un pectoral labrado en oro cuya parte superior muestra un juego de pelota con dos jugadores a los costados y un cráneo en el centro. El *Códice Magliabechiano* ofrece una escena similar con dos jugadores en los extremos de la cancha y tres cráneos que representan a Mictlantecuhtli alineados en el centro, en sentido vertical.

De acuerdo con Krickeberg (1966: 222), en el *Códice Magliabechiano* el *tlecollt* o “línea media” se indica mediante tres cráneos humanos con el mechón enmarañado del dios de la muerte. Apoyado en ideas de Preuss, Seler (1988: 100) sugiere que el dios de la muerte, señor del décimo signo de los días, no era una deidad independiente a la que se haya temido más que a las otras, y advierte que el panteón entero de los mexica-

nos, sin exceptuar al dios solar, se componía de deidades de la muerte, pues éstas se hacían honrar principalmente con sacrificios. Además, sugiere interpretar al dios de la muerte, en primer lugar, como un mero símbolo del final de la vida y acaso como un mensajero al servicio de los dioses. Se trata de una idea que aplica de manera idónea para el caso planteado aquí.

El cráneo y el Sol del inframundo

¿Cuáles son las razones para vincular al cráneo en los discos del juego de pelota de Chichén Itzá con el Sol? Esta relación se basa en un hecho fundamental: varios notables investigadores, entre los que se encuentra Caso (1969: 95), afirman que el *tlachtli* o juego de pelota tuvo en los mitos y códices un doble significado. Por una parte expresa la oposición de los contrarios o la expresión de la eterna lucha entre poderes antagónicos divinos —el día y la noche, la vida y la muerte, el verano y el invierno—; por la otra, se trata de la representación del cielo y su movimiento, es decir, el lugar donde luchan estos poderes.

Para expresarlo en forma básica, es bien sabido que, durante el juego, la pelota imitaba el movimiento del Sol —y en general de todos los astros— en el firmamento, aunque Krickeberg (1966: 216, 224) advirtió que no en su movimiento diario, sino en el desplazamiento anual del astro solar de norte a sur. Ésta es la razón por la que, en los códices, el Sol puede estar representado como un ser esquelético: para señalar tanto su nacimiento como su muerte, ya que el astro muerto es la noche. En términos de Krickeberg (1966: 217), el dios del Sol se retira a descansar “en la casa de la noche”, y en los de Seler (1988, I: 147), el Sol muerto es el que se hunde en la tierra al anoecer: es el Tlachitonatiuh o “Sol del poniente” a punto de penetrar en el ocaso. Con esto también coincide una ilustración del *Códice Borgia* (1980: 35) donde se muestra que el *cipactli* o cocodrilo de la tierra ha devorado al Sol.

Krickeberg (1966: 220) consideraba que el conocido mito azteca que narra el nacimiento del dios solar Huitzilopochtli, el cual sacrifica a la Luna y las estrellas —al lugar donde ocurre este acontecimiento se le llama “lugar de cráneos”—, le permitía explicar el origen del sacrificio por decapitación asociado con el juego de pelota. Por esta razón no le parecía extraño pensar que los discos con cráneo en los paneles del juego de pelota de Chichén Itzá, que sugirió identificar como altares, expresaban la presencia de este dios solar. Un ejemplo gráfico de lo anterior es el juego de pelota del *Códice Borbónico* (1979: 19), donde también se incluye el motivo de la calavera.

La imagen del *Códice Magliabechiano* confirma la relación entre los cráneos de cabello encrespado, ojos estelares y orejeras de tela, prácticamente son idénticos a los cráneos en los discos de Chichén Itzá. Al comentar esta página del códice citado, Krickeberg (1966: 221) sugiere que los cráneos humanos simbolizan el cielo estrellado. El propio Krickeberg señala que la expresión simbólica que muestra al Sol muerto se encuentra claramente representada en el *Códice Borbónico* (1979: 16), donde aparece en forma de bulto mortuorio, con el dios solar devorado por las fauces de la tierra, junto con Xólotl, eterno acompañante del Sol en el inframundo y dios del juego de pelota, ataviado con la indumentaria de Quetzalcóatl.

Consideraciones finales

Hasta aquí se ha tratado la identificación de los discos con cráneos representados en los seis paneles del juego de pelota principal de Chichén Itzá. Por una parte se plantearon las alternativas en cuanto a la naturaleza del disco, es decir, las opciones para considerarlo como pelota o altar; por la otra se presentaron los argumentos utilizados para identificar al cráneo como la cabeza del decapitado o la expresión de un ser del inframundo. En este punto el lector habrá notado que la identificación del cráneo depende directamente de considerar al disco como pelota o altar.

Entre las razones para precisar si representa una pelota se encuentran el color y el tamaño. En la iconografía maya, las pelotas son círculos pintados en color negro y algunas destacan por sus enormes dimensiones. Lamentablemente, los discos con cráneo de Chichén Itzá no conservan rastros de color y, por lo tanto, este atributo no se puede tomar en cuenta para establecerlo.

El tamaño del disco no es una razón para cuestionar esta identificación como pelota, ya que en las escenas de juegos de pelota mayas éstas suelen representarse en tamaños que sobrepasan al real. Sin embargo, Hellmuth (1992: 178-179) no está de acuerdo con que en el arte maya el tamaño de la pelota sea una exageración, y se muestra a favor de considerar que la pelota pudo ser de grandes dimensiones. De hecho, la que sostiene Kukulcán en la escena central del templo inferior de los Jaguares no es pequeña.

La alternativa señalada por Krickeberg para identificar el disco como altar se enfrenta al problema de que hasta el momento no se han localizado altares circulares en el juego de pelota de Chichén Itzá. No obstante, en favor de su propuesta se debe tomar en cuenta que la escena del sacrificio, en los relieves aquí tratados, indica que

el altar era el lugar especial para recibir la sangre del decapitado, ya que en la mayoría de los casos el sacrificio se llevaba a cabo frente al altar, y en este caso el cráneo fue el medio para hacer llegar la ofrenda a su destino.

En cuanto a las opciones señaladas aquí para establecer la identidad de los discos con cráneos, representados en los seis paneles del juego de pelota principal de Chichén Itzá, el autor considera que no son pelotas, sino altares, y que el cráneo no representa la cabeza del jugador decapitado: ya quedó sugerido que estos cráneos son la imagen del dios del inframundo, el propio dios A, o Ah Puch, dios de la muerte, o acaso la manifestación del Sol muerto en el viaje del Sol por el inframundo.

Esta identificación toma en cuenta elementos en particular, como el caso de la orejera de tela en el cráneo del panel 3, un atributo característico del dios de la muerte y claro indicador de que estamos ante la representación de esa deidad. Por su parte, las orejeras de hueso o elementos de amarre también confirman la identidad del cráneo y su relación con el sacrificio.

Resta señalar que en estos discos o altares el cráneo fue la vía de comunicación que permitía establecer conexión con el inframundo, entendido como el lugar que abarca diversas nociones, tanto positivas como negativas, ya que no sólo es el lugar de la oscuridad y de la muerte, sino también del agua, la fertilidad y la vida. En este caso la representación del cráneo como símbolo del inframundo no es un fin en sí mismo: posiblemente se trata de un medio para rendir tributo al Sol.

Bibliografía

- BARTHEL S., Thomas, "Demonios murciélago mesoamericanos", en *Traducciones Mesoamericanistas*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1968, t. II, pp. 79-105.
- BEYER, Herman, "Studies on the Inscriptions of Chichén Itzá", en *Contributions to American Archaeology*, núm. 21, 1937.
- CASO, Alfonso, *El pueblo del sol*, México, FCE, 1983.
- _____, "El tesoro de Monte Albán", en *Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, INAH, vol. III, 1969.
- Códice Borgia*, México, FCE, 1980.
- Códice Borbónico. Manuscrito mexicano de la Biblioteca de Palais Bourbon*, México, Siglo XXI, 1979.
- Códice Laud*, en Lord KINGSBOROUGH, *Antigüedades de México*, México, SHCP, vol. IV, 1964, pp. 185-257.
- Códice Magliabechiano. The Book of the Life of the Ancient Mexicans Containing and Account of Their Rites and Superstitions*, 2 vols., Berkeley, University of California Press, 1983.
- DU SOLIER, Wilfrido, "Primer freso mural huasteco", en *Cuadernos Americanos*, año V, vol. XX, núm. 6, 1945.

- GARZA, Mercedes de la y Ana Luisa IZQUIERDO, “El juego de los dioses y el juego de los hombres. Simbolismo y carácter ritual del juego de pelota entre los mayas”, en *El juego de pelota en Mesoamérica, raíces y supervivencia*, México, Siglo XXI, 1992, pp. 335-353.
- GREENE ROBERTSON, Merle, “El juego de pelota yucateco. Evidencias recientes sobre el juego”, en *El juego de pelota en Mesoamérica, raíces y supervivencia*, México, Siglo XXI, 1992, pp. 192-221.
- HELLMUTH, Nicholas M., “Los juegos de pelota maya en México y Guatemala durante los siglos VI-VII”, en *El juego de pelota en Mesoamérica, raíces y supervivencia*, México, Siglo XXI, 1992, pp. 169-197.
- KNAUTH, Lothar, “El juego de pelota y el rito de la decapitación” en *Estudios de Cultura Maya*, vol. 1, 1961, pp. 183-198.
- KOWALSKY, Karl, “La identidad mitológica de la figura que aparece en el marcador de la cancha de pelota de la Esperanza (Chinkultic)”, en *El juego de pelota en Mesoamérica, raíces y supervivencia*, México, Siglo XXI, 1992, pp. 391-405.
- KRICKEBERG, Walter, “El juego de pelota mesoamericano y su simbolismo religioso”, en *Traducciones Mesoamericanistas*, 1966, pp. 191-313.
- KUBLER, George, “Chichén Itzá y Tula”, en *Estudios de Cultura Maya*, vol. I, 1961, pp. 47- 80.
- LIZARDI RAMOS, César, “Rito previo a la decapitación en el juego de pelota”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 1971, pp. 21-46.
- MARQUINA, Ignacio, *Arquitectura prehispánica*, México, INAH-SEP, 1990.
- PIÑA CHAN, Román, *Chichén Itzá. La ciudad de los brujos del agua*, México, FCE, 1990.
- _____, *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, México, FCE, 1975.
- RIVARD, Jean-Jacques, “Cascabeles y ojos del dios maya de la muerte”, en *Estudios de Cultura Maya*, vol. 5, 1965, pp. 75-91.
- ROBICSEK, Francis y Donald M. HALES, *The Maya Book of the Dead: The Ceramic Codex*, Charlotte, University of North Carolina, 1981.
- RUZ LHULLIER, Alberto, *Chichén Itzá en la historia y en el arte*, México, Sureste, 1979.
- SCHELE, Linda, *Rostros ocultos de los mayas*, México, Ímpetus Comunicación, 1997.
- _____, y Mary E. MILLER, *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*, Fort Worth, Museo Kimbell, 1986.
- SELER, Eduard, *Comentarios al Códice Borgia*, México, FCE, 1963.
- SOTELO SANTOS, Laura, “Las representaciones del dios A en el Códice de Madrid”, en *Memorias del Segundo Coloquio Internacional de Mayistas*, México, UNAM, 1989, vol. 2, pp. 1333-1342.
- THOMPSON, Eric, *Historia y religión de los mayas*, México, Siglo XXI, 1982.
- WINNING, Hasso von, *La iconografía de Teotihuacán: los dioses y los signos*, México, IIE-UNAM, t. I, 1987.

Nonatos como ofrendas en rituales de cierre y abandono. Un caso del noroeste argentino en tiempos de la conquista incaica

Ivan Leibowicz
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Las ceremonias de apertura y cierre de espacios en el mundo andino han sido ampliamente documentadas en el ámbito etnográfico. Sin embargo, no se cuenta con muchos ejemplos arqueológicos que testimonien el abandono de un determinado recinto o asentamiento. En el sitio Juella, Quebrada de Humahuaca, noroeste de Argentina, se halló un contexto singular que incluye la inhumación en el piso de ocupación de un nonato de entre seis y siete meses de gestación, la clausura de un acceso y el entierro intencional de diversos objetos. Se considera que la materialidad analizada aquí se vincula con rituales y ceremonias para el cierre y la muerte simbólica de este espacio. Por último, se reflexiona sobre la importancia de esta clase de ofrenda y el ritual en que pudo verse involucrado este tipo de depósito.

Palabras clave: ceremonias, Quebrada de Humahuaca, periodo de desarrollos regionales, conquista inca, inhumación, ofrendas, ritual.

ABSTRACT

The opening and closing ceremonies for spaces in the Andean world have been widely documented in the ethnographic literature. However, little evidence in the archaeological record relates to the abandonment of a specific enclosure or settlement. A unique context was found at the site of Juella, Quebrada de Humahuaca, in northwestern Argentina, that included the burial of a six-to-seven-month-old neonate under the floor of occupation, closing off an entrance, and the intentional burial of various objects. It is believed that the materials analyzed here are connected to rituals and ceremonies for the closure and symbolic death of this space. Finally, reflections are offered on the importance of this type of offering and ritual in which this type of deposit might have been involved.

Keywords: ceremonies, Quebrada de Humahuaca, period of regional developments, Inca conquest, burial, offerings, ritual.

Introducción

Las ceremonias de apertura y cierre de espacios han sido ampliamente documentadas para el mundo andino en el ámbito etnográfico. Sin embargo, en el ámbito arqueológico contamos con numerosos ejemplos del primer tipo y no tantos que testimonien el abandono de un determinado recinto o asentamiento. En trabajos realizados en el sitio Juella, ubicado en la Quebrada de Humahuaca, noroeste de Argentina, nos encontramos ante un contexto singular que incluye la inhumación sobre el piso de ocupación de un nonato de entre seis y siete meses de gestación, la clausura de un acceso y el entierro intencional de diversos objetos.

En el marco de una ocupación restringida al periodo preincaico de Desarrollos Regionales (1250-1450 d.C.) se considera que los materiales hallados —analizados aquí— se relacionan con rituales y ceremonias ligadas con el cierre y la muerte simbólica de este espacio. A partir de la obtención de diversos fechamientos radiocarbónicos, —que incluyen uno de este suceso en particular— y de su relación con el contexto general del sitio se reflexionará sobre la importancia que pudo tener un feto humano como ofrenda ceremonial, en qué clase de ritual se vio involucrado este tipo de depósito y cómo el acontecimiento se encuentra íntimamente ligado con el abandono del sitio en su totalidad y la conquista incaica de la región.

Juella y la Quebrada de Humahuaca

El sitio arqueológico Juella se ubica en la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy, en el noroeste de Argentina. Se trata de un valle estrecho —con un ancho que va desde 30 metros hasta tres kilómetros— recorrido por el río Grande de Jujuy, el cual se extiende a lo largo de 150 km. En el extremo norte confluyen el río Cóndor y el de La Cueva para formar el río Grande, en las cercanías de la localidad de Iturbe (22° 55' latitud sur) y su extremo sur, la ciudad de San Salvador de Jujuy (24° 10' latitud sur).

Este asentamiento cuenta con una superficie de seis hectáreas y se ubica en una quebrada subsidiaria (Juella) de la Quebrada de Humahuaca, cuatro kilómetros al poniente de la confluencia de ambas, sobre un antiguo cono de deyección en forma de espolón (figura 1). La gran diferencia de altitud entre el espolón y el cauce del río —más de 40 m—, producto de la erosión, le da una posición estratégica. Así, desde la quebrada de Juella y el actual poblado —localizado frente al sitio, al otro lado del río— se observan imponentes barrancas casi verticales, sobre las cuales se edificó el asentamiento.

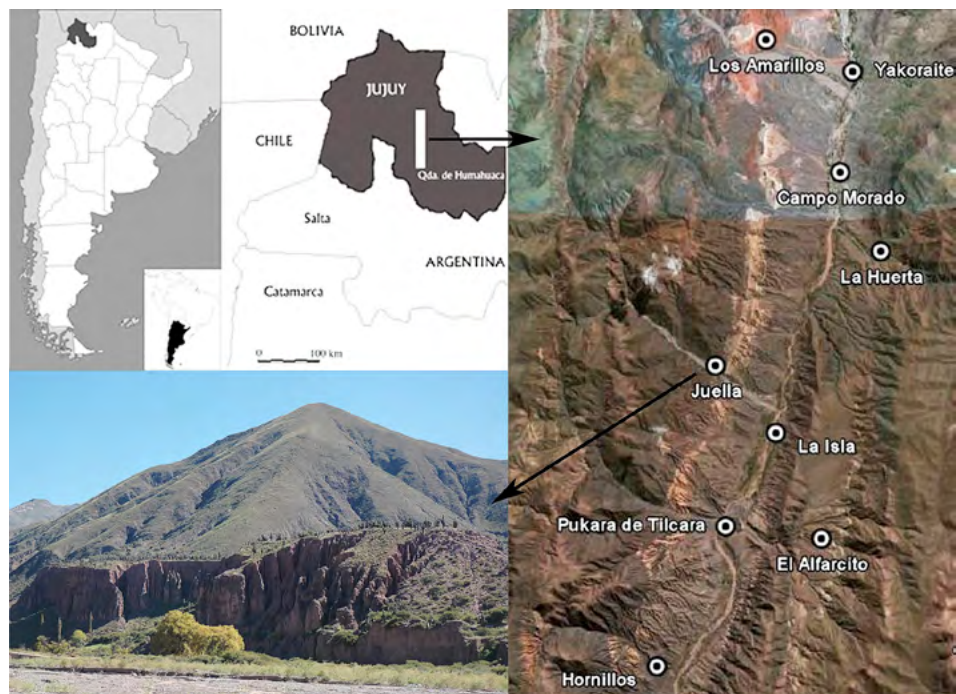


Figura 1 Ubicación geográfica de Juella y vista del sitio desde el río

El antiguo poblado cuenta con alrededor de 420 recintos erigidos íntegramente en piedra. Si bien muestran distintas formas de construcción, la mayor parte de los muros que componen los recintos del sitio son del tipo doble con relleno, confeccionados con cuarcitas de diversos colores –amarillentas, verdes, moradas, grises, etc.– y esquistos negros y grises. Una de las características sobresalientes de la arquitectura de este asentamiento, en comparación con los otros grandes conglomerados de la región –Los Amarillos, Pukara de Tilcara, La Huerta–, es que algunos recintos tienen una esquina redondeada.

De acuerdo con los vestigios muebles e inmuebles encontrados y a los fechamientos radiocarbónicos obtenidos (tabla 1), se ha caracterizado a este sitio como perteneciente en exclusiva al periodo de Desarrollos Regionales tardío o intermedio tardío (*ca.* 1250-1450 d.C.). Resulta notable, en relación con el contexto regional, la casi total ausencia de elementos que permitan vislumbrar tanto una presencia incaica como ocupaciones más tempranas (Cigliano, 1967; Leibowicz, 2012, 2013; Nielsen *et al.*, 2004; Pelissero, 1969).

Tabla 1

Total de fechamientos radiocarbónicos de Juella, calibrados con el programa CALIB de Stuiver y Reimer (1993), teniendo en cuenta la curva de calibración para el hemisferio sur (McCormac *et al.*, 2004)

CÓDIGO	C14 AP	CAL DC 1 SIGMA	CAL DC 2 SIGMA	REFERENCIA
IVIC 186	1320±30	662-762	657-773	Cigliano, 1967
AA-16237	655±49	1288-1392	1276-1405	Nielsen, 1996
A-7733	635±140	1264-1428	1066-1613	Nielsen, 1996
M 1639	630±120	1278-1421	1165-1477	Cigliano, 1967
GRN 540	590±30	1310-1404	1300-1415	Pelissero, 1969
AA-85659	486±42	1421-1475	1405-1614	Leibowicz, 2012
AA-85658	454±42	1439-1608	1420-1622	Leibowicz, 2012
LP-2544	450±60	1432-1618	1419-1626	Leibowicz, 2012
LP-2556	450±50	1438-1614	1419-1626	Leibowicz, 2012

Materiales sobre los cuales se realizaron los fechados anteriores:

IVIC-186: madera proveniente del arco del R21, descartada por Cigliano, pues la muestra es de la misma pieza que M1639 y no se corresponde con el contexto del hallazgo.

AA-16237: bajo el material de relleno en uno de los caminos.

A-7733: material proveniente de un fogón en la esquina oeste del R205 (R1, sector 1, en Nielsen *et al.*, 2004).

M-1639: madera proveniente del arco del R21.

GRN-540: asociado con el cráneo trofeo.

Poblados y relaciones sociales en Humahuaca

En otros trabajos (Leibowicz, 2012, 2013) se ha considerado que durante este período histórico la organización espacial de los poblados tardíos en Humahuaca y su materialidad propició una relación de comunidad –al tiempo que la reproducía–, generando también mecanismos de solidaridad e inclusión social por encima de distinciones o la jerarquización de individuos o grupos. La evidencia arqueológica con que se cuenta hasta el momento no ofrece testimonios ni permite observar relaciones donde un grupo o determinados individuos se encontraran en condiciones de adueñarse de parte de la producción social en beneficio propio. Se trataría así de un período histórico donde cualquier tipo de estatus y distinción social, lejos de encontrarse establecidos, aún se disputaban y negociaban (Leoni y Acuto, 2008).

Las casas, el poblado en sí y los objetos que constituyen el paisaje cultural de la vida social son un elemento dinámico. Se trata de construcciones de la cultura y representan a la vez procesos sociales elementales. Por eso, al igual que las personas que los edificaron y vivieron allí, los asentamientos y las casas tienen complejos ciclos de vida, moldeados en forma simultánea por conceptos ideales de comportamiento apropiado, por un *habitus* incorporado y por las decisiones prácticas derivadas del curso

de la vida social diaria durante un largo periodo de tiempo (Herbich y Dietler, 2009: 12). Por lo tanto, se considera que estos poblados del periodo de Desarrollos Regionales tardío y, fundamentalmente, sus casas y patios, constituyeron el centro del mundo —el *axis mundi*— para la gente que habitaba en ellos.

La vida cotidiana, las actividades que se desarrollaban, las sensaciones que experimentaban los integrantes de estas comunidades dentro de estos sitios debieron de ser muy distintas a las que se vivían en las zonas frecuentadas fuera de éstos, como en las áreas agrícolas o de pastoreo. La vida pueblerina se relacionaba poco tenía con las excursiones de caza, con pasar días enteros entre los cerros o con dormir en un parapeto en la montaña, al punto que expresiones poco frecuentes o inexistentes en los grandes conglomerados del periodo —por ejemplo, las representaciones de arte rupestre— cobran vigor y se ven representadas en áreas alejadas de estos centros, como las quebradas que los comunican con la zona de puna (Nielsen, 2003). En estos paisajes se contraponen las sensaciones de encierro o libertad, de vida comunal y aglomeración de gente o de absoluta soledad, y dan forma a experiencias diferentes y complementarias.

Los habitantes de Juella o de otros sitios debieron de pasar casi todos sus días dentro de los asentamientos, incluso en el interior de sus casas, en constante relación con sus parientes y vecinos. De esta manera, las residencias domésticas se habrían transformado en “la unidad arquitectónica básica en la organización espacial de estos asentamientos” (Acuto, 2007: 86).

El recinto 94 de Juella

El recinto 94 (R94) se ubica en un conjunto de recintos junto a otros siete (93, 95, 96, 97, 98, 99 y 100) (figura 2). Estos conjuntos de varias habitaciones, integradas en un espacio mayor, se hallan repetidamente a lo largo del sitio. Se parte de la premisa de que conforman una suerte de unidad, donde cada uno cumpliría diferentes funciones en la vida cotidiana del grupo familiar o doméstico que lo habitaba. En el caso del R94, antes de comenzar las excavaciones se le concebía como un posible patio, probablemente sin techumbre, donde se habrían llevado a cabo distintos tipos de actividades.

Cuenta con una superficie aproximada de 28 m². Sus paredes miden 5.4 m en el muro noroeste, 5.6 en el noreste, 5.1 en el suroeste y 5.3 en el sureste. Estos muros son del tipo doble con relleno, confeccionados por medio de cuarcitas de diversos colores, materia prima que se encuentra en gran parte del asentamiento.

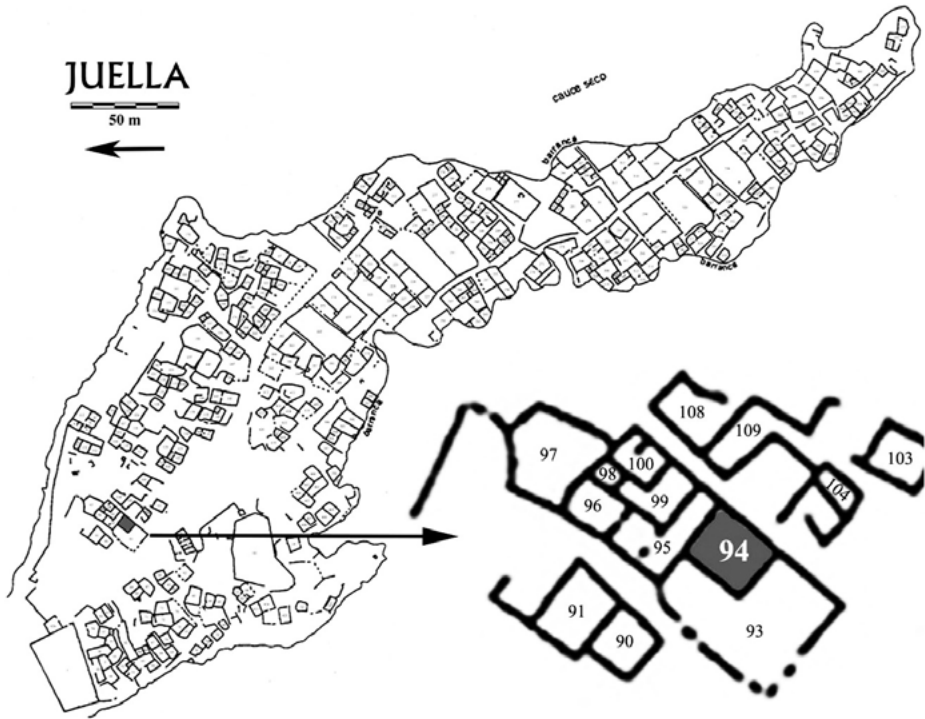


Figura 2 Plano de Juella con detalle del R94

Durante los trabajos de campo se excavó una superficie de algo más de 20 m² del recinto. Hay que destacar el hallazgo inusual de 17 vasijas cerámicas enteras o prácticamente completas (figura 3). El análisis de esta evidencia había llevado a caracterizar el recinto, en trabajos anteriores, como un posible espacio supradoméstico de producción, consumo y almacenaje de chicha. Un lugar que, en algún momento, pudo suministrar esta preciada bebida alcohólica a un sector o barrio del asentamiento (Leibowicz, 2013). Sin embargo, también es importante mencionar que se cuenta con evidencia del desarrollo de otro tipo de actividades productivas, como la metalúrgica y la lítica (Leibowicz y Jacob, 2011).

Se considera que pudo ser un espacio de reunión y celebración de alguna familia o facción de Juella, donde se habrían realizado actividades propiciatorias para la agricultura y la fertilidad. De esta manera se estimularían los vínculos sociales que afirmaban la cohesión de la comunidad. Así, la posible producción y almacenaje de chicha que se propone para el R94 se habría vinculado con ceremonias o fiestas don-

de se servía esta bebida, junto a importantes cantidades de comida, para que la compartieran los miembros de la comunidad (Leibowicz, 2013).

En las excavaciones desarrolladas en el R94 de Juella se encontraron varios elementos que, según sus condiciones y particularidades, parecen haberse depositado allí de manera intencional. Algunos de estos objetos podrían haberse usado en contextos domésticos; otros, por lo general, se asocian con prácticas de otra índole. De modo que algunos de estos enseres no habrían sufrido una transformación, mediante el enterramiento, de un uso cotidiano a otro que se podría determinar como ritual. Se presume que estos objetos que no eran de uso cotidiano se enterraron deliberadamente en el piso del recinto 94, un acto que llevaba implícita una clara intención vinculada con una actividad de carácter ceremonial.

El primero de estos hallazgos fue una pequeña jarra tosca (figura 4) cuyo exterior contaba con claros signos de exposición al fuego. Dentro del recipiente había ceniza, restos de vegetales quemados como maíz *-Zea mays-* (figura 5) y cacahuate *-Arachis hypogaea-*, además de una figurilla antropomorfa de 4.1 cm de alto y 1.2 cm de ancho como máximo (figura 5). Esta pequeña figura es claramente femenina, realizada con un pequeño bloque de hematita *-de pigmento rojo-*. No se cuenta con antecedentes, al menos a escala regional, de otras figurillas u objetos de este material, lo cual acaso se deba a la dificultad de conservación que presenta, porque es muy delicado y la figura puede perder sus rasgos característicos con la simple manipulación.

Junto con esta imagen femenina se halló en el interior de la jarra un amonite fosilizado de 6 cm de largo y 3 de ancho. Este fósil posee una forma particular que le brinda claras connotaciones fálicas (figura 5). La presencia conjunta de ambos elementos, colocados intencionalmente dentro de un recipiente para representar de manera icónica y metafórica la dualidad sexual de los seres humanos, lleva a pensar que estos objetos tal vez formaron parte de algún tipo de ceremonia o ritual relacionado con el culto a la fertilidad.



Figura 3 Vasijas enterradas en el R94 de Juella

Otro hallazgo importante en el R94 fue una puerta tapiada sobre el muro suroeste del recinto –con un ancho de 75 cm–, a 1.1 metros de su esquina oeste. Al identificar la puerta, y en la medida que se avanzaba en la excavación del espacio contiguo, se removieron rocas colocadas para obstruir la salida, debajo de las cuales aparecieron diversos materiales culturales (figura 6). Cabe aclarar que si bien las puertas tapiadas no son una rareza en el sitio (Nielsen *et al.*, 2004) no existen otros registros sobre la práctica de colocar materiales debajo de las piedras utilizadas para clausurar el acceso.

En un primer nivel altitudinal dentro de la excavación de la puerta, entre las rocas que formaban parte de la nueva pared y un antiguo escalón de 13 cm de altura, aparecieron los restos de dos pucos o escudillas del estilo local interior negro pulido, restos del cuerpo de un cántaro tosco, un hueso largo perteneciente a la extremidad de un camélido, una gran cuenta de collar de 1.8 cm de diámetro, confeccionada en piedra pulida, y una cuenta de malaquita. Por debajo, a la altura del piso de ocupación del recinto –es decir, en la base de la antigua puerta–, encontramos en el sector noroeste tres manos de moler y más restos de cerámica tosca y decorada. Se entiende que los objetos hallados en este contexto pudieron ser colocados como una suerte de ofrenda al clausurar ese paso. Esta práctica, relacionada con el cierre y la muerte simbólica de espacios, es algo común y frecuente en el mundo andino. Del mismo modo que se realizan ofrendas, como ollas fundacionales o el entierro de fetos de camélidos bajo los cimientos de los muros al momento de “abrir” o comenzar a construir un nuevo espacio, existen ceremonias de cierre ante el abandono de una habitación o recinto.

Finalmente, en la esquina oeste del R94, a escasos centímetros de la puerta tapiada y en el antiguo piso de ocupación, se hizo un importante hallazgo, diferente a los ya descritos: restos óseos humanos que, según los estudios bioarqueológicos, siguiendo los criterios de Fazekas y Kosa (1978) y de Scheuer y Black (2000), pertenecieron a un nonato de entre seis y siete meses de gestación (De Stéfano, 2010). Éstos se hallaron cerca de la esquina oeste del recinto, a 10 cm del muro noroeste y a 30 cm del muro suroeste, a 35 cm profundidad; compartían nivel estratigráfico con los materiales culturales hallados bajo la vecina puerta tapiada y sobre el sedimento identificado como piso de ocupación (figura 7). La mayoría de los huesos estaban fragmentados y encimados unos sobre otros, debido a su posición estratigráfica, su fragilidad, su naturaleza orgánica y como resultado de los procesos posdeposicionales que los afectaron –fundamentalmente el derrumbe de las paredes del recinto–. La muestra se conformó con un total de 29 piezas, pertenecientes en su totalidad al cráneo y a la parte superior del cuerpo (tabla 2). Debido al carácter de la muestra sólo se estimó la edad, un hecho que conspiró contra las posibilidades de determinar el sexo.



Figura 4 Jarra tosca quemada



Figura 5 Amonite y figurina de hematita

En relación con otros hallazgos anteriores es importante tomar en cuenta que en todas las excavaciones del sitio se observa una gran variabilidad en el momento de tratar a los difuntos. Existen entierros en cistas de piedra bien construidas, en cistas con paredes de tierra, inhumaciones directas (hoyos en el piso), individuales, múltiples, primarios y secundarios. Una característica recurrente es el escaso material de acompañamiento, limitado por lo general a la presencia de pucos (escudillas) y algunos objetos de madera (Cigliano, 1967). En el caso particular de los párvulos, 15 de 19 se hallaron en el interior vasijas y sólo tres —incluido el del R94— se encontraban sobre el nivel de ocupación de los recintos. En cuanto a este punto verificamos los resultados de las excavaciones de Cigliano (1967) y Nielsen *et al.* (2004), y observamos ciertas prácticas en distintos sectores del sitio que no son exactamente iguales, aunque guardan cierta similitud con las del R94, al tiempo que nos ofrecen una muestra acerca de la variabilidad en las prácticas mortuorias.

Niños o fetos como ofrendas

El uso de fetos de animales en contextos rituales o ceremonias ha sido ampliamente observado y documentado a lo largo de los Andes desde tiempos de la conquista e incluso en la actualidad. Esta práctica se identifica como un componente de relevancia especial y prestigio en las diversas ofrendas ceremoniales. Allí “se emplean preferentemente fetos de llama, los de mayor significación y estatus simbólico en el caso de las ofrendas a la

Tabla 2
Detalle de los restos óseos hallados en el R94 de Juella

PORCIÓN ÓSEA	CANTIDAD	LATERALIDAD
Húmero	1	Izquierda
Omóplato	1	
Primera costilla	1	Izquierda
Costilla	1	
Hemimandíbula	1	Izquierda
Clavícula	1	Derecha
Conjunto óseo: 9 hemiarcos vertebrales y 1 cuerpo vertebral	10	
Base occipital	1	
Malar	1	
Hemifrontal	1	Derecha
Base del cráneo	1	
Esfenoide	1	
Conjunto óseo: fragmentos de la base del cráneo	5	
Paris-lateralis	1	Derecha
Temporal con porción petrosa	1	Izquierda
Conjunto óseo: hemimaxilar	1	Izquierda
TOTAL	29	

pachamama. Los fetos de chanco y oveja aparecen en las ofrendas dedicadas a los *chullpas*, los antiguos” (Fernández Juárez, 1993: 114-115). Arnold (1992) registró en comunidades actuales del altiplano de Bolivia que, al iniciar la construcción de una vivienda, se colocan debajo de las cuatro esquinas de la casa ofrendas de distintos tipos de materiales, donde destacan fetos de animales y, entre éstos, de llamas. Estas prácticas se encuentran profundamente vinculadas con relaciones sociales y de parentesco, y resultan fundamentales en la constitución de una memoria social (*idem*).

Con base en esto es interesante reflexionar sobre la importancia que tuvo, entre las sociedades tardías del noroeste argentino, un feto humano en una ofrenda ceremonial. ¿En qué ritual significativo se involucró este tipo específico de depósito?, tomando en cuenta que la ofrenda ritual de vidas humanas o sus restos parece tener una importante significación en la mediación entre vivos y muertos (Verano, 1995: 189).

En este caso particular, resulta difícil concebir un desarrollo normal de la vida cotidiana en el recinto con un cadáver –o al menos una porción del mismo– como parte del escenario habitual de la habitación. Y esta referencia debe entenderse en relación con la presencia de un cuerpo sobre el piso de ocupación del recinto, ya que los entierros dentro de los espacios habitacionales, en cistas de tierra o piedra cubiertas con lajas, eran una práctica común y frecuente en los poblados de la Quebrada de



Figura 6 Puerta tapiada del R94 en las distintas etapas de excavación

Humahuaca y otras regiones andinas (Cigliano, 1967; Nielsen, 1996; Palma, 1998; Taboada, 2005; Tarragó, 1992, entre otros). Esta idea también se puede trasladar al caso de que este tipo de depósitos ocurrieran en recintos contiguos, dada la putrefacción de la carne y el olor que expulsaría un cuerpo sin enterrar. Esta situación, a la que se suman los insectos y microorganismos que habrían sido atraídos por un cuerpo sin vida, no parece ser la más recomendable en un contexto donde, como se propone, pudo producirse y almacenarse chicha, y donde probablemente se reunía gente con frecuencia. En un gran sitio cercano como Los Amarillos se ha observado que en recintos donde existen cistas de piedra tapadas con lajas se realizaron modificaciones arquitectónicas, intentando segregar la zona de inhumaciones de aquella donde se desarrollaban actividades cotidianas (Taboada, 2005: 169).

En este contexto, se cree firmemente en el carácter ofrendatorio y ritual de este tipo de depósitos y su íntima relación con el abandono del lugar. Existen tres casos de inhumaciones directas sobre el piso de ocupación (R8, R28, R94) que se encuentran repartidas por distintas partes del sitio, sin que esto ofrezca ningún indicio de que algún sector del mismo haya sido desocupado antes que otros. Se considera así, y en

el caso del R94 se adiciona la evidencia obtenida por tres fechamientos radiocarbónicos (Leibowicz, 2012), que los cuerpos debieron de ser inhumados en el momento que los recintos se desocuparon, y que este proceso tuvo una relación directa con el abandono total del asentamiento.

Se trataría entonces de un abandono forzoso del sitio, producto de las políticas implementadas tras la conquista incaica de la región. Y es posible interpretar que el hecho de que un pueblo se vaya del lugar donde forjó su historia, donde sucesivas ge-



Figura 7 Vistas de la excavación del R94, donde se aprecian los restos del nonato y una esfera lítica

neraciones nacieron, crecieron y murieron, dejando su impronta material y cultural, es algo lo suficientemente significativo como para que depositen en forma de ofrenda un testimonio material de tanta importancia como un cuerpo humano.

Esta situación lleva a entender que los habitantes de Juella pudieron haber resistido de alguna manera el embate de los conquistadores incas y sus aliados –como los chichas del sur de Bolivia– al menos durante un tiempo. Sin embargo, resulta difícil imaginar cómo, sobre todo si se considera lo que sucedió con las entidades políticas de mayor tamaño y tal vez más poderosas, como los pobladores de Los Amarillos, quienes no lograron oponer una resistencia firme y prolongada a los invasores cuzqueños, pagando con la destrucción y el incendio de ciertos sectores del poblado, además del abandono –que imaginamos forzoso– de una considerable porción del mismo (Nielsen y Walker, 1999).

Esta visión acerca de un pueblo que resistió el dominio del imperio inca se ve apuntalada con el hecho de que Juella fue abandonado en su totalidad en algún momento posterior al año 1450 d.C. Lejos de encontrar signos materiales de una ocupación efectiva o una interacción con el nuevo poder, los indicios muestran un pueblo que abandonó el lugar donde vivía, dejando testimonio mediante ofrendas de clausura y ceremonias de cierre de espacios.

Por eso es posible asegurar que el abandono del asentamiento se encuentra claramente relacionado con la llegada de los incas a la región, más allá de probar o negar de manera efectiva la resistencia a las políticas expansionistas del Tawantinsuyu, y que ese abandono pudo ser impuesto en virtud de lo acontecido en diversos lugares a lo largo del imperio, además de que pudo involucrar algún tipo de represalia contra los habitantes de Juella, al movilizarlos de manera forzada y reubicarlos en otro espacio, todo esto sin descartar acciones de tipo físico que incluyeran algún tipo de violencia.

Bibliografía

- ACUTO, Félix, “Fragmentación vs. integración comunal: repensando el periodo Tardío del noroeste argentino”, en *Estudios Atacameños, Arqueología y Antropología Surandinas*, núm. 34, 2007, pp. 71-96.
- ARNOLD, Denise, “La casa de adobes y piedras del inca”, en *Hacia un orden andino de las cosas*, La Paz, Hisbol/ILCA, 1992, pp. 31-108.
- CIGLIANO, Eduardo, “Investigaciones antropológicas en el yacimiento de Juella (dep. de Tilcara, provincia de Jujuy)”, en *Revista del Museo de La Plata*, nueva serie, sección Antropología, núm. 6, 1967, pp. 123-249.

- FAZEKAS, Istvan y F. KOSA, *Fetal Osteology*, Budapest, Akademiai Kiado, 1978.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo, “Sullu, mesa y lógica social aymara”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, núm. 48, 1993, pp. 85-115.
- HERBICH, Ingrid y Michael DIETLER, “Domestic Space, Social Life, and Settlement Biography: Theoretical Reflections from the Ethnography of a Rural African Landscape”, en *Arqueo Mediterrania*, núm. 10, 2009, pp. 11-23.
- LEIBOWICZ, Ivan, “¿Guerreros y/o chamanes? Materialidad y liderazgos en el periodo de Desarrollos Regionales en Humahuaca”, en *Comechingonia*, vol. 17, núm. 2, 2013, pp. 275-293.
- _____, “Arqueología de Juella, Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina. Espacialidad y materialidad del periodo Tardío”, tesis, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- _____, y Cristian JACOB, “Producción metalúrgica doméstica en el Intermedio Tardío. El caso de Juella, Jujuy-Argentina”, en *Revista Haucayapata. Investigaciones Arqueológicas del Tahuantinsuyo*, núm. 3, 2011, pp. 45-59.
- LEONI, Juan Bautista y Félix ACUTO, “Social Landscapes in pre-Inca Northwestern Argentina”, en *Handbook of South American Archaeology*, Nueva York, Springer, 2008, pp. 587-603.
- NIELSEN, Axel, “La edad de los auca runa en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina)”, en *Memoria Americana*, núm. 11, 2003, pp. 73-107.
- _____, “Demografía y cambio social en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy-Argentina), 700-1535 d.C.”, en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, núm. 21, 1996, pp. 307-354.
- _____, y William Walker, “Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu: el caso de Los Amarillos (Jujuy, Argentina)”, en *Sed non satiata. Teoría social en la arqueología latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Tridante, 1999, pp. 153-169.
- _____, María Isabel HERNÁNDEZ LLOSAS y María Clara RIVOLTA, “Nuevas investigaciones arqueológicas en Juella (Jujuy, Argentina)”, en *Estudios Sociales del NOA*, núm. 7, 2004, pp. 93-116.
- PALMA, Jorge, *Curacas y señores*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/Instituto Interdisciplinario de Tilcara, 1998.
- PELISSERO, Norberto, *Arqueología de la Quebrada de Juella. Jujuy, Argentina: su integración en la cultura Humahuaca*, San Salvador de Jujuy, Dirección Provincial de Cultura de Jujuy, 1969.
- SCHEUER, Louise y Sue BLACK, *Developmental Juvenile Osteology*, San Diego, Academic Press, 2000.
- STÉFANO, Julia de, “Estudio de restos humanos en el sitio arqueológico Juella. Informe al Proyecto Arqueológico Juella”, Buenos Aires, 2010.
- TABOADA, Constanza, “Propuesta metodológica para el análisis diacrónico de arquitectura prehispanica y la asignación de significado conductual discriminado. Aplicación en el noroeste argentino”, en *Anales del Museo de América*, núm. 13, 2005, pp. 139-172.
- TARRAGÓ, Myriam, “Áreas de actividad y formación del sito de Tilcara”, en *Cuadernos*, núm. 3, 1992, pp. 64-74.
- VERANO, John, “Where Do They Rest? The Treatment of Human Offerings and Trophies in Ancient Peru”, en *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1995, pp. 189-227.

Exequias en los conventos novohispanos de religiosas carmelitas descalzas

María del Consuelo García Ponce
Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información,
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

Es interesante leer cómo los conventos novohispanos de monjas preparaban de manera especial las exequias de sus hermanas, tras cuyo fallecimiento se debían seguir las reglas establecidas en los entierros. Sin embargo, en los conventos no sólo se enterraba a las monjas, sino también a altos dignatarios, clérigos y otros adultos, además de niños, los cuales portaban el hábito de la orden. Los ritos y ceremonias sagradas fueron marcados por las constituciones establecidas con base en los decretos de la sede apostólica, la monarquía y el propio “definitorio” de la orden, y se debían observar con toda puntualidad bajo el mérito de la “santa obediencia”.

Palabras clave: exequias novohispanas, entierros novohispanos, entierros de monjas, monjas carmelitas, funerales, órdenes religiosas.

ABSTRACT

The convents in New Spain the nuns had to follow pre-established guidelines in preparing the funerary rites and burials of their sisters. However, convents were the burial place not only of nuns, but also of high dignitaries, priests, and other adults, not to mention children, who were dressed in the habit of the order. The rites and sacred ceremonies were marked by the constitutions based on decrees from the Apostolic See, the monarchy, and the *definitorio* (religious governing body) of the order and had to be meticulously observed to observe “holy obedience.”

Keywords: funeral rites in New Spain, burials in New Spain, burials of nuns, Carmelite nuns, funerals, religious orders.

Resulta interesante saber cómo se preparaban las exequias en los conventos de monjas durante la época novohispana. Cuando alguna de las hermanas moría, la comunidad religiosa debía seguir ciertas reglas establecidas para los entierros. Sin embargo, en los conventos no sólo se enterraba a las monjas, sino también a altos dignatarios, clérigos y seculares, además de niños que portaban el hábito de la orden. Los ritos y formalidades tenían un carácter sagrado durante estas ceremonias, establecidas por ciertos estatutos según los decretos de la sede apostólica, la monarquía y el propio defensorio de la orden, y se observaban con toda puntualidad por el mérito de la santa obediencia.

La siguiente investigación fue tomada en su mayoría del *Manual o procesionario de las religiosas carmelitas descalzas* –reimpreso en Buenos Aires–, cuyo original fue impreso por Joseph Doblado en Madrid, en 1775. Sin embargo, las fuentes donde se encuentran diversos datos y narraciones interesantes se hallan en diferentes libros y archivos. Se pueden citar el *Manual de la carmelita perfecta* de Silverio de Santa Teresa, *Reducción y decretos dispuestos por el P. general del Carmen de la antigua y regular observancia para las provincias de su cargo en estos reynos*, *Oración fúnebre en las solemnes exequias que celebró el mui religioso convento de carmelitas descalzas de la ciudad de Ezija*, *Ceremonial ordinario de carmelitas descalzas de Nuestra Señora del Carmen* y *Reforma de los descalzos de nuestra señora del Carmen de la primitiva observancia*. Estos y otros libros se pueden encontrar en los fondos antiguos.

En general, los manuales de las órdenes religiosas se organizaban en uno o varios libros donde se instauraron las normas para los conventos, los cuales eran renovados constantemente: una práctica similar a la de las instituciones civiles. La mayoría de estos manuales se imprimían para que llegaran a todos los conventos, a modo de garantizar el buen funcionamiento de las casas religiosas. Cada provincia se avenía a estas constituciones y las observaba con toda puntualidad, ya que eran impuestas bajo el rubro de la santa obediencia.

En los libros se indicaba con suma precisión cómo realizar las actividades cotidianas en la orden y se prevenía cualquier contingencia, como la muerte de las religiosas. La comunidad obedecía dando prioridad a la jerarquía y respetaba los mandatos establecidos, los ritos, costumbres y tradiciones de las religiosas y de la región donde habitaban. Por lo tanto, estos manuales no sólo resultan ilustrativos, sino también muy atractivos para conocer estas pequeñas sociedades que vivían en un espacio cerrado y presentaban características especiales.

Los enchiridiones marcaban con precisión cada momento de la vida ordinaria y de los cultos especiales, como Semana Santa, Navidad o Cuaresma, además de las formalidades, desde el recibimiento de altas dignidades, la toma de hábitos, la toma

MANUAL
O PROCESIONARIO,
DE LAS RELIGIOSAS
CARMELITAS DESCALZAS.
EN EL CUAL SE TRATA DE LAS PROCESIONES:
BENDICIONES; DE EL PAB. EL HABITO A LAS NOVICIAS;
DE SU PROFESION Y VELO; DE LA ADMINISTRACION DE
LOS SACRAMENTOS A LAS ENFERMAS; Y DE LAS EXE-
QUIAS, O ENTERRIO DE LOS DEFUNTOS Y OTRAS COSAS.
GOBIERNO VOVAMENTE Y ENRENDADO, SEGUN EL LITUAL Y REGAL
HERMANO REPUBLICANO, Y NUEVO CEREMONIAL DE LA ORDEN.
YA DIVIDIDO EN TRES PARTES PARA SU MAYOR CLARIDAD.



(Izq.) *Manual o procesionario de las religiosas carmelitas descalzas* **Imagen** Google Books

(Der.) *Reducción y decretos dispuestos por el P. general del Carmen, de la antigua y regular observancia...* **Fotografía** Roderic

o renovación de votos y capítulos, hasta cómo actuar en caso de epidemias y funerales, etc. En estas normas se detallan las instrucciones exactas de procesiones, misas, oficios y bendiciones, entre otros menesteres.

En su preparación académica las monjas eran instruidas en latín y debían aprender una gran cantidad de oraciones y cantos específicos para cada momento especial. Así, se han hallado varias oraciones, música y otros impresos en hojas sueltas o en manuales que fueron usados con el objetivo de que las religiosas los memorizaran.

Muchos prontuarios morales regían en la comunidad y ahora son de gran ayuda para conocer de modo detallado lo relacionado con nuestro tema de la muerte en la vida conventual.

Para esta investigación sobre exequias novohispanas el interés consistía en comprender los rituales en los conventos novohispanos, por lo que se basó en el ejemplo de las carmelitas descalzas, ya que la vida conventual era muy parecida en ciertos aspectos en la mayoría de los conventos. Por medio de este manual es posible saber cómo las comunidades religiosas abordaban no sólo la muerte, sino también el protocolo, desde el proceso de la enfermedad. En el citado manual de las carmelitas descalzas se narra el protocolo a seguir cuando alguien moría, pero también se despliega en varios capítulos cómo abordaban el proceso desde que la monja estaba postrada

y la manera de administrarse los santos sacramentos, entre éstos los de la extremaunción. El manual conduce al lector a través de la vida conventual, señalando con precisión los caminos a seguir.

Así, se lee que en el momento en que una monja enfermaba de gravedad se debía disponer para que se le administraran los sagrados sacramentos de la confesión, comunión y extremaunción. La prefecta enviaba a una de las hermanas para que aseara el cuarto; luego ponía una mesa que serviría como ara, adornándola con sabanillas y manteles limpios, donde colocaba varios objetos: un crucifijo, los corporales e incluso la reliquia de algún santo; cuatro candeleros con velas de cera blanca, un purificador para los dedos del oficiante, una ampolla pequeña con agua y un vaso de vidrio sobre un plato con el que se darían las abluciones. También debían colocar un crucifijo pequeño para que el sacerdote lo ofreciera a la enferma, la cual tendría sobre el pecho una toalla limpia para cuando le fuera dada la sagrada comunión.

La descripción en el texto marca paso a paso, con exagerado detalle, lo que debían hacer tanto el sacerdote como las hermanas que participaban y la propia enferma. Por ejemplo, las hermanas tendrían listas las vestimentas del sacerdote, que constaban de roquete, estola, banda, alba, cíngulo, estola, muceta de color blanco y lo que pudiera usar en el proceso; también se indican desde genuflexiones hasta vueltas a la derecha o a la izquierda, si se debía caminar lento, rápido o marcando el movimiento; el toque de campanillas; lo que transportaría cada hermana según su rango y cargo —y era un honor ser portadora—. Los saludos y el proceder de los actos en general tenían un código de frases en latín que se iban respondiendo al sacerdote y donde incluso la inflexión de la voz era significativa.

Cuando la enferma se descubría en peligro de morir, de igual modo correspondía observar un estricto ritual de quehaceres y seguimientos facultados por la madre superiora, que autorizaba suministrar el sacramento de la extremaunción con sus respecti-



Ceremonial ordinario de carmelitas descalzas de Nuestra Señora del Carmen **Imagen** Google Books



Ataúd carmelita con la Virgen del Carmen portando el escapulario para ayudar a las ánimas del purgatorio

Fotografía Sacristiareal, Blogspot

vos salmos penitenciales, prees y oraciones destinadas para este desenlace. El manual marcaba el modo de ayudar a bien morir, recomendando el alma de la religiosa que agonizaba. Prevenían hasta que debía hacerse en el momento que el cuerpo expirara y cuál responso se diría de inmediato, quién o quiénes y en qué orden podían entrar en el cuarto, y cuál debía ser la conducta de las monjas que permanecieran en los pasillos.

El sacerdote, ahora vestido de morado, salía con los santos óleos de la sacristía, mientras que en el cuarto de la monja, en la mesa que servía de altar, se preparaba todo para el sacramento y la unción de los santos óleos. Se colocaba en la mesita un pocillo con seis algodoncillos para limpiar las partes que se ungián y migaja de pan con la que el sacerdote se limpiaría los dedos –después los metería en agua y se limpiaría con un lienzo limpio–. No debía faltar la candela. El manual recomienda al calce que el sacerdote procurara administrar el sacramento con la mayor limpieza, curiosidad y decencia posibles. Esta última recomendación se hacía en vista de que el sacerdote debía ungir ojos, oídos, nariz, palmas de las manos (en el exterior estaba reservado para los sacerdotes), boca y a veces los pies. Una recomendación más indicaba que convenía ungir asimismo los riñones.

De lo anterior se eximía muchas veces a las monjas y a algunos hombres en peligro que no lo podían recibir. Se prevenía que, en el caso de que faltara alguna de las partes del cuerpo, se ungiera la zona más cercana. En caso de que no se supiera si la enferma ya había muerto, se hacía *sub condicione*.

El resto de las monjas se juntaban en el coro de la iglesia, con las capas puestas, para presenciar la salida y llegada del sacerdote a la capilla; rezaban en coro los siete salmos penitenciales, las plegarias y súplicas, y a continuación la letanía, pero no la breve de recomendación del alma, sino la de rogaciones, todo esto en latín. De igual modo se recomendaba decirlo justo como lo marcaba el manual, sin variar ni mudar palabra alguna.

Si la monja no había muerto, algunas se quedaban en su cuarto, con el agua bendita y demás enseres; la priora señalaba para asistirle a una de las hermanas, la más prudente y caritativa.

Las monjas invitaban a la agonizante a realizar el acto de contrición: que la enferma perdonara a cualquier persona que la hubiera molestado u ofendido y pidiera perdón si ella lo hubiera cometido. Ellas la guiarían en el deseo de la vida eterna, ejercitando las virtudes, ayudándole en los oficios de piedad, y le propo-



Ataúd de un clérigo. En la parte inferior se observan los bonetes **Fotografía** Carmelitas inf.



Catafalco carmelita cubierto con capa ceremonial **Fotografía** Blog/Caot

nían ganar alguna indulgencia. La exhortaban a que implorara el divino socorro, rogando al santo ángel de la guarda y a todos los santos del cielo que la asistieran en la pelea del tremendo juicio y la ayudaran con diligencia a deshacer los lazos con que la antigua serpiente pretendía, en aquella hora, enredar las almas con diversos géneros de tentaciones.

Cuando la muerte estuviera cercana, se tañerían tablas o matracas, rezando el credo y otras oraciones, además de la letanía breve. Cuando la hermana expirara, se procedería al responso de difuntos, tocando, ahora sí, las campanas de metal. Siguiendo el ceremonial, se apagaban las velas blancas y se encendían velas amarillas. Si el sacerdote estaba presente, se ponía la estola negra para cantar el responso. Si no había clérigo, la priora llevaba a cabo tal acción.

Al final del acto el sacerdote salía de la clausura y las monjas procedían a preparar el cuerpo lavándole la cara, manos y pies, vistiéndola con el hábito de la orden y ciñéndola con la correa. Acto seguido le colocarían el escapulario, la capa blanca



Túmulo, Museo de las Artes de Toluca **Fotografía** MAT

y, en la cabeza, el velo. Los pies irían descalzos y las manos juntas en el pecho con el pequeño crucifijo. Terminado esto la colocarían en el féretro, llevándola con los pies hacia el frente.

En procesión, delante del ataúd, iría el crucifijo y las monjas con velas y las demás religiosas en dos coros con velas amarillas. Al llegar a la iglesia la caja se ponía en el coro con los pies hacia el altar mayor, y de igual modo se llevaría a cabo en la sepultura.

Entonces se cantaba la vigilia y se oficiaba la misa de cuerpo presente. En el momento del entierro se llamaba con la campanilla a los oficios; las monjas que llevaban los ciriales y la cruz al frente, formadas en procesión, iban en silencio con las velas amarilla; se rezaban las oraciones de difuntos, asperjando el cadáver en forma de cruz y poniendo el incienso en el turíbulo.

Los entierros en fechas determinadas, como Semana Santa, el Día de la Resurrección y en la Natividad, se debían hacer de manera especial y siempre con apego a los ritos. El manual prevé de forma extensa las diferentes situaciones y señala las oraciones fúnebres, según fuera religioso o religiosa, sacerdote, difunto o difunta, padre o madre.

El entierro de las monjas se hacía en los coros y, si por alguna razón no se podía, se les daba sepultura en los sótanos o atrios de la iglesia. Los manuales hablan también de la sepultura de sacerdotes y seglares dentro de los conventos y muestran los protocolos a seguir.

A los dignatarios se los llevaba a la capilla y los colocaban con la cabeza hacia el altar. Las monjas participaban con los responsos, oraciones y diferentes coros según el personaje del que se tratara: si era de alta jerarquía o muy importante en la Iglesia, se construía un templete o túmulo para representar las virtudes del notable. En la actualidad se han conservado pocos ejemplos de éstos debido a la fragilidad de sus materiales.

En el caso de los infantes, el cuerpo del pequeño difunto era objeto de una ceremonia especial. El sacerdote vestía una estola blanca y se presidía con una cruz sin astil, entre dos candeleros encendidos, también sin astiles. Se cantaban los responsos correspondientes por parte de cantores o las monjas del convento, y las campanas todo el tiempo tañían a fiesta. Podía haber misa de cuerpo presente y después el sacerdote lo acompañaría al lugar de sepultura, donde procedía al asperje y turifique. Los coros y oraciones venían previstas en el manual, así como la antífona.

En conclusión, se puede decir que en todos los conventos religiosos novohispanos los ritos y liturgias funerarias se dieron bajo estrictas reglas, constituciones e instruc-

ciones, impresas para que no se olvidaran y se siguieran al pie de la letra bajo estrecha vigilancia. La enfermedad y la muerte se convirtieron así en actos sociales donde participaba toda la comunidad religiosa. Tampoco hay que olvidar que la jerarquía dentro de las ceremonias correspondientes fue muy respetada.

La parafernalia novohispana llevó a cabo verdaderos escenarios de salvación donde el sacerdote, las monjas, los cantos, las velas y el incienso lograron un ambiente adecuado y muy particular en los actos protocolarios de difuntos y entierros.

Bibliografía

Ceremonial ordinario de carmelitas descalzos de Nuestra Señora del Carmen, Madrid, Imprenta Real, 1805.

Manual o Procesionario de las religiosas carmelitas descalzas, Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1835.

XIMENEZ, José Alberto, *Reducción y decretos dispuestos por el P. general del Carmen, de la antigua y regular observancia, para las provincias de su cargo en estos reynos, con la provisión auxiliatoria del real y supremo consejo de Castilla*, Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1772.

Alertar, enseñar y persuadir. *La muerte del justo:* un *exemplum novohispano*

Andrea Montiel López

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

En el siglo XVIII, época de grandes transformaciones políticas y sociales en el territorio novohispano, cobraron nuevos bríos temas como el de *La muerte del justo*, que hoy en día forma parte del acervo del Museo Nacional de Arte. Este óleo sobre lámina de cobre tiene como protagonista a un moribundo en el lecho, atendido por cuatro integrantes de la entonces recién instaurada orden de San Camilo de Lelis. Si bien se requieren más elementos para comprender esta obra de manera amplia, el referente directo de la composición se halla en los grabados que ilustraban los libros de *ars moriendi*. Por medio del análisis iconográfico, aquí se devela parte del contenido y del mensaje de la imagen, que junto con el contexto de su creación y de la orden religiosa que retrata permite una aproximación a su función y significado.

Palabras clave: muerte, *ars moriendi*, Nueva España, orden de San Camilo, escatología, siglo XVIII.

ABSTRACT

In the 18th century, the time of major political and social transformations in the territory of New Spain, subjects such as *The Death of the Just*, now in the collection of the Museo Nacional de Arte, gained new life. The central figure in this oil on copper painting is a dying man on his deathbed, attended by four members of the then recently established order of St. Camillus de Lellis. Although additional elements are needed to fully understand this work, the direct reference of the composition may be found in prints that illustrated books on *ars moriendi*. Through an iconographic analysis, part of the content and message of the image is revealed, which together with the context of its creation and the religious order that it portrays permits a better understanding of its function and meaning.

Keywords: death, *ars moriendi*, New Spain, order of St. Camillus, eschatology, 18th century.

Es tan buena [la muerte] que hasta los justos la desean: y por otra parte es tan mala que ni los malos la apetecen. Es pésima, horrible y fea si se junta con el pecado. Es agraciada, peregrina, y preciosa si se acompaña con la Gracia. Es la puerta para el Infierno y es la entrada para la Gloria.

BOLAÑOS (1983 [1792])

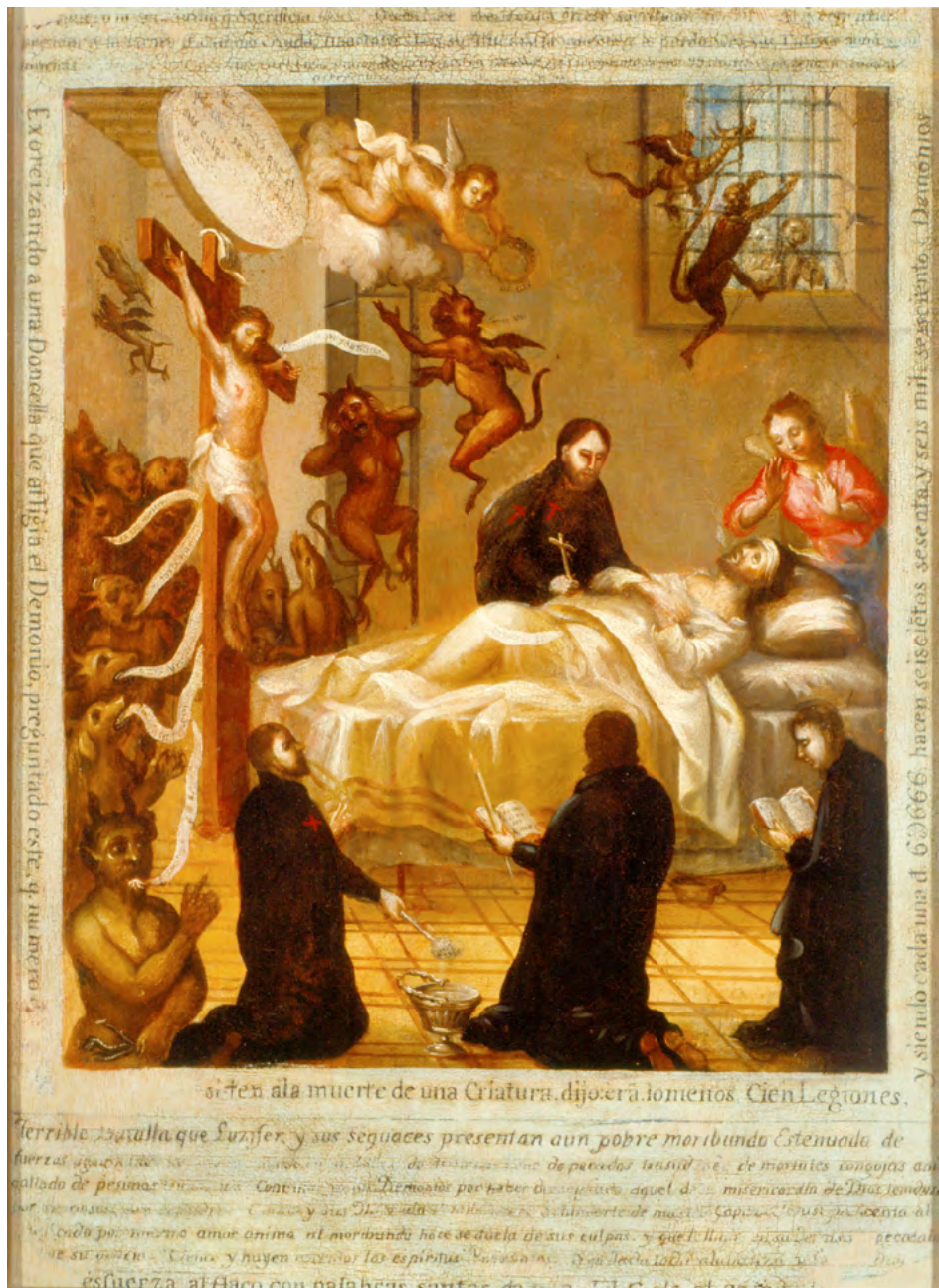
La muerte del justo es un óleo sobre lámina de cobre que data del siglo XVIII y hoy es resguardado por el Museo Nacional de Arte. Desde 1982 forma parte de su acervo constitutivo, proveniente del Museo Nacional de San Carlos (Cuadriello, 1999: 270). Aunque ha recibido diversos nombres —como *Moribundo, ex voto de un moribundo (idem)*—, se considera que aquél es el más adecuado porque plantea una distinción entre las representaciones de la buena muerte y la muerte del justo, equiparando la primera con las muertes de santos —por ejemplo, en las que la ausencia de demonios es evidente— y la segunda entendida como un proceso en que por medio de un juicio se determinará la naturaleza del alma, lo cual desencadena una lucha sobrenatural.

Para el análisis de esta obra hay un referente obligado: los grabados que acompañaban los libros de *ars moriendi*, tratados que proporcionaban consejos para alcanzar una buena muerte. Los textos tuvieron su origen en el siglo XIII, aunque en el XV se incorporaron imágenes que permitieran al analfabeta comprender el mensaje y al lector, reforzarlo.

Los tratados constaban de 11 grabados: cinco que referían las tentaciones del demonio en el momento final, y otros cinco sobre los medios para enfrentarlas.¹ La serie finalizaba con una undécima ilustración donde la agonía llegaba a su fin, el moribundo emitía el último aliento con que el alma abandonaba el cuerpo y partía hacia su destino final, que invariablemente era el cielo. De esa manera el libro cumplía su cometido: proporcionar las herramientas para obtener una buena muerte. Estas obras generaron una iconografía particular que sirvió de inspiración para otro tipo de imágenes como la que ahora nos concierne analizar.

El siglo que vio surgir *La muerte del justo* fue de grandes transformaciones en el territorio novohispano. La casa Borbón sustituyó a la Habsburgo, el racionalismo ilustrado cobraba fuerza, el exacerbado fervor religioso de tiempos anteriores parecía

¹ Cada última tentación tenía su contraparte: incredulidad/profesión de la fe, desesperación/confianza en el perdón divino, intolerancia ante el sufrimiento/capacidad para soportar el dolor, autocomplacencia en los méritos propios/humildad, avaricia/renuncia a los placeres de este mundo.



La muerte del justo, siglo XVIII, óleo sobre lámina de cobre, 63 x 47 cm, Museo Nacional de Arte-INBA



San Camilo de Lelis, 1894, óleo sobre lámina de estaño, 32 x 22 cm, Col. Fernando Juárez Frías

olvidarse ante la relajación de costumbres morales y las relaciones entre la corona y el clero eran complicadas debido a la serie de reformas que intentaban disminuir el poder de este último. En tal ambiente, aunque parezca contradictorio, los temas escatológicos cobraron renovados bríos y las representaciones de pudrideros, escenas infernales y alegorías de la muerte proliferaron bajo el auspicio de algunas órdenes religiosas, en especial de la Compañía de Jesús, aunque no fueron los únicos.

En este contexto se instauró en Nueva España la “orden de clérigos regulares ministros de los enfermos agonizantes de san Camilo de Lelis”, que gozó del favor de la corona española gracias a que permaneció al margen de la política. Fundada en el siglo XVI en Nápoles, en territorio americano primero llegó a Perú en 1707 con el virrey Castell de Ríos, quien venía en compañía del clérigo siciliano Clodoveo Carani (Gilbert, 2000: 41), y más tarde, en 1756, a Nueva España gracias a la donación testamentaria de María Teresa de Medina y Saravia, para la fundación de un convento, y a las gestiones de su hermano Felipe Cayetano de Medina, a fin de hacerla efectiva (*idem*).²

Desde sus inicios la orden enfrentó varias dificultades. Algunos consideraron que su inclusión en el aparato eclesiástico novohispano sólo acarrearía el engrosamiento del mismo sin ningún beneficio concreto, lo cual implicaba mayores costos para la manutención de los religiosos. Por otra parte, se argumentaba que no podían hacer nada para el alivio del cuerpo –hay que recordar que en esa época hubo interés en el avance de cuestiones sanitarias y médicas–, mientras que para la salud del alma ya existían órdenes con mayor antigüedad. Esto provocó reacciones del propio clero secular, que veía en ellos una amenaza para el dominio que tenían sobre la asistencia espiritual y la administración de la muerte (*ibidem*: 79).

Pese a los obstáculos, los camilos comenzaron labores a partir de 1756 regidos por los tres votos: obediencia, pobreza y castidad, más un cuarto que consistía en el servicio espiritual y corporal a los enfermos, aparte de la no administración de hospitales y la renuncia a dignidades eclesiásticas (Soto, 2010: 86). Durante su existencia sólo establecieron un convento bajo la advocación del Sagrado Corazón de Jesús, ubicado en el barrio de San Pablo, desde donde partían a auxiliar a los enfermos agonizantes, y una casa de descanso en Coyoacán como lugar de retiro para recuperar las fuerzas. Sin embargo, las condiciones para su desarrollo no eran las más favorables: el número de aspirantes al noviciado era muy bajo y varios de los que ingresaban no llegaban a profesar.

² María Teresa de Medina y Saravia donó 30000 pesos, suma que su hermano aumentó con la contribución de otros 50000, además del pago de los gastos de traslado de ocho o 12 camilos. El proceso fue lento, ya que el fallecimiento de la donante acaeció en 1746 y los religiosos no llegaron hasta el 30 de noviembre de 1755. La comunidad se erigió legalmente el 1 de mayo de 1756 (Gilbert, 2000: 68-69, 76).

La orden requería hacer uso de medios que, aunados a sus esfuerzos, permitieran afianzar su posición frente a aquellas que ya gozaban de prestigio y experiencia. En ese sentido destacan varios eventos. El primero fue la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, que probablemente significó una oportunidad para ganar adeptos, sobre todo aquellos que habían pertenecido a la Congregación de la Buena Muerte y que, sin la presencia de los jesuitas, no tardó en desaparecer. Otro recurso que resultó útil fue la revaloración de la figura de san Camilo, cuya beatificación ocurrió en 1742, y la canonización en 1746 por Benedicto XIV (Gilbert, 2000: 35), lo cual pudo favorecer y aumentar la propaganda para la orden.

El presente análisis sugiere que la obra *La muerte del justo* parte de la necesidad de la congregación por darse a conocer. Sobre todo tomando en cuenta que, a diferencia de algunos ex votos y retablos que se inspiraron en la composición de la obra, no aparece ningún intercesor celestial –como la Virgen o algunos santos– aparte del ángel que reconforta al doliente y que se concibe como contrapeso para las últimas tentaciones del “maligno” y no tanto como un intermediario. Ni siquiera es san Camilo el que atiende al moribundo, sino la orden, por lo que se considera que el objetivo era destacar la labor terrenal de sus seguidores.

La mayoría de los integrantes de la orden era de origen español³ (*ibidem*: 101) y traían con ellos un bagaje cultural inmerso en el contexto europeo que se reflejó en la iconografía de las representaciones de san Camilo, también presente en *La muerte del justo*. La referencia directa son los grabados que acompañaban los *ars moriendi* y, de manera específica, tres tratados que resultan útiles para este análisis. El primero es un manuscrito de hacia 1480, elaborado por el copista Giovanni Marco Cinico, ilustrado por Cola Rapicano y traducido al italiano por Junianus Maius; se realizó por encargo de Pascual Díaz Garlón, conde de Alife y alcaide de la fortaleza napolitana de Castilnuovo. La formación del copista era de procedencia florentina, en tanto que Cinico y Rapicano trabajaron para el círculo cortesano de Nápoles (Ruiz, 2011: 324, 326). La obra fue muy difundida y, de acuerdo con Elisa Ruiz García (2011: 337-338), “cada lector se procuraba un ejemplar de acuerdo con sus gustos estéticos y sus medios económicos, ya que el mercado librario ofrecía una panoplia de soluciones”.

La misma autora indica que existen dos versiones en castellano, ambas realizadas por Pablo Hurus y Juan Planck en Zaragoza: una breve que data de entre 1480

³ Ya se mencionó la escasa demanda para ingresar al noviciado, lo cual obligó a que se solicitara el envío de más religiosos para engrosar las filas de la orden. En 1760 se integraron cuatro más, y para 1761 el número total de camilos en Nueva España era de 17: 16 peninsulares y sólo uno de origen novohispano (Gilbert, 2000: 101).



(De arriba abajo e izq. a der.) Edición latina, edición italiana, edición de Zaragoza y *La muerte del justo* (detalle)

y 1484, casi contemporánea y muy similar a la italiana y que Fernando Martínez Gil (2000: 338-339) considera como el primer *ars moriendi* impreso en España, y otra extendida cuya temporalidad queda entre 1488 y 1491 (Ruiz, 2011: 338-339). Sin embargo, algunas de las imágenes que los acompañan se ven invertidas respecto a las italianas, probablemente debido al proceso de estampación: si la copia en el dibujo se realiza de manera idéntica al original, el resultado final será el inverso. Además, se suprimieron las filacterias de las escenas (*ibidem*: 340-341).

En la Biblioteca Nacional de Francia hay otro ejemplar en latín de entre 1465 y 1470 —anterior a los arriba mencionados—, el cual pudo ser de donde provino la traducción al italiano. Es arriesgado aventurar si alguna de estas versiones fue la fuente directa de *La muerte del justo*, ya que por región geográfica podría ser la italiana surgida de Nápoles, del mismo origen de la orden de los camilos, pero también las de Zaragoza, ya que varios integrantes que llegaron a Nueva España provenían de diversos sitios de la metrópoli. No obstante, es innegable que los detalles de las filacterias inclinan la balanza hacia la edición latina o la italiana.

Más allá de estas dificultades, lo cierto es que hay varios elementos compartidos. La acción gira en torno al moribundo que yace en el lecho y que en *La muerte del justo* lleva una compresa en las sienes con la que se intenta paliar el malestar físico. La muerte es el umbral de la eternidad y ésta puede transcurrir en el cielo o el infierno, de acuerdo con las acciones cometidas en vida. Sin embargo, el hombre *in articulo mortis* está expuesto a las últimas tentaciones del demonio que busca hacerse con su alma, pues “[...] aunque nuestro enemigo busca, y anda a caza en ocasiones en todo el tiempo de la vida, para devorar del modo que le sea posible nuestras almas; ningún otro tiempo [la agonía], por cierto, hay en que aplique con mayor vehemencia toda la fuerza de sus astucias para perdernos enteramente” (Gilabert, 2000: 49).

En la escatología cristiana de los siglos XVII y XVIII se impuso la creencia en un juicio particular cuya representación se fundió con la del agonizante en el lecho de muerte. Este pensamiento tiene su antecedente en el mundo griego, y como referencia Jaime Morera (2010: 38-39) cita el pasaje en que Platón pone en boca de Zeus esta afirmación: “También es preciso que el juez [...] examine inmediatamente [...] el alma de cada uno después de que haya muerto”. Como se observa, los efectos de este juicio serían inmediatos (Wobeser, 2011: 28), por lo que era de suma importancia vencer las asechanzas. De esto dependía que la sentencia fuera favorable y cualquier descuido significaría la condenación eterna.

Durante este momento de incertidumbre se generaba una lucha entre potencias del bien y del mal para ganar el alma del moribundo, único testigo del combate de-



La muerte del justo (detalles): lujuria (mono), envidia (perro), avaricia (sapo), soberbia (dragón) e ira (serpientes)

sarrollado a su alrededor. Un sinnúmero de demonios se aglutina en la estancia: algunos tienen formas animales, como reminiscencia de las representaciones de los pecados capitales; otros, de menor tamaño, son figuras híbridas, y uno más, con largos cuernos ondulados, orejas picudas y barbado, parece comandar a las huestes infernales mientras sostiene en su mano tres serpientes, símbolo de la ira (figura 3).

La ayuda celestial que equilibra las fuerzas no está ausente. En la cabecera del lecho hay un ángel que conforta al desahuciado con gesto tranquilizador y lo resguarda de los demonios, mientras que al ángel de la guarda, que ya terminó su misión, sólo le queda esperar el desenlace mientras observa con impotencia tras una ventana.

El apoyo terrenal lo brinda un grupo de cuatro camilos, dos clérigos y dos novicios —lo que se deduce por su vestimenta—; los primeros portan dos cruces de paño rojo en su atuendo, una sobre la sotana, en el lado derecho del pecho, y la otra sobre el manto; los segundos llevan el hábito completamente negro, ya que aún no eran miembros de la orden (Gilabert, 2000: 96-97). Sin embargo, como parte de su preparación auxiliaban a los superiores en el cuidado de los enfermos. El papa Sixto VI fue quien añadió la cruz que representaba el fuego de la caridad del prójimo que se abrigaba en el corazón del ministro de los enfermos (*ibidem*: 153).

Tenían la obligación de tratar al cuerpo como si fuera el de Cristo, y sin importar cuánto durara la agonía, su labor consistía en “asear la cama, limpiarles los pies y la boca y hablarles en voz baja para no molestarlos ni afligirles”. Permanecían hincados y rezando sin poder tomar alimento ni bebida (Plancarte, 2008: 153). Para el cuidado espiritual contaban con diversos enseres: el hisopo y el acetre con el agua bendita para alejar a los demonios, la candela como símbolo de la luz de la fe y un crucifijo de bronce conocido como el Cristo de la Buena Muerte (Plancarte, 2008: 153), que acercaban al moribundo para que recordara y se reconfortara en la muerte de Jesucristo, lo cual ayudaría a su propia fortaleza durante el tránsito.

Las oraciones en público no podían faltar, y en *La muerte del justo* son los novicios quienes llevan a cabo esta tarea. Sostienen ente sus manos volúmenes titulados *Encomendación del alma* y *Exorcismo*, proveyendo con ellos una valiosa ayuda al alma en discordia.

No cabe duda sobre la necesidad y la importancia del primer título; sin embargo, el de *Exorcismo* resultaría algo extraño dentro de la representación de la muerte de un justo. Es probable que la inclusión del texto se relacione con una controversia de la época que surgió con la publicación, en 1740, del octavo tomo de *Teatro crítico universal* de fray Benito Gerónimo Feijoo, en el que duda de la utilidad de los exorcismos, sobre todo de aquellos contra enfermedades o animales.

Estos planteamientos recibieron una réplica un año después por parte de fray Alonso Rubiños con *Theatro de la verdad o apología por los exorcismos*, donde defendía esta práctica argumentando que las langostas, ratones, lobos, zorras, pestes y fiebres “son cosas que por sí mismas, o por malignidad del Demonio, pueden dañarnos”; además, agregaba que “los exorcistas se reputan como Médicos públicos de la Iglesia, adornados de la gracia de curación” (Rubiños, 1741: 2-3), lo cual debió resultar de gran interés para una orden cuya regla era cuidar a los enfermos tanto corporal como espiritualmente.

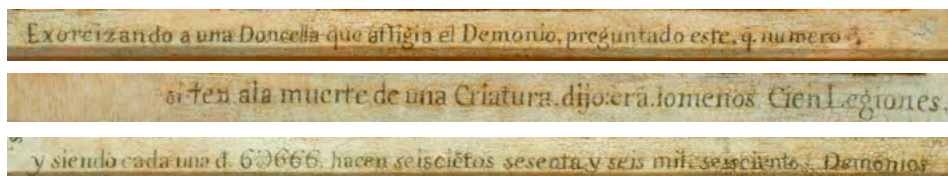
Los tratados sobre exorcismos también circularon en Nueva España y dos de ellos, localizados por Berta Gilabert, son de relevancia para este trabajo. Uno lleva por nombre *Exorcismo para favorecer a los moribundos en su más afligido trance. El que pueden practicar todos los fieles en todo tiempo y ocasión*, de 1787 (Real Seminario Palafoxiano); el otro, de 1765, *Exorcismo a favor de los moribundos, de que pueden usar todos los fieles en todo tiempo y ocasión* (Colegio Real de San Ignacio) fue obra de Vicente Negri, ambos conservados en Puebla (Gilabert, 2010: 99, 140).

Existe uno más, que sólo se conoce citado en la obra de Nicolás León pero que tan sólo en el título evidencia una especial importancia, ya que conjunta las frases de los que sostienen los camilos: *Encomendación del alma y exorcismo para favorecer a los moribundos en su más afligido trance* fue publicado por Mariano Zúñiga y Ontiveros en 1796 (León, 1905: 1057).

La escena central en *La muerte del justo* se acompaña de inscripciones que, aunque poco legibles debido a daños en la superficie del óleo, comunican detalles relevantes para comprender la imagen. Una de ellas, que bordea los laterales y la parte inferior,



La muerte del justo (detalles): “Encomendación del alma” (izq.) y “Exorcismo” (der.)



La muerte del justo (detalles)

hace referencia al tema del exorcismo: “Exorcizando a una Doncella que afligia el Demonio, preguntado este q[ue] numero [...] si ten a la muerte de una Criatura dijo: era[n] lo menos Cien Legiones, y siendo cada una d[e] 6 [mil] 666 hacen seiscie[n]tos sesenta y seis mil seiscientos Demonios”.

Es importante destacar que esta inscripción no hace referencia al protagonista de la obra, sino a una doncella; sin embargo, de aquí se desprenden dos cuestiones: primero, el contexto que probablemente rodeó o impulsó la creación de la obra, y segundo, una de sus intenciones. Líneas arriba se mencionaba que las pestes y fiebres eran objeto de exorcismos por su origen maligno, y en el siglo XVIII Nueva España fue azotada por varias epidemias, como una de viruela en 1779 y otra de neumonía en 1784.

En esos momentos el virrey Martín de Mayorga escribía: “En las calles no se ven más que cadáveres, y en toda la ciudad se escuchan sólo quejas y lamentos”. Los camilos, por supuesto, atendían a los enfermos incluso a costa de su propia salud (Gilbert, 2000: 153).

De igual modo me interesa destacar otra posible finalidad de la obra, aunada a la de propaganda: la didáctica. En un tiempo de crisis sanitaria, no estaba de más alertar sobre el peligro de una muerte cercana y repentina, enseñar que a cualquiera podría llegarle el momento de enfrentar la sentencia final, a través de la asociación de la imagen con el cuerpo del propio espectador, y persuadir de que la orden de los camilos era la mejor opción para auxiliar en el trance, ya que el papa Alejandro VIII les había otorgado el privilegio de conceder indulgencia plenaria a los agonizantes (*ibidem*: 97). De ahí que para “un sector de la sociedad la asistencia de los padres camilos garantizaba el bien morir al asistido” (*ibidem*: 131).

La segunda inscripción, localizada en la parte superior, ha desaparecido casi en su totalidad, lo cual imposibilita su lectura. Apenas se distinguen palabras y frases aisladas como “sacrificio” y “le perdonará sus culpas”. La situada debajo de la imagen versa sobre la escena central, y aunque se encuentra en malas condiciones se alcanza a leer:



Terrible batalla que Luzifer y sus sequaces presentan a un pobre moribundo estenuado de/ fuerzas agonizan[...] de [...] de pecados [...] de mortales congijas [...] / callado de pesimas [...] demonios por haber [...] aquel de [...] misericordia de Dios tendose/ por [...] y [...] al/ [...] cado por nuestro amor anima al moribundo hace se duela de sus culpas, y que le [...] su [...] / [...] su gracia [...] y huyen corridos los espíritus [...] / [...] esfuerza [...] con palabras santas da [...] Cielo al enfermo

Ambos pasajes narran lo que sucede en la habitación y el desenlace de la historia, que iconográficamente gira en torno al Cristo crucificado, quien se ha hecho presente para emitir el veredicto en el juicio del alma. Lo acompaña una cartela que reza: “En el acto que el pecador se arrepienta de sus culpas me olvidaré de ellas”. Al parecer este pecador hizo caso del mensaje y pasó la última prueba, por lo que Cristo le responde: “Estás perdonado”. Los demonios han perdido la batalla y se lamentan ante la derrota; incluso uno de ellos se tapa las orejas y no puede ocultar un grito de frustración ante la sentencia absolutoria. Sus expresiones de derrota no se hacen esperar: “se nos va”, “ya era nuestro”, “pidió Misericordia” son algunas de las filacterias que emanan de sus fauces.

La representación de la muerte del hombre justo tiene sus antecedentes en un escrito apócrifo de aproximadamente el año 380, conocido como el *Apocalipsis de san Pablo* o *La visión de san Pablo*, donde se relata:

Vi a cierto hombre a punto de morir, y el ángel me dijo: este que ves es un hombre justo. Vi todas sus obras, todo lo que había hecho en el nombre de Dios, todas frente a él en su hora necesaria, y vi al justo encontrar confianza y alivio, y antes de dejar el mundo los ángeles buenos y malos, mas éstos no habitaban en él, sino los buenos, que tomaron posesión de su alma, conduciéndola hasta que abandonó el cuerpo: y elevaron al alma diciéndole: Alma, reconoce bien tu cuerpo mientras lo abandonas, porque es necesario que regreses a él en el día de la resurrección y recibas lo prometido a los justos (Morera, 2010: 31).



(Arriba) *La muerte del justo*, detalle

(Izq.) *Thanatos e Hymnos con el cuerpo de Sarpedón*, ánfora atribuida a Diosfós, ca. 500 a.C., The Metropolitan Museum of Art

La noción del alma que abandona el cuerpo al momento de la muerte tiene sus antecedentes en la tradición griega, que consideraba que la verdadera característica de la vida no eran las palpitaciones del corazón sino la respiración y, con el último aliento, el *eidōlon* era expulsado del cuerpo (Santa Cruz, 2004: 223). En el caso de *La muerte del justo* el alma, apenas visible por el deterioro de la obra, asciende con ligereza, en posición orante, hacia un cúmulo nuboso donde un ángel la espera con una corona entre sus manos para conducirla a su último destino. Finalmente ha alcanzado la gloria eterna.

Consideraciones finales

La popularidad de la orden de San Camilo y de su fundador se manifestó mediante una gran cantidad de obras que han llegado hasta nosotros. La iconografía de *La muerte del justo* se difundió de manera constante a través de retablos, exvotos y grabados, incluso después de la supresión definitiva de la orden, en 1860.⁴ En ese sentido, se puede

⁴ El grabador José Guadalupe Posada (1852-1913) realizó una obra que recupera el esquema compositivo de *La muerte del justo*. Si bien agregó algunos detalles, la obra mantiene el sentido primordial de una buena muerte por medio del auxilio de san Camilo.

considerar que el programa iconográfico con que se representaba la orden y el santo tuvieron un éxito indudable, de forma que “no había un solo enfermo moribundo que no dejara de tener a su cabecera una de sus imágenes, sobre todo después de las epidemias que seguían azotando a la capital” (Plancarte, 2008: 155-156).

Para 1781 la orden atravesaba por momentos difíciles debido a problemas internos que surgieron por las quejas de varios integrantes contra la persona del comisario general Diego Martín de Moya (Gilbert, 2000: 141); sin embargo, la disputa no impidió que su desempeño se calificara de

[...] “ejemplar, sus costumbres edificativas y su conducta irreprochable”. Asistían a cualquier hora del día o de la noche, sin importar las inclemencias del tiempo o condición de la casa a la que “entran con mucho agrado, modestia y cortesía a socorrer al enfermo, con la mayor caridad, sin melindres ni repugnancia”. Una vez postrados de frente al enfermo estaban ahí presentes hasta el fallecimiento, sin desatenderlo a causa de la sed o hambre, aunque el deceso ocurriera después de varios días de haberse presentado a la casa del moribundo (*ibidem*: 136).

Sin duda alguna estos sacerdotes ocuparon un lugar destacado en la dinámica social novohispana, y a pesar de las vicisitudes que enfrentaron desde su instauración, lograron obtener prestigio y aceptación por parte de la población. Aunado a sus problemas internos, las crisis políticas, en especial las del siglo XIX, dificultaron su trabajo y disminuyeron sus bienes. Pero su presencia se perpetuó a través de la imagen.

En la actualidad la orden sigue vigente y continúa valiéndose de la imagen para difundir su labor. Las formas han cambiado, pero su influencia, como en tiempos antiguos, abarca distintos estratos sociales, recordando que la muerte ataca por igual.

Bibliografía

- BOLAÑOS, fray Joaquín, *La portentosa vida de la muerte*, México, Premia, 1983 [1792].
- CUADRIELLO, Jaime, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: Nueva España*, México, Munal, t. I, 1999.
- GILBERT HIDALGO, Berta, “Las caras del maligno. Nueva España, siglos XVI al XVIII”, tesis de doctorado en historia, México, FFL-UNAM, 2010.
- _____ y Alberto SOTO CORTÉS, “Mortal agonía. Orden de clérigos regulares ministros de los enfermos agonizantes de san Camilo de Lelis en México. Caridad, salud, enfermedad y muerte en la ciudad de México (siglos XVIII y XIX)”, tesis, México, FFL-UNAM, 2000.

- LEÓN, Nicolás, *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, México, Imprenta de Sucesores de Francisco Díaz de León, t. II, 1905.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- MORERA, Jaime, *Eternidad novohispana. Los novísimos en el arte virreinal*, México, Seminario de Cultura Novohispana, 2010.
- PLANCARTE MORALES, Francisco Ulises, “Presencia de la muerte en la gráfica mexicana”, tesis de doctorado en artes visuales, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2008.
- RUBIÑOS, fray Alonso, *Theatro de la verdad o Apología por los exorcismos de las criaturas irracionales y de todo género de plagas; y por la potestad que hay en la Iglesia para conjurarlas*, Madrid, 1741.
- RUIZ GARCÍA, Elisa, “El *ars moriendi*: una preparación para el tránsito”, en *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la Muerte y sus Testimonios Escritos*, Madrid, Universidad Complutense, 2011.
- SANTA CRUZ VARGAS, Julia y Enrique TOVAR ESQUIVEL, “Los intangibles caminos del alma”, en *Iconografía mexicana V. Vida, muerte y transfiguración*, México, INAH, 2004.
- SOTO CORTÉS, Alberto, *Reina y soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII*, México, UNAM, 2010.
- WOBESER, Gisela von, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, México, UNAM/JUS, 2011.

La muerte del prebendado. La muerte y los capitulares de la Catedral de México, siglo XVI

José Gabino Castillo Flores

Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación

RESUMEN

En este trabajo se estudian algunas de las prácticas mortuorias llevadas a cabo con los capitulares de la Catedral de México en el siglo XVI. Aquí se demuestra que el ritual funerario estuvo fuertemente vinculado con la historia de la catedral, pues al tiempo que ésta se asentó y el cabildo fortaleció su identidad corporativa, el ritual funerario de los prebendados también cobró forma. Esto ocurrió durante el último tercio del siglo XVI, momento en que la muerte del prebendado se convirtió en un signo de distinción personal y corporativa, de ahí que los fallecimientos y funerales, aunque similares a los del resto de la población novohispana, revistieran un carácter muy particular por tratarse de los miembros de una de las corporaciones eclesiásticas más importantes.

Palabras clave: prebendado, cabildo eclesiástico, funeral, muerte, testamento.

ABSTRACT

In this work some of the mortuary practices carried out under the chapter of canons of the Cathedral of Mexico in the 16th century are examined. Funerary rituals were strongly linked to the history of the cathedral, because when it was established and as the chapter strengthened its corporate identity, the funerary ritual of cathedral priests also took shape. This occurred in the final third of the 16th century, when the death of a cathedral priest became a sign of personal and corporate distinction. From there deaths and funerals, although similar to those of the rest of the population in New Spain, assumed a highly specific character because they were for the members of one of the foremost ecclesiastical groups.

Keywords: cathedral priest, chapter of canons, funeral, death, testament.

Los cabildos eclesiásticos fueron corporaciones de clérigos que se encargaban de la celebración del oficio divino y de la administración de las rentas decimales de las catedrales. Además tenían la tarea de auxiliar a sus obispos en el gobierno de la diócesis, y cuando éstos faltaban, ya por muerte, renuncia o promoción, quedaban al frente de ese gobierno. En Nueva España estos cabildos se crearon al mismo tiempo que se fundaron las diócesis. En el caso de la Catedral de México, ocurrió en 1534, cuando se aprobaron los estatutos para su erección. En el documento correspondiente se estipuló que el cabildo se compondría por 27 miembros: cinco dignidades, diez canónigos, seis racioneros y seis medios racioneros (“Erección de la iglesia...”, 2004). Sin embargo, debido a lo bajo de las rentas, hasta 1550 la catedral no tuvo más de 17 prebendados. En vista de que estos personajes recibían una cuarta parte de los diezmos, no fue hasta 1590 cuando se cubrieron todas las plazas del cabildo, gracias a que los montos decimales aumentaron.

Entre 1534 y 1570 la catedral y su cuerpo capitular sentaron las bases de la diócesis, que a partir de 1546 sería la arquidiócesis de México. Los primeros capitulares fueron reclutados entre los primeros clérigos que llegaron a Nueva España y que sirvieron en los primeros curatos seculares. A partir de la década de 1560, tras abrir sus puertas la Universidad de México y cuando la población local aumentó, los prebendados empezaron a tener un perfil diferente. Se trató de los primeros naturales de Nueva España, hijos de conquistadores o primeros pobladores, que ostentaban algún grado universitario, además de poseer experiencia en el culto catedralicio, pues muchos habían servido en la catedral desde años atrás, luego de ingresar como mozos de coro, acólitos, cantores o capellanes. Quienes tenían este perfil encontraron las puertas abiertas, pero no sin algunos límites, ya que muchos otros prebendados seguían llegando con nombramientos de la península para ocupar las plazas del cabildo.

Estos personajes, con fuertes redes sociales en la ciudad y el arzobispado, fueron parte de ese alto clero que ocupó los principales cargos eclesiásticos durante el siglo XVI. Se trató de personajes que debían distinguirse del resto de la sociedad, tanto en la forma de vivir como en la de morir. No fueron, pues, ajenos a las costumbres del siglo. Al ser considerada una elite clerical, aunque económicamente muy lejos de las enormes fortunas de las familias nobles, debían reflejar el prestigio de la corporación a que pertenecían. En su vida cotidiana esto se reflejaba en la posesión de casas propias, esclavos, mulas, minas, haciendas, vestidos de telas preciosas —en particular de China—, utensilios de plata y maderas finas que demostraran su posición. Sin embargo, este tipo de representación sólo fue posible a finales del XVI, cuando las rentas catedralicias aumentaron y el cabildo fortaleció su identidad como cuerpo.

Con sus muertes pasó lo mismo: si bien se apegaban a las prácticas y costumbres comunes de la sociedad de su tiempo, los prebendados no dejaron de tener su propio sello en tanto personas y como parte de una corporación. No obstante, hasta antes de 1560 era complicado distinguirse: formaban parte de una de las principales catedrales, pero ésta no dejaba de ser un simple edificio a punto de caerse. Todavía en 1554 el catedrático de la universidad y más tarde capitular de la catedral Francisco Cervantes de Salazar dijo que se trataba de un edificio “tan pequeño, humilde y pobremente adornado” (Cervantes, 1939: 77).

Durante este periodo una de las quejas frecuentes de los prebendados fue que los vecinos de la ciudad no querían ser sepultados en la catedral, práctica común en aquel entonces pues se creía que un sepulcro en terreno sagrado ayudaba a la salvación del alma. Debido a esto, el cabildo se privaba de los ingresos provenientes de funerales y entierros. A pesar de estas quejas, los propios prebendados, al igual que los vecinos que ellos denunciaban, preferían que sus restos se depositaran en los principales conventos de la ciudad, como el de San Francisco, que tenía un edificio mejor adornado y en solar fijo.

Por su parte, como bien sabían los vecinos de la ciudad, la catedral cambiaría de lugar, pues se tenía proyectada una nueva. En el caso de los prebendados, también sabían que en la catedral los lazos de fraternidad no eran fuertes. Los pleitos eran frecuentes, lo mismo que las ausencias, pues muchos capitulares se iban a vigilar negocios particulares en lugar de atender sus responsabilidades en el coro. En 1548, tras la muerte del arzobispo Zumárraga, varios prebendados incluso decidieron renunciar a sus prebendas y se regresaron a la península (Castillo, 2013: 96). Así, hasta 1550 sepultarse en la catedral no resultó un último deseo muy agradable, incluso entre los prebendados. Este desagrado también se constata en la fundación de capellanías por parte de los miembros del cabildo: sabemos que antes de 1570 varios de ellos prefirieron fundarlas en otras iglesias. Gracias a sus testamentos, sabemos también que el canónigo Velázquez, fallecido en 1567, fundó una capellanía en la iglesia de la Santa Veracruz, de la cual era capellán el bachiller Juan Ugarte de la Cruz (AGNDF: Andrés Moreno, notaría 1, vol. 5, México, poder general y especial del 3 de diciembre de 1577).

En 1568 el canónigo Rodrigo de Ávila –fallecido en 1571– fundó asimismo una capellanía fuera de la catedral, en el convento de Santo Domingo (*ibidem*: Pedro Sánchez de la Fuente, notaría 1, vol. 154, México, capellanía del 3 de enero de 1568). De manera similar, el canónigo Juan Juárez, quien murió alrededor de 1560, dejó fundada la suya en el hospital de indios de San José (*ibidem*: Pedro Sánchez de la Fuente, notaría 1, vol. 153, México, nombramiento del 20 de abril de 1575). Cabe destacar

que estos prebendados eran de origen peninsular y acérrimos enemigos del entonces arzobispo fray Alonso de Montúfar (1554-1572) (Lundberg, 2009).

Sin embargo, fue precisamente en la década de 1560 cuando las cosas en la catedral empezaron a cambiar. A la par que el espíritu de cuerpo se fortaleció en el cabildo, lo hizo de igual modo la responsabilidad de los capitulares para con sus prebendados enfermos y finados. En 1561, por ejemplo, se advirtió en cabildo:

Dado que la caridad más fuerte es el culto a los difuntos [...] de aquí en adelante se asista al entierro de los capitulares. Si fuera por la mañana se diga vigilia y misa cantada solemnemente y se digan además 3 misas por el cabildo. Y si no fuera hora competente al día siguiente. Y esté el maestro de capilla y cantores. Y todos asistan so pena de 3 pesos de oro común para misas y lo mismo se aplique con el arzobispo (ACCM: Actas de cabildo, libro 2, 1559-1576, sesión de cabildo del 28 de marzo de 1561, ff. 50v-51).

Desde entonces se dieron varias estipulaciones sobre la forma en que el cabildo debía acompañar a sus prebendados muertos. En 1564 se reguló cómo se debía asistir a su entierro. Entonces se acordó: “Que vayan deán y cabildo en orden saliendo con la cruz y preste con capa y los caperos con sus dos capas vayan con todo silencio y buen orden sin que vayan hablando unos con otros y regresen acompañando la cruz de la misma manera. Y ganen la limosna de la manera siguiente, en el entierro la mitad, la vigilia la cuarta parte y la misa otra cuarta parte” (*idem*).

La repartición de la limosna se hizo de ese modo, con la finalidad de que todos los prebendados y los oficiales de la capilla de música asistieran a cada uno de los funerales y entierros. En mayo de 1570 incluso se ordenó que, so pena de tres pesos, todos los prebendados estuvieran presentes en los entierros de los capitulares. Las mismas disposiciones aplicaron para los cantores y ministriles de la capilla de música, encargados de solemnizar los sepelios.

Es probable que otras catedrales de la provincia eclesiástica de México hayan pasado por un proceso similar. En Guadalajara, por ejemplo, en mayo de 1571 se ordenó por primera vez que, cuando aconteciera que alguno de los señores prebendados contrajera alguna enfermedad peligrosa:

Los demás señores prebendados sean obligados a estar con él y velarle de noche por el orden que el presidente diere para ello, de dos en dos como más convenga, y siendo Dios servido de llevarle de esta presente vida se hallen con él en su fallecimiento hasta ayudarle a bien morir y le administren los santos sacramentos por su mano, y siendo difunto le entierren con

las solemnidad debida, y el entierro sea en la iglesia y lugar donde a cada uno conforme a su antigüedad le competa. Y así mismo acordaron que no se le lleve cosa alguna de la sepultura, ni los señores prebendados le lleven nada de las honras ni de otra ninguna cosa y sean obligados a le decir tres misas cada uno de ellos (Eucario, 1971: 127-128).

Si bien no contamos con una descripción similar para la Catedral de México en ese periodo, por datos sueltos sabemos que se estipularon obligaciones similares con sus prebendados. Estas preocupaciones de los cabildos eclesiásticos por sus miembros difuntos quedaron plasmadas en el Tercer Concilio Provincial Mexicano de 1585, en el cual participaron varios prebendados de las diversas diócesis. Este concilio ordenó que:

Enfermando gravemente algún capitular, sean nombrados por el cabildo dos beneficiados, los más idóneos para esto, los cuales visiten al capitular dicho en nombre del mismo cabildo, y tanto en lo corporal como en lo espiritual lo ayuden con solicitud fraternal. Cuanto antes se le administren los sacramentos eclesiásticos como conviene a un buen cristiano, y procuren que satisfaga a las deudas de su alma haciendo piadosamente su testamento; cuiden también de preferencia que se le confiera el santo óleo de la extremaunción en el tiempo en que todavía conserve cabales sus sentidos, y acompañenlo [...] hasta el último aliento de su vida; por último, procuren fortalecerlo y exhortarlo suavemente para que alcance una buena muerte en el Señor (“Estatutos...”, 2004).

Como complemento a lo anterior, se estipuló que el santísimo sacramento se le llevaría por el cura de la parroquia a la que perteneciera el capitular, “revestido de capa pluvial de seda, con velas encendidas y acompañando[lo] los ministros” que el presidente del cabildo nombrara para realizar esa tarea. Tras la muerte del prebendado, su cuerpo sería ataviado con las vestiduras sacerdotales y el cabildo, precedido de la cruz y ciriales, saldría en procesión para llevar su cuerpo a la iglesia, donde sería sepultado con misa y vigilia de cuerpo presente. No podrían, por supuesto, faltar las campanas. El concilio estableció que “cuando aconteciere morir algún capitular, tóquese primero dicha campana mayor pausadamente, si fuere dignidad cuarenta veces, si canónigo treinta, si racionero veinte, si medio racionero diez veces, y después y al tiempo del funeral y de las exequias, todas las demás campanas tóquense solemnemente con sonido fúnebre” (*idem*).

Los deberes del cabildo con su prebendado difunto cerraban con la obligación de cada miembro de decir tres misas por su alma durante los nueve días posteriores

al entierro (*idem*). Sin embargo, el ritual fúnebre no acababa ahí. Como el resto de la población novohispana, los prebendados procuraron que tras su muerte se dijera un número determinado de misas, pues se consideraba que éstas redundaban en favor del alma del difunto, alcanzándole el perdón de sus pecados. Cuantos dejaron testamento, procuraron determinar que se dijeran algunas en su memoria, las cuales debían oficiarse en alguna iglesia en particular, como la catedral, o en otras iglesias y monasterios. El número de misas solicitadas variaba según varios factores, como la devoción o la capacidad económica.

Por ejemplo, el medio racionero Joseph de Torres ordenó que se le dijeran 100 misas en la catedral por el cabildo eclesiástico, mientras que el canónigo Juan de Oliva pidió 700 y el canónigo Ortiz de Hinojosa, 1 009. Este último personaje estipuló que las misas serían tanto por su alma como por las de sus padres y deudos; debían decirse en todas las iglesias y monasterios de la ciudad, en especial “procurando sea en los altares de ánimas” (AGN: Bienes nacionales, c. 510, exp. 5, y c. 414, exp. 11). Por su parte, el chantre Alonso Larios de Bonilla pidió en su testamento de 1598 que se dijeran 50 misas por su alma y la de sus padres el día de su muerte, y otras 800 que se repartirían de la siguiente manera: 100 en la catedral –50 en el altar de ánimas y 50 en el altar y capilla del Cristo–, 50 en el altar del colegio de niños de San Juan de Letrán, y las otras 650 se repartirían entre los monasterios y conventos de religiosas de la ciudad. Asimismo encargó otras 200 para oficiarse en diversas iglesias a favor de las ánimas del purgatorio.

Debemos recordar que, tras el Concilio de Trento, celebrado entre 1545 y 1563, se popularizó e impulsó el culto a las ánimas del purgatorio. La creencia estipulaba que aquéllas iban a este lugar intermedio entre el cielo y el infierno para purgar sus pecados. Las misas y plegarias de los vivos ayudarían a acortar la estancia en ese lugar, de ahí el interés en procurarse el mayor número. A finales del siglo XVI se fundaron en diversas iglesias altares de ánimas, donde a su vez era común que existiera una cofradía bajo dicha advocación. Estos altares con frecuencia poseían el privilegio de algunas indulgencias (Castillo: 2009).

Como se observa por los datos señalados, entre 1575 y 1600 el ritual fúnebre de los prebendados se consolidó, lo cual ocurrió a la par que los cabildos también se consolidaron como cuerpo. Esto permitió que se identificaran cada vez más con su catedral. En el caso de México, las buenas relaciones del cabildo con su arzobispo Pedro Moya de Contreras, quien gobernó entre 1572-1591, ayudaron a fortalecer esta colegialidad. Lo mismo ocurrió, por ejemplo, con el cabildo eclesiástico de Puebla bajo el gobierno del obispo don Diego Romano (1578-1606).

Otro de los puntos en que se observa el reforzamiento del grupo capitular fue en la fundación de una ceremonia anual en favor de todos los prebendados, vivos y difuntos, que se realizaría en la víspera de la celebración anual de Todos Santos y Fieles Difuntos. Así, el 31 de octubre de 1586 se acordó en sesión capitular que esta celebración constaría de:

Una vigilia de difuntos con la solemnidad de canto de órgano que pueda ser y luego el día siguiente con la dicha solemnidad una misa de difuntos por las ánimas de todos los prebendados de esta santa iglesia que hasta ahora son fallecidos y de aquí adelante fallecieren y por las ánimas de sus pasados y hermanos difuntos y de los padres y hermanos que al presente sirven en esta dicha iglesia y sirvieren de aquí adelante y [...] se hallen presentes todos los dichos señores prebendados so pena de ser en el cuadrante puntados [...] y que así mismo se hallen el maestro de capilla con todos los cantores so pena de ser puntados cada uno de ellos que no se hallare presente en los salarios que tienen de esta santa iglesia y que así mismo so las dichas penas vengan los dichos señores prebendados con sus capas de coro y así lo dijeron y ordenaron y lo mandaron asentar por auto (ACMM: Actas de cabildo, libro 3, 1576-1588, sesión de cabildo del 31 de octubre de 1586, ff. 236v-237).

La celebración se volvió de gran importancia para los capitulares, al grado que quienes fueron ascendidos a mejores prebendas en otras catedrales solicitaron no dejar de ser considerados en esa memoria. Dos casos conocidos fueron los del canónigo Melchor de la Cadena y el deán Alonso de la Mota. El primero fue promovido a deán de la catedral de Tlaxcala en 1594; al despedirse de los miembros del cabildo, en enero de 1595, para ir a ocupar su prebenda, suplicó, atento a lo mucho y bien que había servido siempre en la catedral, “se le hiciera merced” que en la “misa universal que se dice el tercer día de noviembre por los prebendados difuntos no se perdiese su memoria” (*ibidem*: Actas de cabildo, libro 4, 1588-1605, sesión de cabildo del 31 de enero de 1595, ff. 112v-113). Lo mismo ocurrió años más tarde, cuando Alonso de la Mota, entonces deán de México, fue nombrado obispo de Guadalajara (*ibidem*: Actas de cabildo, libro 4, 1588-1605, sesión de cabildo del 28 de mayo de 1599, f. 224). Ambos personajes pidieron, además, ser considerados por los capitulares en las misas que solían hacerse tras la muerte de algún capitular. De la Mota pidió que se le considerara “como si personalmente estuviere sirviendo su deanato”. Esto nos muestra que, para entonces, pertenecer al cabildo representaba ya un vínculo importante entre sus miembros.

Así, en la Catedral de México, durante el periodo entre 1575 y 1600, casi todos los prebendados que fallecieron eligieron ser sepultados allí, debajo del altar mayor, lugar reservado para los capitulares. Para entonces bastaba con pedir en el testamento que el cuerpo fuera enterrado “como se acostumbra con los prebendados” para que el cabildo cumpliera con su obligación. Sin embargo, no era raro que los prebendados pidieran lugares precisos de la catedral. Por ejemplo, el racionero Francisco de los Ríos señaló “debajo de la peana del altar de Nuestra Señora del Socorro, que está detrás del coro” (AGN: Indiferente virreinal, c. 1 152, exp. 8, 1611) —de acuerdo con el *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, peana “se llama también la tarima que hay delante del altar arrimada a él”—. Por su parte, el chantre Gómez de Soria hizo lo propio al elegir el altar de San José (*ibidem*: Indiferente virreinal, c. 5 273, exp. 89, 1610). Esta elección dependió de las devociones de cada prebendado.

Otro de los aspectos en que salieron a flote las creencias particulares fue en la elección de intercesores divinos —a la hora de la muerte todo testador los elegía, a los cuales encomendaba su alma y su auxilio para alcanzar el perdón de sus pecados—. Por lo general, al morir, los prebendados de México seleccionaban como intercesores a la Virgen, a san Pedro y a san Pablo, aunque también hubo quienes fueron más específicos, como el chantre Rodrigo de Barbosa, quien señaló, además de los intercesores mencionados, al arcángel san Miguel, a san Juan Bautista y a san Sebastián, “con quien toda mi vida he tenido devoción” (*ibidem*: Bienes nacionales, c. 1 124, exp. 17, 1573).

La muerte del prebendado podía generar el gasto de varias decenas de pesos, según su interés de distinción a la hora de la muerte. Algunos de ellos se inclinaban por un entierro ostentoso, con muchos acompañantes, además del cabildo, que asistía por obligación. Algunos de estos entierros se conformaron por largas procesiones a las que asistían algunas órdenes religiosas, clérigos de la ciudad, amigos, familiares, huérfanos y pobres, que acudían a cambio de alguna limosna, sumados a las diversas cofradías a que pertenecía el difunto.

Al parecer, con frecuencia los prebendados pertenecían a varias —si no es que a todas— las cofradías fundadas en la catedral, como en el caso del chantre Larios de Bonilla. El racionero Ríos, por su parte, dijo pertenecer sólo a las del Santísimo Sacramento, Nuestra Señora, Santísimo Nombre de Jesús, de los Ángeles, de las Ánimas y de Santa Ana. Es probable que los niños del colegio de San Juan de Letrán asistieran a los entierros de capitulares con mayor frecuencia, a cambio de 10 pesos de limosna. Entre lutos, misas, limosnas por acompañamiento, novenario y demás gastos de entierro, el chantre Bonilla gastó poco más de mil pesos (*ibidem*: Bienes nacionales, c. 414, exp. 11), cantidad con que una familia de cuatro personas podía vivir sin problemas unos dos años.

En cuanto al canónigo Hinojosa, éste pidió a sus albaceas que se sacara lo necesario de sus bienes para confeccionar “lutos de lobs y sayos” para sus parientes y criados, según la calidad de cada uno. Además, se tomaría la cantidad precisa para los lutos de letrados de la universidad que asistieran a su funeral (*ibidem*: Bienes nacionales, c. 510, exp. 5, 1598, y c. 737, exp. 6). Y el medio racionero Joseph de Torres solicitó que, además de la asistencia del cabildo, se pagaran otros 40 clérigos para su acompañamiento. De hecho, la concurrencia a los funerales era una buena forma de hacerse de algunos ingresos para las decenas de clérigos que se encontraban avecindados en la ciudad de México sin oficio alguno.

Si bien hubo varios prebendados interesados en el esplendor, también hubo quienes pidieron ser sepultados con suma discreción, quizá a la espera de que su modestia fuera premiada en el más allá. El racionero Francisco de los Ríos, por ejemplo, “hombre rico” según los capitulares, pidió lo siguiente en su testamento de 1611: “Y me han de enterrar todos los curas y no el cabildo con dos solas hachas y no más cera y no ha de haber otros acompañados ninguno ni misa cantada ni vigilia ni honras ni cabo de año ni ofrenda alguna más de lo susodicho ni otro gasto alguno, y se les pague a los dichos curas cinco pesos de sus derechos de entierro” (*ibidem*: Indiferente virreinal, c. 1152, exp. 8, 1611).

Este tipo de funerales fueron solicitados por algunos testadores que pedían ser enterrados como “pobres de solemnidad”. Sin embargo, en el caso del racionero Ríos cabe la duda en cuanto a si su elección no se debió más a sus conflictos con el cabildo que a su piedad religiosa. A diferencia de él, el chantere Bonilla gastó 332 pesos tan sólo en cera para su entierro y novenario.

Los cuidados de la dignidad y del alma no terminaban ahí. Fue común que los prebendados dejaran legados piosos a diversas personas o corporaciones y fundaran aniversarios y capellanías. Los dirigidos a corporaciones se repartieron sobre todo entre los hospitales, conventos, monasterios e iglesias de la ciudad. Cuando se trató de mandas a personas, lo usual fue que se tratara de parientes, sirvientes y criados de los capitulares. Así, el canónigo Juan de Oliva le dejó a Luisa Reyes, su ama de llaves, unas casas, una cama, ropa blanca, vestidos y 200 pesos en reales (AGNDF: Pedro Sánchez de la Fuente, notaría 1, vol. 150, México, Testamento de Juan de Oliva, 19 de mayo de 1576). Por su parte, de los ocho mil pesos que dejó en forma de legados, el racionero Ríos dio a su criada Magdalena de Porras un rédito anual de 700 pesos (50 pesos anuales), una esclava negra llamada Esperanza y todos los muebles de su casa, “sin que de ninguna cosa se haga almoneda de los dichos muebles, como son ropa de lienzo y de lana, capas y sillas y lo demás que hubiere” (AGN: Indiferente virreinal, c.

Cuadro 1

Legados piadosos hechos a diversas corporaciones por el canónigo Juan de Oliva

MANDAS DECLARADAS EN SU TESTAMENTO DE 1576
100 pesos de oro común para la fábrica de la iglesia catedral
15 ducados a la cofradía del Santísimo Sacramento por ganar la indulgencia de la bula
10 pesos de oro común al hospital del Amor de Dios
10 para el hospital de Nuestra Señora de la Concepción
10 pesos para el hospital de San José
10 pesos a la ermita de Guadalupe
10 pesos a ermita de Los Remedios
10 pesos a la casa del Bienaventurado San Antón
10 pesos a la casa de San Sebastián
10 pesos al monasterio de Santa Catalina de Sena
10 pesos al monasterio de Regina Coeli

Fuente: AGNDF, Pedro Sánchez de la Fuente, notaría 1, vol 150

11152, exp. 8, 1611). El resto de las mandas de este último prebendado se repartieron entre sobrinos, sobrinas e hijas de conocidos, las cuales se utilizarían, en el caso de las mujeres, para su dote matrimonial o ingreso en algún convento (cuadro 1).

En cuanto a los aniversarios y capellanías, la intención de estas fundaciones era contar con sufragios perpetuos a favor del alma y perpetuar la memoria. Para los aniversarios, los prebendados dejaban cierta cantidad de dinero al cabildo eclesiástico, a fin de que éste la pusiera a réditos y de ellos se dijera una misa solemne cada año. El día elegido para la misma era señalado por el fundador, por lo general en días relacionados con la devoción particular o familiar. Por señalar algunos casos de aniversarios, mencionaremos los del canónigo Hernando Ortiz y el chantre Larios de Bonilla. El primero dejó 600 pesos al cabildo para que de sus réditos se dijeran víspera, misa y responso en el día de la Santa Cruz (*ibidem*: Bienes nacionales, c. 510, exp. 5, 1598). Bonilla, por su parte, dejó 400 pesos para que se celebrara su aniversario el día de san Ildefonso (cuadro 2).

Las capellanías implicaron cantidades mayores de dinero, en tanto la idea era contar con una fundación perpetua para las misas a lo largo del año. El fundador dejaba un capital, que oscilaba entre mil y cinco mil pesos, para que fueran impuestos sobre bienes seguros y de sus rentas se pagara a un capellán que oficiara las misas; este dinero también podía dejarse para ser invertido en alguna propiedad (casas, tierras), de modo que de los réditos, a una tasa de 5% anual, se pagara al capellán. Desde la década de 1580 fue común que cada vez más los prebendados decidieran dejar al cabildo

Cuadro 2

Legados piadosos hechos a diversas corporaciones por el medio racionero Joseph de Torres

MANDAS SEÑALADAS EN SU TESTAMENTO DE 1611	
6 botijas de aceite que importan 20 pesos a descalzos de San Diego	10 pesos a la Casa Profesa de los jesuitas, donde era cofrade
10 pesos de oro común al convento de San Francisco de esta ciudad	10 pesos a la cofradía de San Pedro, donde era cofrade
10 pesos a Santo Domingo	5 pesos a la cofradía de Nuestra Señora, donde era cofrade
10 pesos a San Agustín	10 pesos para la sacristía de la parroquia de La Santa Veracruz
10 pesos a Nuestra Señora del Carmen	10 pesos para la sacristía de la parroquia de Santa Catalina Mártir
10 pesos a Nuestra Señora de las Mercedes	20 pesos al hospital de Indios
10 pesos al monasterio de Nuestra Señora de Monserrat	10 pesos al hospital del Amor de Dios
10 pesos a las monjas de La Concepción	10 pesos al hospital de Nuestra Señora
10 pesos al convento de Regina Coeli	10 pesos al hospital de los Convalecientes
10 pesos al convento de Jesús María	10 pesos al hospital de San Lázaro
10 pesos al convento de Santa Clara	5 pesos a los presos de la cárcel de corte
10 pesos al convento de San Juan de la Penitencia	5 pesos a los presos de la cárcel de la Audiencia Ordinaria
10 pesos a las monjas de María de Gracia	10 pesos para la obra de Nuestra Señora de Guadalupe
10 pesos al convento de la Encarnación	5 pesos a la iglesia de San Antón
10 pesos al convento de Santa Catalina	10 pesos para la capilla del Santísimo Sacramento
10 pesos al convento de San Pablo	15 ducados de Castilla a la cofradía del Santísimo Sacramento
	10 pesos a la cofradía de la Santísima Trinidad

Fuente: AGN, Bienes nacionales, c. 737, exp. 6

como patrón de sus capellanías. Es decir, como el encargado de manejar el capital y de nombrar al capellán, que por lo general era miembro del propio cuerpo capitular. Otros prebendados dejaron como patrón a algún pariente o amigo cercano, pero estipularon que, a su muerte, el cabildo tomaría el control de la capellanía. De manera que, hacia finales del XVI, todo apunta a que aumentó la confianza o la identidad de los prebendados para con su cabildo.

A cambio de la renta que dejaba, el prebendado fundador pedía un cierto número de misas a favor de su alma. El número de misas solicitadas por semana parece haber sido decisión de cada uno, aunque lo común era que en las primeras décadas del siglo XVII cada misa se pagara a un peso y medio de oro común. Hubo excepciones, como la del medio racionero Torres, quien decidió pagar a cuatro pesos la misa que diría cada semana el capellán Antonio de Esquivel, hijo de su buen amigo el comerciante Francisco de Esquivel (*ibidem*: Indiferente virreinal, c. 2 688, exp. 16). Caso contrario

Cuadro 3
Ejemplos de capellanías fundadas por algunos prebendados

FUNDADOR	PERIODO EN QUE OCUPÓ SU PREBENDA	NÚMERO DE MISAS	RENTA DE LA CAPELLANÍA	PROPIEDAD O CAPITAL SOBRE EL QUE SE IMPUSO	AÑO DE FUNDACIÓN
Canónigo Hernando Ortiz de Hinojosa	1590-1598	Una semana se dirían dos misas: una a san Juan Bautista, con conmemoración a san Pedro, santo Tomás de Tolentino y santo Domingo; la otra a san Juan Evangelista, con conmemoración a santo Tomás de Aquino y santa Catalina de Sena. Otra semana se diría una misa a san Jacinto y otra más una a san Jacinto, con conmemoración a san Diego	70 pesos	1 400 pesos	1598
Chantre Alonso Larios de Bonilla	1590-1598	Una misa todos los viernes del año por la pasión de Nuestro Señor Jesucristo	70 pesos	1 400 pesos	1599
Chantre Juan de Salamanca	1609-1616	Tres misas por semana	208 pesos y cuatro tomines	Dos casas frente a la portería vieja y un censo de 600 pesos (ca. 4 000 pesos)	1616
Racionero Juan Hernández	1589-1618		200 pesos	4 000 pesos que impuso sobre una haciendas suyas de Coatepec	1618
Canónigo Alonso López de Cárdenas	1572-1616	Tres misas rezadas por semana.	150 pesos anuales	Tres caballerías de tierra y dos molinos ubicados en Hujotzingo (ca. 3 000 pesos)	1618
Medio racionero Joseph de Torres	1602-1619	Una misa rezada cada domingo en el altar del perdón de la catedral, a comenzar una vez dadas las 12 del día en el reloj "y no antes", para que el pueblo goce de este sufragio	250 pesos anuales: 200 al capellán; 10 para cera, vino y recaudos del altar; 10 al patrón de la capellanía y 30 para repartirse entre pobres vergonzantes que asistieran	Casas en la calle del hospital del Amor de Dios (5 000 pesos)	1618
Racionero Pedro de Aguilar	1589-1625	Cuatro misas rezadas al año	200 pesos	4 000 pesos	1625

Fuente: AGN

fue el del racionero Aguilar Acevedo, quien pidió que se le rezaran cuatro misas semanales a cambio de 180 pesos anuales. A unos años de la muerte del racionero, el entonces capellán y presbítero Antonio González solicitó que se redujera la carga de misas, pues se pagaban mal –menos de un peso por cada una– y era mucho trabajo officiar 192 al año. Este presbítero ganó el pleito, por lo que la carga de la capellanía se redujo a tres misas semanales, que de cualquier manera implicó celebrar 144 misas anuales (*ibidem*: Bienes nacionales, c. 58, exp. 16).

Todos estos legados significaban una fuerte carga para los bienes de los prebendados. Sin duda, la hora de la muerte era el momento de rendir cuentas. Los albaceas testamentarios tenían que cobrar deudas y pagar las de los prebendados, hacer inventarios y vender los bienes en almoneda. Una vez hecho eso, había que pagar el entierro y distribuir las mandas. También era necesario realizar las fundaciones estipuladas por dichos capitulares, como aniversarios, capellanías u otras obras pías. El resto podía ser para algún heredero, por lo general un hermano o sobrino que vivía en la ciudad. No obstante, muchas veces estos capitales sucumbieron ante las malas cuentas. Unas deudas no anunciadas en el testamento del medio racionero Torres, por ejemplo, ocasionaron que su albacea debiera poner de sus haberes para completar los cinco mil pesos para su capellanía (cuadro 3).

Comentarios finales

Las creencias sobre la muerte en Nueva España, al menos para el sector español, hundían sus raíces en la Edad Media. Desde el siglo XII se habían constituido formalmente los aspectos más importantes de su imaginario: el cielo, el infierno, el purgatorio, el diablo, etcétera: tópicos que se consolidaron en Occidente al mismo tiempo que la institución papal. También fue durante ese siglo cuando las corporaciones cobraron importancia gracias al desarrollo de las ciudades. El miedo a la muerte, a las epidemias o al demonio en las sociedades de antiguo régimen era más soportable en grupo, y el éxito de las cofradías es, sin duda, uno de los mayores ejemplos.

Los cabildos eclesiásticos no estuvieron exentos de esta historia. Fue entonces cuando se constituyeron jurídicamente en las diversas catedrales. En Nueva España surgieron apenas consumada la conquista de México. Para estas corporaciones, el prestigio fue también de vital importancia, de ahí que en las procesiones buscaran el mayor fasto posible. Lo mismo ocurría con la muerte: cada corporación se encargaba de solemnizar los funerales de sus miembros. Por eso la muerte tuvo dos facetas en el caso de miembros

de importantes corporaciones, como los prebendados de la Catedral de México: una individual, manifiesta a través de las últimas voluntades solicitadas por el difunto, y otra colectiva, orquestada para reafirmar la presencia del difunto en un determinado grupo. La caridad cristiana debía observarse con fervor en ambas facetas. Por ejemplo, a través de misas, limosnas y donaciones se esperaba que el difunto alcanzara la salvación eterna. Por tal razón, debemos tener en cuenta que detrás de la muerte novohispana muchas veces estaba también un claro ejemplo de la importancia de la vida y de los principales miedos de la población, ya fueran terrenos o sobrenaturales.

Bibliografía

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM)

Archivo General de Notarías del Distrito Federal (AGNDF)

Archivo General de la Nación (AGN)

CASTILLO FLORES, José Gabino, “El purgatorio y las obras para la salvación. Historia social a través de una creencia. Nueva España, siglos XVI-XVIII”, en José Alfredo URIBE SALAS y Abel PADILLA JACOBO (eds.), *De la Colonia al Estado moderno. Ruptura, cambios y continuidades*, Morelia, Facultad de Historia-División de Estudios de Posgrado-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Conacyt, 2009, pp. 95-113.

_____, “La Catedral de México y su cabildo eclesiástico: 1530-1612”, tesis, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2013.

CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, *México en 1554. Tres diálogos latinos traducidos por Joaquín García Icazbalceta*, México, UNAM, 1939.

“Erección de la iglesia de México”, en Pilar MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO (coord.), *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial* (disco compacto), México, UNAM, 2004.

“Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en PILAR MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO (coord.), *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial* (disco compacto), México, UNAM, 2004.

LÓPEZ, Eucario, “Compendio de los libros de actas del venerable cabildo de la santa iglesia catedral de Guadalajara”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 5, 1971.

LUNDBERG, Magnus, *Unificación y conflicto. La gestión episcopal de Alonso de Montúfar, OP, arzobispo de México, 1554-1572*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2009.

Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española, en línea [<http://buscon.rae.es/ntle/srvltGUILoginNtle>].

Las influencias del cráneo y el esqueleto en el arte virreinal mexicano

Jaime Martín Albo

Facultad de Artes Visuales, Universidad Autónoma de Nuevo León

RESUMEN

En este trabajo se exponen algunos hallazgos y conclusiones de la investigación de maestría del autor. El tema son las influencias del cráneo en el arte virreinal mexicano, desarrollado mediante la iconografía y la iconología. Los contextos virreinal y europeo fueron distintos, pues este último tiene una larga tradición con la imagen de la muerte macabra, producto de pestes y guerras, mientras que en el Virreinato se vivió una situación menos adversa. La representación del cráneo cuenta con distintos significados: según la forma en que se le representa, muchos códigos visuales lo determinan y son el resultado del contexto virreinal mexicano.

Palabras clave: iconografía, iconología, muerte, arte virreinal, cráneo.

ABSTRACT

This article presents some of the findings and conclusions of the author's master's degree research. It focuses on the influences of the skull in Mexican viceregal art, developed in iconography and iconology. Viceregal and European contexts were different, because the latter arose from a long tradition with the image of the macabre mask, the product of plagues and wars, whereas in the Viceroyalty a less adverse situation was experienced. The representation of the skull has diverse meanings: depending on the form in which it is represented, many visual codes determined it and were the result of the Mexican viceregal context.

Keywords: iconography, iconology, death, viceregal art, skull.

Desarrollo del trabajo

Para el mexicano actual, la imagen de la calavera es muy familiar: se le encuentra en logotipos de música e incluso en caricaturas infantiles; sin embargo, su representación en el arte virreinal puede resultarle difícil de comprender. En aquella época era común encontrarla en distintas obras gráficas e incluso poseer un cráneo auténtico en casi cualquier hogar.

Resulta necesario entender esta imagen en la obra de ese periodo por tratarse de un elemento propio de la identidad mexicana. En la investigación de maestría del autor de este artículo, titulada “Norma y la forma de la muerte en el periodo virreinal a través de la gráfica de la Pinacoteca de la Profesa”, se desarrollaron éste y otros temas. Allí se abordaron varios tópicos relacionados con la muerte, entre los cuales destaca un capítulo dedicado a la representación del cráneo. En el presente artículo se pretende exponer algunos hallazgos y conclusiones específicas de la investigación.

Es importante señalar que la variedad de representaciones de cráneos y esqueletos depende de muchos códigos. El primero que se desarrollará es el esqueleto. Para el europeo, éste es un recuerdo de la danza macabra medieval y expresión de temor debido a la fuerte mortandad de las pestes y una larga historia de guerras y conflictos. En cambio, el México virreinal experimentó una situación menos adversa. Por ejemplo, las nuevas ciudades generalmente podían planearse menos estrechas que las medievales europeas; por lo común la vegetación era más exuberante en el centro y el sur del actual México, además de su mayor lejanía de los peligros del expansionismo otomano y del naciente protestantismo. Para el novohispano, su principal preocupación podría ser la evangelización de los indígenas y la educación de los jóvenes criollos (Martín, 2014).

Para el europeo la muerte fue representada de manera amenazante mediante el esqueleto completo y con una guadaña, asediando a los vivos. Aunque en México hay reminiscencias de esta imagen en el siglo XVI, las motivaciones eran distintas a las europeas. Algunos ejemplos virreinales son *La muerte arquera* de la Pinacoteca Jesuita de Guanajuato o el frontispicio del *Político de la muerte* de Tepotzotlán.

Mientras que en la Edad Media la calavera recordaba al ser humano la muerte en todas partes, en el barroco se convirtió en un símbolo de la piedad (Sebastián, 1989). En Nueva España hubo una interpretación jesuita acerca de la muerte más educativa y piadosa, en tanto que en algunas obras se mostraba el peligro de la inmediatez de la muerte mediante la representación esquelética, y en otras, el cráneo como un instrumento de piedad. La representación del cráneo en el arte virreinal mexicano se



Anónimo, *La muerte arquera*, siglo XVIII, Pinacoteca Jesuita, Guanajuato



Político de la muerte, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán

relacionó con el sentimiento del desengaño producto de la Contrarreforma. En muchas más acompañó a santos meditando sobre la muerte.

Durante la investigación se encontró que el color del cráneo era un código importante, reinterpretado por los pintores novohispanos, quienes no conocieron las obras originales europeas sino los grabados. Por medio de este color mostraban su personalidad y estilo propio (Bargellini, 2003). En la colección de la Profesa los cráneos blancos –pinturas de *San Francisco de Borja* y *Alegoría de la muerte*– tienen relación con la nobleza y las riquezas de distintas maneras. En el caso de *San Francisco de Borja* el cráneo blanco lleva la corona imperial, en tanto que en la segunda obra la mitad del rostro del personaje es un cráneo blanco y la otra parte, una mujer voluptuosa con accesorios dorados, vestida como las clases altas (Martín, 2014).

Por el otro lado, los cráneos en color marrón en la colección de la Profesa aparecen en las pinturas de *San Francisco de Asís* por Juan Correa, *Santa Teresa escribiendo sus obras* por Cristóbal de Villalpando, así como *Cadáver putrefacto* y *gloria de la Compañía de Jesús*. Cuando el cráneo es marrón hay una relación con el material de la tierra, relacionado con la humildad, recordando su raíz latina, *humus*, que significa “tierra”.



San Francisco de Borja, cráneo blanco en la colección de la Profesa (detalle)



Alegoría de la muerte, cráneo blanco en la colección de la Profesa (detalle)

Desde la Edad Media el marrón fue el color de los pobres. Cuando las órdenes religiosas establecieron estos colores para diferenciarlas, las que eligieron el pardo y el gris eran las que hacían el voto de máxima pobreza, entre éstas los franciscanos (Heller, 2008).

El siguiente código en la representación del cráneo es cuando se representa de frente, además de tener mandíbula. En la investigación de maestría se nombró a esta tipología como “cráneo parlante”.

La calavera recuerda la muerte y en muchas representaciones conmueve y lleva a meditar sobre la brevedad de la vida. Como anteriormente se mencionó, el cráneo es un instrumento de piedad. Mâle (1985) comenta que los cráneos con las órbitas vacías esculpidos sobre las tumbas miran a los ojos del que pasa, le ordenan pararse y le hacen la temible pregunta que está en el fondo de los ejercicios espirituales: “Tú quieres esperar a mañana para ser justo, moderado, caritativo, ¿pero estás tú seguro del mañana?”.

Los cráneos virreinales mexicanos que no acompañan a ningún santo tienen mandíbula para sustituir a éste último, que es el que predica, como en la *Alegoría de la muerte* de la Profesa y en la primera hoja del *Políptico de la muerte* del Museo Nacional del Virreinato, así como en algunos ejemplos europeos, como *La vanidad*, del pintor francés Philippe de Champaigne. En los tres ejemplos el cráneo se representa de frente



San Francisco de Asís, Santa Teresa, Cadáver putrefacto y Gloria de la Compañía de Jesús, cráneos marrones en la colección de la Profesa (detalles)

como un espejo; el espectador se ve así mismo como es y como será; el cráneo parlante da un discurso piadoso sobre lo efímero de la vida (Martín, 2014).

La interpretación a que se ha llegado para explicar la norma del cráneo parlante de frente y con mandíbula es que en los conventos novohispanos se exhibían los cráneos de los frailes, cómo lo hizo fray Miguel de la Resurrección, “para que el muerto predique sermones vivos, de abstracción, de retiro y desengaño, y sea espejo a la vida, donde se miren todos” (Von Wobeser, 2011), por lo que cuando se representa al cráneo individual, éste es el que predica en representación del santo o fraile, por

lo que necesita mandíbula para ser parlante. Por lo tanto, el cráneo en compañía de un santo es un atributo que no requiere mandíbula, si bien de manera individual representa al santo y a la Iglesia (Martín, 2014).

Las calaveras de dulce contemporáneas llevan el nombre de quienes las consumen. También se pueden ver de frente y ser un espejo, al igual que la pintura virreinal mexicana. La aplicación del color y del sabor en las calaveras de dulce suaviza un mensaje de tal crudeza. Esta devoción por los muertos fue registrada por el explorador inglés John Lloyd Stephens y su compañero Catherwood durante el siglo XIX, cuando visitaron Yucatán y en una iglesia encontraron un montón de huesos y calaveras. En cada calavera estaba escrito el nombre de la persona con una oración. El sacerdote de la iglesia le explicó al explorador inglés que exhibían los cráneos porque la gente se olvida de ellos cuando están enterrados, pero cuando se etiquetan y muestran hacen recordar a los vivos su existencia pasada y les recuerdan que recen por ellos (Wrigley, 2011).

Se puede concluir respecto al cráneo en la colección de la Profesa y en el arte virreinal en general que éste cuenta con diferentes significados según la forma en que se representa. Dichas formas dependen del color, la fisionomía del cráneo, su integridad –que incluye la presencia de su mandíbula y cuerpo–, su pose de frente o tres cuartos, si es sostenido por un santo o forma parte de una *vanitas* (Martín, 2014).

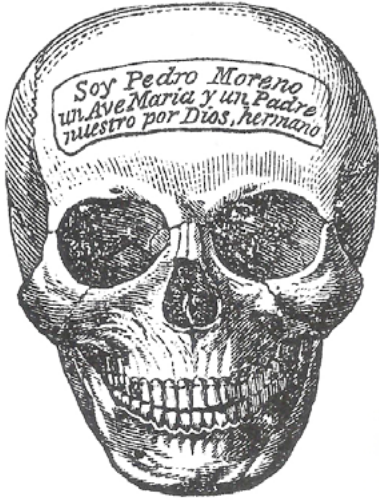
Todo lo anterior muestra la preocupación de los novohispanos por la brevedad de la vida y la muerte inesperada, por lo que el cráneo era un recordatorio efectivo. A



Philippe de Champaigne, *La vanidad*, siglo XVII, óleo sobre panel



Le Mans, Le musée de Tessé



Catherwood, *Cráneo humano con inscripción en la frente*, siglo XIX, tomado de Stephens, *Incidents of Travel in Yucatán*

éste se recurría en ejercicios espirituales, oraciones e incluso en las donaciones caritativas a las ánimas del purgatorio que dejaron la tradición mexicana de las calaveritas de dulce (Martín, 2014).

Bibliografía

- BARGELLINI, Clara *et al.*, *El color en el arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2003.
- HELLER, Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- MÁLE, Émile, *El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro, 1985.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza (Forma), 1989.
- MARTÍN ALBO, Jaime, “Norma y la forma de la muerte en el periodo virreinal a través de la gráfica de la Pinacoteca de la Profesa”, tesis, San Nicolás de los Garza, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014.
- WOBESER, Gisela von, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, México, IIH-UNAM/Jus, 2011.
- WRIGLEY, M., “La muerte disfrazada: representaciones de la muerte en México”, en *Hispanet Journal*, 2011, en línea [<http://www.hispanetjournal.com/LaMuerteDisfrazada.pdf>].

El triunfo de la muerte en una pintura mural del convento agustino de Huatlatlauca, Puebla

José Alejandro Vega Torres
Escuela Nacional de Antropología e Historia

RESUMEN

Hacia la segunda mitad del siglo XVI, en los valles centrales de Puebla, se levantó un modesto convento que primero perteneció a la orden franciscana y después a la agustina: el de Huatlatlauca. Esta última orden, que llegó hacia 1568, terminó la construcción del convento, el claustro y las pinturas murales ubicadas allí, entre las que destaca la de un gran esqueleto que flecha y abate a una serie de personajes. Composiciones como ésta fueron muy conocidas en Europa y representadas en diversos grabados, donde la muerte flecha a personajes de diversos estratos sociales. Si bien el tema de la muerte como triunfadora sobre la vida contiene un sentido moralizante, el mural estudiado aquí posee sus particularidades, con una influencia del artista indígena, que siguió los modelos europeos, pero también plasmó su ideología con base en su conocimiento ancestral.

Palabras clave: pintura mural, orden agustina, Huatlatlauca, arte conventual, triunfo de la muerte.

ABSTRACT

Around the second half of the 16th century in the central valleys of Puebla, the modest convent of Huatlatlauca was first begun by the Franciscan order and completed by the Augustinians. The latter order, which came to the New World in about 1568, finished the monastery, the cloister, and the mural paintings, which include a large skeleton that shoots a series of figures with arrows and fells them. Compositions of this sort were well known in Europe and were represented in prints, where death shot individuals of diverse social statuses with arrows. Although the subject of death's triumph over life has a moralizing meaning, the mural studied here possesses distinctive traits, as a result of the indigenous artist who followed European models, but also rendered aspects of his ideology based on his ancestral knowledge.

Keywords: mural painting, Augustinian order, Huatlatlauca, conventual art, triumph of death.

Historia de Huatlatlauca. Tiempos prehispánico y colonial

El convento de Huatlatlauca se localiza en el centro del estado de Puebla, en el municipio del mismo nombre, en los paralelos 18° 35' 48" y 18° 45' 54" de latitud norte, con meridianos 97° 54' 54" y 98° 9' 54" de longitud este. El municipio de Huatlatlauca está conformado por cuatro regiones morfológicas, de las cuales destaca la sierra del Tenzo al norte, la depresión del Valsequillo, que da cauce al río Atoyac, y al oriente por los llanos de Tepexi. La última región se encuentra al este del municipio y corresponde al valle de Atlixco, el cual tiene su culminación en las inmediaciones del río Huehuetlán –pueblo del mismo nombre que se relaciona históricamente con este municipio.

Huatlatlauca también colinda con los siguientes municipios: “[...] al norte con los municipios de Santo Domingo y Huehuetlán, La Magdalena Tlautlauquitepec y San Juan Atzompa; al sur con Santa Catarina Tlatempan y Chigmecatitlán; al este con Molcaxac y Zacapala, y al oeste con Teopantlán y Coatzingo” (*Los municipios...*, 1988: 391-392). En cuanto a la vegetación del lugar, “la región así delimitada presenta grandes zonas de selva baja caducifolia, asociada a vegetación secundaria arbustiva al noreste y a todo lo largo del río Atoyac y del Huehuetlán; también presenta pequeñas áreas con matorral desértico rosetófilo y bosques de encino” (Rosquillas, 2007: 18). Huatlatlauca tiene suelos muy salinos con altas concentraciones de carbonato y sodio; la tipología de estos suelos pertenece a los tipos *Chestnut* y *Sierozem* (*idem*). La palabra Huatlatlauca proviene del vocablo náhuatl, que quiere decir “águila colorada” o “lugar de la cabeza roja” (Rosquillas, 1986: 13). En el Códice Mendocino su toponímico está representado por la cabeza de un hombre con el cráneo rasurado y pintado de color rojo.

De acuerdo con Rosquillas Quiles, Huatlatlauca se asocia con la historia de los valles centrales de Puebla y Tlaxcala referida en la *Historia tolteca-chichimeca*. En ésta se relata la irrupción de grupos chichimecas en los valles centrales de Puebla y Tlaxcala durante el siglo XII, los cuales se mezclaron con los grupos olmeca-xicalancas que ya antes habían ocupado estos lugares: “La llegada de los chichimecas inaugura una época de grandes transformaciones étnicas, políticas y territoriales, en los valles de Puebla-Tlaxcala y en sus zonas limítrofes. Estos grupos chichimecas participan determinantemente en el futuro de Cholula, el asentamiento más importante de la zona, así como de los pueblos circunvecinos” (Rosquillas, 2007: 13). Huatlatlauca aparece también como aliado de otros sitios como Cuauhtinchan y Totomihuacan; las guerras existentes entre estos poblados durante el Posclásico tardío ayudaron a que en el siglo XV los mexicas dominaran los valles y mesetas centrales de Puebla (*ibidem*: 46).

Según la relación de Quatlalauca de 1579, este poblado tributó a los señores de Tenochtitlán importantes cargamentos de cal, cañas, algodón e incluso servicio personal que se enviaba bajo el mando del señor principal de Huatlalauca, cuyo nombre se registra como Ocelotzin¹ (Acuña, 1985: 203). La importancia de Huatlalauca como corredor comercial se nos revela por la presencia de cerámica de Cholula y de tipo mixteco que se puede encontrar en la zona sur del sitio (Rosquillas, 2007: 47).

Hay que mencionar que la historiadora Hortensia Rosquillas Quiles, a través de sus minuciosos trabajos, ha aportado nuevos e importantes datos sobre Huatlalauca en el periodo colonial. En su tesis menciona que la conquista de la zona de nuestro estudio comenzó con la conquista de uno de los frentes y enclaves de dominio de los mexicas: Tepeaca. Al respecto, la autora escribe:

Como sabemos, la provincia de Tepeaca era donde se tributaba ciertos artículos que servían al imperio mexica y que a los españoles también les sería de gran utilidad, se encontraba en un lugar estratégico por ser el paso obligado hacia las costas del Golfo de México y del océano Pacífico y, al sur, hacia Oaxaca y Xoconochco (Soconusco), ruta comercial en la que se obtendría gran variedad de productos; por ello a Cortés le era de gran interés conquistarla y someterla (*ibidem*: 30).

De esta forma, después de que Tepeaca fue conquistada –Cortés la llamaba Segura de la Frontera–, quedó libre el paso para los conquistadores a fin de someter a los otros poblados de los valles centrales de Puebla, incluida Huatlalauca. Continúa la investigadora: “Ya establecido en Tepeaca [...] Cortés la convirtió en el centro de sus operaciones y desde allí comenzó a atacar a los otros señoríos como Quecholac, Tecali, Tecamachalco, Huaquechula y, hacia el sur, Izúcar y Acatzingo, pueblos que también pertenecían a la guarnición mexica, logrando el control casi total del área en poco tiempo” (*idem*).

La investigadora menciona un dato importante acerca de este momento de la conquista en la región aludida. Cuando Cortés iba con sus tropas a someter otras regiones poblanas como Tepexi –para 1520 Huatlalauca estaba en manos de este señorío–, don Gonzalo Matzatzin y otros caciques intentaron hacer alianzas con él. En el caso de Tepexi, documentos como la Probanza de don Gonzalo Matzatzin

¹ La Relación de Quatlalauca, terminada el 5 de septiembre de 1579, fue escrita por mandato del corregidor del mismo pueblo, don Antonio Vargas. Fungieron como relatores los frailes agustinos fray Juan Miguélez y fray Agustín de Aranda.

mencionan que este cacique trató de impedir la llegada de los conquistadores a su poblado y, a cambio, le ofreció a Cortés la conquista de la Mixteca. El conquistador aceptó el trato. Este hecho sucedió en Molcaxac, poblado muy cercano a Huatlatlauca. Además, se menciona que las tropas conquistadoras pasaron por Puente de Dios hacia Tenochtitlán, que hasta la fecha es el principal acceso a Huatlatlauca (Jäcklein *apud* por Rosquillas, *ibidem*: 31-33). Sobre este hecho, Noemí Castillo Tejera (2004: 179) apunta: “En la probanza se menciona que una segunda embajada de don Gonzalo de Tepexi es enviada a Cortés cuando está en Molcaxac para evitar su entrada a Tepexi; Cortés recibe a don Gonzalo, su sometimiento y las conquistas que promete hacer en los sitios al sur de Tepexi”.

La Huatlatlauca virreinal es descrita en la Relación de Quatlatlauca de 1579, en la que se dice que el poblado estaba constituido por cinco barrios: Santo Tomás, San Jerónimo, Santa María, Santiago y Huehuetlán. El poblado fue dado en encomienda al conquistador Juan de Santa Clara según la relación mencionada.² Sin embargo, Rosquillas dice que la encomienda en Huatlatlauca se dividió en dos encomenderos: uno del que se desconoce el nombre y Bernardino de Santa Clara. A la muerte de este último, en 1537, pronto Huatlatlauca se convirtió en corregimiento (Rosquillas, 2007: 42). Ese poblado también es descrito en otros documentos, como los *Papeles de la Nueva España*, donde se dice lo siguiente: “[...] tiene una estancia que se dice Quaquaguacan y cinco barrios: tienen todos juntos seiscientas casas [...] Es tierra caliente y fragosa de piedras, y seca de agua [...] tiene muy poco riego por ser el río hondo y barrancoso; no se dan ningunas granjerías ni hay para ganados; no hay minas, no se ha sembrado trigo; parte de Tepexi y con Guehuetlán y Coyanitalapa; tiene de ancho tres leguas y de largo cuatro” (Del Paso y Troncoso, 1905: 112).

En la crónica del agustino fray Juan de Grijalva (1985: 267) se describen las partes más fértiles cercanas al río Atoyac. El proceso misional en la zona comenzó antes de 1550 con la labor de la orden franciscana, que Grijalva menciona en su crónica:

También puso religiosos en el pueblo de Quatlatlaucan, que también era de la administración de los Padres de San Francisco, es del Obispado de Puebla de donde dista doce leguas hacia la parte sur. Es la tierra muy seca por estar fundada sobre peña, pero son sus vertientes las más frescas y fértiles de la Nueva España, sembrados todos de caña, y poblado de muy

² Por su parte, Rosquillas (1986: 47) menciona que el nombre del encomendero fue Bernardino de Santa Clara, lo cual difiere de la Relación de Quatlatlauca. A este encomendero se le tributó ropa, tordillos, mantas, maíz y frijol.

ricos y muy gruesos ingenios de azúcar. Los indios tienen muchos frutales con que pasan la vida descansadamente (*idem*).

El cronista agustino fray José Sicardo (1966: 210) menciona: “También se encargó nuestra religión del pueblo de Huatlatlauca, que había sido administrado de los padres franciscanos, y es del obispado de Puebla, de donde dista 12 leguas hacia la parte sur, la tierra es muy seca por estar fundado el pueblo sobre peña, pero son sus vertientes las más fértiles para sembrados y frutales”.

El convento de Santa María de Los Reyes Magos estuvo primero en manos franciscanas, aunque por razones aún desconocidas quedó en manos de los agustinos, quienes probablemente terminaron de construirlo.³ Rosquillas menciona que “desconocemos la fecha en que llegaron los franciscanos a Huatlatlauca, el tiempo de su permanencia y el año en que la abandonaron, pero podemos suponer que todavía estaban ahí en 1566, cuando llegaron los agustinos” (Rosquillas, 2007: 104). George Kubler (1983: 68, 616) escribe que la fecha en la que los agustinos tomaron posesión del convento puede ubicarse entre los años de 1566 a 1569, pero se reporta actividad constructiva de 1560 a 1570, y agrega: “En 1571, no se había construido ningún establecimiento pero ya había frailes residentes en 1581”.

Fray José Sicardo menciona –según las observaciones de esta crónica por parte de Rosquillas–, que el convento pudo estar construido para 1580, fecha en la que “se determinó dar voto a las casas de Zacualpan y de Huatlatlauca para las elecciones Provinciales y Definidores, y respecto de estar hecha mención del convento de Huatlatlauca” (Sicardo, 1996: 256). Como dato adicional de la fecha en que este convento



Figura 1 Templo de Santa María de los Reyes Huatlatlauca
Fotografía Alejandro Vega

³ Este proceso, en el que los franciscanos fueron despojados de algunos de sus templos, fue igual al del convento de Culhuacán. Primero fueron franciscanos y luego agustinos (Gorbea, 1959: 16).

pudo comenzar su existencia y función, Rosquillas dice que en el mismo convento existe un documento donde se nombra a fray Agustín Aguilar de Salmanqués como su fundador en el año de 1567, lo cual marcaría el inicio de la vida monástica en manos agustinas (Rosquillas, 2007: 16).

Se sabe poco acerca de las actividades que los frailes desempeñaban en el lugar. En los *Papeles de la Nueva España* se lee que en el convento sólo residían dos frailes y que administraban los sacramentos tanto en “lengua mexicana” como –en algunos casos– en otomí (Del Paso y Troncoso, 1905: 204). También se sabe poco de los nombres de los frailes que estuvieron evangelizando en Huatlatlauca; sin embargo, Rosquillas menciona los nombres de algunos frailes que hablaban determinadas lenguas indígenas como el otomí y el náhuatl: fray Agustín Aguilar de Salmanqués, que manejaba ambas lenguas indígenas; fray Juan Medina, quien llegó a Huatlatlauca en 1599, y otros como Francisco de San Miguel y fray Juan Manuel, quienes, comenta la estudiosa, sólo hablaban náhuatl (*ibidem*: 107-108).

El convento de Huatlatlauca

La única descripción que se ha hallado del conjunto conventual de Huatlatlauca es la que elaboró Gurría Lacroix en 1962 para el *Boletín del INAH*:

Domina al pueblo el convento fundado por franciscanos y administrado posteriormente por agustinos [...] La iglesia de buenas proporciones presenta una portada que es sin duda alguna del siglo XVI. El primer cuerpo de gran sencillez con dos columnas de cada lado que sostienen una gran cornisa. El segundo, de influencia mudéjar, tiene un alfiz en cuyo encuadramiento hay tres arcos trilobulados. La torre, también mudéjar, es similar a la de Actopan. Hacia el lado izquierdo se encuentra la capilla abierta, cuyo arco está ahora cegado. Del lado derecho se encuentra la portería. El templo es de una sola nave, con techumbre plana, sostenida por enormes vigas de madera, todas bellamente labradas y policromadas [...] El claustro presenta ocho series de arcos de medio punto, hechos de cantería y en el centro un brocal de pozo (Gurría, 1962: 3-4).

El convento de Huatlatlauca se encuentra en la parte más destacada del pueblo. Aprovecha la parte más elevada para que destaque de los alrededores (figura 1). Este conjunto está enmarcado por una barda perimetral que conforma los límites de su atrio y mide 50 metros por lado. Cabe destacar que la barda, modificada al gusto del

siglo XVIII, está formada por arcos invertidos y no presenta el almenado de otros conventos; sin embargo, pienso que estos remates existieron, pues en la esquina noroeste del atrio están los vestigios de almenas pequeñas que alguna vez pudieron coronar estas bardas. No se encuentran capillas posas y la cruz atrial desapareció.

La fachada principal, que se ubica al oeste, presenta diseños muy sencillos. El primer cuerpo está constituido por columnas pareadas con sus predelas y fustes lisos. Un arco de medio punto, decorado con los santos nombres de Jesús y de María, se inscribe en la entrada principal de la iglesia.⁴ El segundo cuerpo es soportado por una cornisa denticulada y lo conforma un alfiz cuyo perímetro tiene como adorno diseños fitomorfos que parecen flores de varios pétalos, de cuyo centro surge una vaina en forma de gancho; probablemente se trate de la llamada “flor del tigre” (*Tigridia pavonia*).⁵

En general, la portada está conformada por elementos arquitectónicos clásicos; sin embargo, la fachada no tiene un estilo arquitectónico en particular. Hay que destacar que la torre del campanario, ubicada en la porción sur, parece muy posterior y adosada de manera descuidada; el trazo de la misma se inclina sobre la nave y se observan diferencias en el uso de los materiales de construcción. Da la impresión de que esta iglesia, acorde con su austeridad, presentó una espadaña.⁶ Es de una sola nave, de 46 metros del largo. Su ábside, de forma cuadrada, orientado al este, mide unos siete metros por lado. La nave está techada con vigas, de las cuales las del sotocoro están labradas con elementos pasionarios, ángeles, letras y elementos fitomorfos de posible factura indígena.⁷

⁴ Al respecto, Elena Isabel Estrada de Gerlero ha estudiado la importancia del culto de los santos nombres de Jesús y de María traídos a Nueva España por los misioneros. El culto a los santos nombres tenía un fin mnemónico, místico y de invocación, cuyos antecedentes se encuentran en el siglo XII en la figura de san Bernardino de Siena y que posteriormente retomaría la corriente de la devoción moderna. Los agustinos también se adhirieron a este culto; por ejemplo, el general de la orden agustina Egidio de Viterbo y Jerónimo de Seripando (Estrada, 2000: 177-184). El culto al santo nombre de Jesús y su preciosa sangre por medio de la fundación de una cofradía, gestionada por los agustinos, fue permitida por Felipe II el día 4 de agosto de 1561 (Sicardo, 1996: 66).

⁵ Los elementos fitomorfos aludidos quizá se refieran a una flor nativa de nombre *oceloxochitl* (flor de tigre), representada también en los muros del convento de Malinalco, Estado de México, y usada para elaborar coronas y guirnaldas honoríficas (White, 2005: 82-83).

⁶ Estrada (1986b: 626) menciona que, por efecto de economía y de humildad, se insistió en el uso de la espadaña en vez de emplearse el campanario. San Carlos Borromeo seguiría recomendando el uso de este elemento en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*.

⁷ “El coro está sostenido por una enorme viga, notable por la calidad y el minuciosos esculpido de los varios motivos que posee [...] Por desgracia, hace poco tiempo [ca. 1990] repintaron parte del magnífico artesanado” (Reyes, 2000: 239).

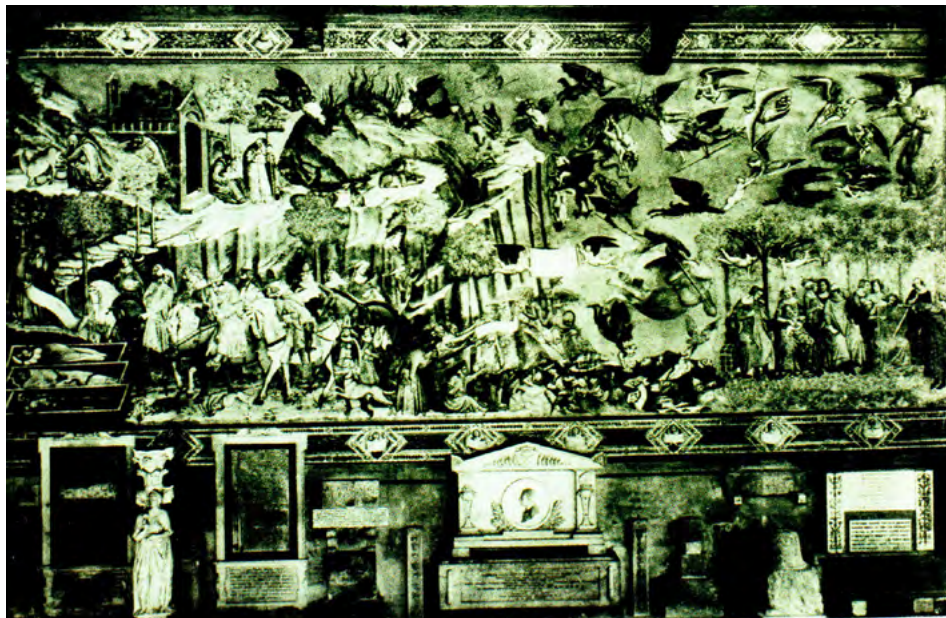


Figura 2 *El triunfo de la muerte*, camposanto de Pisa, Italia, 1340 **Fotografía** Tomada de Paul Binski (1996: 129)

Ubicado al sur, el convento está presidido por una portería de cinco metros de largo por dos de ancho y posee cuatro arcos. En esta zona hay pinturas murales donde se encuentran grutescos con el santo nombre de María y posiblemente el de Jesús. Los nombres son defendidos por hombres con macanas y escudos que se enfrentan a monstruos fantásticos.⁸ El claustro de dos niveles se encuentra techado con viguería. Cada corredor mide aproximadamente 16 metros, flanqueados por cuatro arcos de cada lado; al centro, entre los arcos y a manera de entrada, hay un quinto arco de menor tamaño, los cuales permiten el acceso al pozo y a los parterres o jardineras. Las columnas de cada arquería son achaparradas y robustas, de 1.11 metros desde la base hasta el capitel. Algunas de las columnas muestran labrado en la base, con un diseño de follaje parecido a las hojas de acanto. Los fustes de las columnas presentan molduras a manera de anillos. Asimismo hay en éstas restos de estuco y pintura roja. En el centro del claustro bajo aún se encuentra el pozo que abastecía al convento. La pintura mural

⁸ Ésta es una posible representación de una psicomaquia o lucha entre las virtudes y vicios, tema que proviene de un poema del poeta hispanolatino Aurelio Prudencio (Estrada, comunicación personal, mayo 2005).



Figura 3 Mural del triunfo de la muerte, templo de Las Disciplinas, Bérghamo, Italia, 1485 **Fotografía** Renzo Diogni

del sitio consta de una serie de santos y mártires, de los cuales Rosquillas ha identificado a varios.⁹ Es importante mencionar que toda esta “flor santa” es presidida por un patrocinio de san Agustín.¹⁰ La pintura mural de esta sección es la mejor conservada. El total de extensión pintada en el convento, según Rosquillas, es de 400 m², y Reyes Valerio (2000: 380) calculó que la superficie pintada es de 419 m², una cantidad no muy diferente. Los constructores de Huatlatlauca no utilizaron una gran cantidad de cal para su convento, material del cual se usaron unas 22 toneladas (*ibidem*: 378, cuadro VIII).

El claustro alto se conforma por pasillos de 16 metros de largo, techado con vigas. Los murales de esa área han sido los más afectados por la acción de la humedad, la intemperie y el vandalismo. Cuenta con ocho celdas de distintas dimensiones. Se debe tomar en cuenta que funcionó como centro educativo, lo que explicaría esta

⁹ La autora identificó a santa Mónica, san Nicolás Tolentino, san Guillermo y otros mártires que sólo aparecen en la iconografía de este convento: san Rústico, san Rodato, san Columbano, san Bonifacio y san Severo (Rosquillas, 1997: 49).

¹⁰ Quizá la fuente de inspiración de este mural fue un grabado contemporáneo que se encuentra en el libro *De la física* de fray Alonso de la Veracruz, editado en 1557.



Figura 4 *Muwal del triunfo de la muerte*, templo de San Vigilio, Pinzolo, Trento, Italia, Simone Baschenis, 1539 **Fotografía** Renzo Diogni

diversidad de dimensiones. Reyes Valerio identificó el ciclo pictórico que, en general, pertenece a la pasión de Cristo; podemos ver cómo el ciclo comienza en el corredor sur del claustro alto, con la oración del huerto, la flagelación, *Ecce Homo*, camino al calvario y finalmente la crucifixión. Los corredores están rematados por una serie de grutescos que representan el santo nombre de Cristo sostenido en forma de panoplia por unos personajes tenantes. Es posible reconocer elementos abalaustrados a manera de guardapolvos. Otros temas intercalados con la pasión de Cristo son una *Thebaida* y una imagen en el muro norte de este claustro que representa a una muerte flechadora, y que en su momento Reyes Valerio interpretó como el Juicio Final.

La muerte en el ámbito europeo. Un breve recorrido

Si bien la muerte se ha representado en diversas épocas de la historia, aquí me centraré entre los siglos XIV al XVI. Existieron diversos programas iconográficos de temas moralizantes diseñados para difundirse entre los habitantes de diferentes pueblos de Europa. Entre éstos podemos mencionar la *Danza macabra*, *La leyenda de los tres vivos y los tres muertos* y *El triunfo de la muerte*, que tenían la intención de crear conciencia sobre la finitud de la vida y buscaban que los fieles estuvieran listos para morir, lo cual implicaba estar limpios espiritualmente ante lo repentino de la muerte.

Se ha sugerido que *La leyenda de los tres vivos y los tres muertos* pudo tener un origen oriental, y que de alguna forma habría sido conocida entre los egipcios, romanos o griegos (Silva, 1998: 19). En ella se relata cómo tres jóvenes de alta alcurnia se encuentran con tres ataúdes mientras cabalgan por un paraje, dentro de los cuales hallan tres cadáveres en descomposición que pertenecieron a tres personajes que en vida fueron muy importantes. Inician un diálogo que expresa la banalidad de la

vida, de todo poder, posición y riqueza. La muerte, por lo tanto, puede ser repentina e iguala a todos los hombres (Westheim, 1971: 67-68).

El que tema que fue muy difundido en la Europa de los siglos XIII y XIV fue el de la *Danza macabra*, representado en obras teatrales y plasmado en diversos murales. Ésta se define así: “Una danza orgiástica en la que participan los vivos y los muertos, los reyes y los campesinos, los obispos y los monjes, el rico comerciante y el pordiosero. Asidos por las manos se intercalan esqueletos y figuras de hombres vivos, como representantes de las diferentes clases sociales” (Curiel, 1987: 154). Esto nos habla de que la muerte es democrática, sin importar los rangos sociales ni el poder terrenal; sobre todo, nos refiere que la muerte es repentina y puede ocurrir en cualquier momento. Resulta así la antítesis de la buena muerte, es decir, una muerte serena, aceptada y que llega en la vejez, cuando se cumple un ciclo de vida completo.

En el camposanto de Pisa, Italia, se representó *La leyenda de los tres vivos y los tres muertos* en una gran pintura mural (figura 2) atribuida a Francesco Triani, alrededor de 1375. En este fresco se observa a tres jóvenes a caballo que se miran asombrados. Uno de ellos señala tres cadáveres en sus respectivos ataúdes. La muerte aparece volando con grandes alas de murciélago, si bien se le representa como un viejo barbado

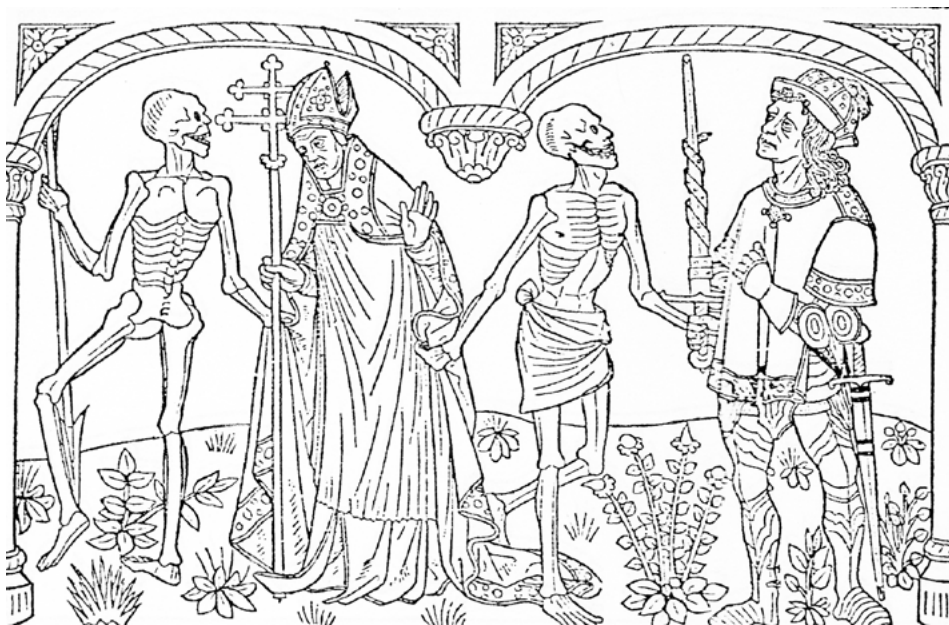


Figura 5 Guyot Marchant, *La danza macabra de los hombres* (detalle), 1486 **Fotografía** Tomada de Lehner (1971: 94)

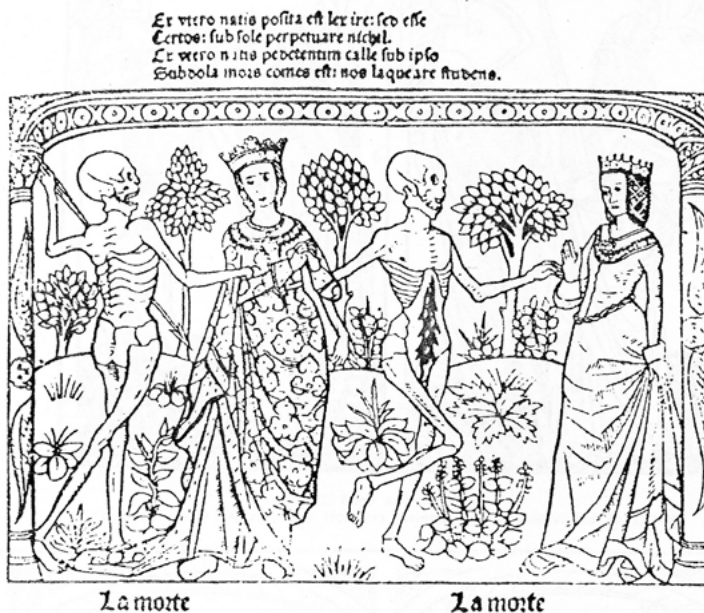


Figura 6 Guyot Marchant, *La danza macabra de las mujeres* (detalle), 1486 **Fotografía** Tomada de Lehner (1971: 92)

que porta una gran guadaña. La muerte se lanza contra un grupo de jóvenes que danzan y bailan mientras ángeles y demonios se disputan las almas de diversos difuntos, entre ellos papas, reyes, príncipes y otros personajes de menor categoría social.

Otro mural, por desgracia desaparecido, fue elaborado hacia 1424 y estaba en el cementerio de los Santos Inocentes, en París. Se ejecutó en las arcadas que rodean el cementerio y se le atribuye a los frailes menores de los Santos Inocentes. James Clark (1947: 7) menciona que se representó a cerca de 30 personajes que se tomaban de las manos, entre vivos y muertos. Aquí es preciso recalcar la distinción de que en la danza macabra participan los muertos y no la muerte directamente, lo cual se reafirma por la serie de versos que explican este programa. Escribe Westheim (1971: 84): “Originalmente no era la muerte, sino el muerto, un muerto que tomaba de la mano a los que escogían para bailar con él (los textos franceses llaman al esqueleto *le mort*, no *la mort*)”.

Hay que destacar que la composición de nuestro mural de estudio, el del ex convento agustino de Huatlatlauca, ya había sido experimentada al menos desde la segunda mitad del siglo XIV, periodo en el que es posible reconocer en murales como el de la capilla de Las Disciplinas, en Bérgamo, Italia, a un gran esqueleto flechador

que derrumba por tierra todos los estamentos sociales, mientras otro esqueleto dispara con su arcabuz contra otros personajes. La muerte se representa como un rey triunfante, coronado y con una capa imperial. Este mural probablemente fue ejecutado en 1485 (figura 3).

Otro mural donde se reprodujo a un esqueleto como flechador fue el enorme programa iconográfico llevado a cabo en 1539 en los murales de la iglesia de San Vigilio, en la provincia de Pinzolo, Italia (figura 4). Allí observamos una procesión de personajes de todos los estamentos sociales, alternando con esqueletos que los jalan. También se representa a un esqueleto armado con arco y flecha, el cual, además de haber flechado a todos los miembros de la sociedad, flechó al propio Jesucristo. En cuanto a la manera en que se presentaron al público estos programas iconográficos, “la mayoría de las grandes representaciones de la danza macabra eran frescos pintados en los murales de los cementerios” (*ibidem*: 83).



Figura 7 *La muerte y el fraile*, mural del claustro bajo del ex convento de Malinalco, Estado de México

Fotografía Alejandro Vega

El mural de la muerte flechadora

La figura de la muerte como cazadora y flechadora ya se había representado en varios programas iconográficos. Con el desarrollo de la imprenta, muchas de estas imágenes se empezaron a “sintetizar” en obras que empezaron a circular por Europa, ya fuera en libros de horas, misales o bien en hojas sueltas. Fue el caso de diversos grabados que recreaban a los muertos bailando con los vivos. También observamos que aparecen otros elementos asociados con la muerte, como ataúdes y palas, además de que pueden portar “elementos cortadores de la vida” como la guadaña o una gran flecha; por ejemplo, grabados como los de Guyot Marchant en su *Danza macabra de los hombres*, impresos en París en 1486 (figura 5). En uno observamos a dos esqueletos que jalan al



Figura 8 Cráneos a manera de pinjantes en las nervaduras fingidas del claustro alto, ex convento de Actopan, Hidalgo
Fotografía Alejandro Vega

alcanzar su meta evangelizadora, buscaron que las ilustraciones fueran educativas de acuerdo a las disposiciones dictadas en el Concilio de Trento” (Vega, 2001: 47). Es bien sabido que los misioneros entrenaron a los indígenas para plasmar los temas religiosos que necesitaban para adoctrinar a la población en la religión cristiana. Elena Estrada de Gerlero (1986b: 1016) menciona: “Una vez que hubo indígenas debidamente capacitados en la pintura, ellos mismos entrenaron a los más jóvenes. Estos talleres parecen haber estado conformados por equipos bajo la dirección de un *tlacuilotecuhtli*, en ocasiones eran mandados a los conventos donde se necesitaban sus servicios como pintores”.

Aunque al parecer no fueron abundantes, las representaciones de la muerte en los conventos del siglo XVI están en varios edificios religiosos; entre ellas la muerte del ex convento agustino de Malinalco (figura 7). En el claustro bajo de este edificio, dentro de un confesionario del muro norte, se encuentra representado un gran esqueleto que mira a un fraile con detenimiento. Otro ejemplo es el del ex convento agustino de Actopan, Hidalgo (figura 8). En el claustro alto, en los pasillos que conducen a las antiguas celdas, se plasmaron en pintura nervaduras góticas fingidas, y en cada pinjan-

papa y un emperador, uno de los cuales porta una enorme flecha. En otro grabado del mismo impresor, *La danza macabra de las mujeres*, del mismo año, observamos a una reina y una duquesa jaladas por dos esqueletos, uno de éstos también con una gran flecha (figura 6).

Con la entrada de los primeros misioneros a Nueva España también llegaron diversos libros de contenido religioso que muy probablemente incluían una serie de grabados. Este material visual, como es sabido, sirvió para la realización de programas pictóricos plasmados en los diferentes conventos franciscanos, dominicos y agustinos: “Los misioneros trajeron consigo diversas imágenes de libros procedentes de Italia, Flandes y Alemania principalmente que sirvieron como base para la elaboración de los murales conventuales. Los frailes, para

te se representó un cráneo. Otro ejemplo más se ubica en el ex convento agustino de Culhuacán: en cada celda del claustro alto hay una serie de cráneos intercalados entre los grotescos que las decoran.

El mural de la muerte flechadora de Huatlatlauca se localiza en el claustro alto, en el muro noreste. Sus medidas aproximadas son de dos metros por 1.5 metros, con un formato irregular (figura 9). Allí se representa a una serie de personajes jerarquizados por su pertenencia social: se observa a cardenales, papas, frailes, mujeres y hombres con indumentaria de la época de Felipe II,¹¹ así como mujeres y hombres indígenas ejecutados en un estilo propio de códices como el Florentino.¹² Hay un total de 33 personajes, prácticamente cazados y heridos por las flechas de una gran muerte flechadora que porta un carcaj y un arco; el hecho de que aparezca con estos elementos no parece casual, pues la ubicación del mural también recuerda que justo al norte se encontraba el Mictlán, conocido como la región de la caza, la casa de las flechas o Tlacochalco (Soustelle, 1982: 150).

La composición donde se representa a la muerte cazando a los seres humanos tiene antecedentes en grabados europeos de los siglos XIV y XV. Hortensia Rosquillas (2007: 15), quien también ha estudiado el mural de la muerte flechadora en Huatlatlauca, menciona respecto a las fuentes iconográficas de nuestro objeto de estudio: “Apareció en Francia entre los siglos XIV y XV, en la *Danse Macabre* recordada en los versos de Jean La Fevre de 1376 [...] La danza macabra es una representación especialmente pictórica, en la que se ha distinguido desde el siglo XIV, grandes artistas alemanes como Durero, Alfred Rethel y sobre todo Hans Holbein [...]” Si bien esta autora asume que el mural es una representación de la danza macabra, me parece que no es el tema que en realidad se intentaba plasmar, sino que más bien se trata de un triunfo de la muerte, en vista de aparece como la gran triunfadora sobre el resto de los estratos sociales ahí representados. Una danza macabra retrata múltiples parejas que se toman de las manos en una gran procesión, composición del todo ausente

¹¹ En otro trabajo (Vega, 2009) comento la indumentaria de cada estamento social y la producción de ropas, huipiles y mantas de algodón por los indígenas de Huatlatlauca y Huehuetlán. Allí concluyo que si bien los pintores de Huatlatlauca no tuvieron la intención de “retratar” con exactitud la moda que porta cada individuo, en el caso de los personajes europeos al parecer la indumentaria representada puede fecharse alrededor de 1540. Esto no significa que se tenga el fechamiento de los murales. Por su parte, Rosquillas los fecha entre 1570 y 1600.

¹² Agradezco esta observación al doctor Pablo Escalante Gonzalbo, quien amablemente me indicó la semejanza de los indígenas representados en el mural de la muerte cazadora en Huatlatlauca con los representados en ese códice.



Figura 9 Mural de la muerte flechadora y triunfante, claustro alto, Huatlatlauca, Puebla **Fotografía** Alejandro Vega

en este mural. Existen algunos grabados que se acercan a la fórmula utilizada en el claustro de este convento, pues ya existían imágenes de la muerte como cazadora con arco y flecha, a cuyos pies yacen distintos personajes de la vida social. Por ejemplo, el grabado alemán “La muerte cazando a los cazadores” que forma parte de los *Sermones* de Geiles von Kaisersperg, impreso en 1514 por Johan Gruninger, y que considero el más cercano al estilo que más tarde emplearon los pintores de Huatlatlauca (figura 10). Con esto no quiero decir que el mural de la muerte cazadora en Huatlatlauca haya utilizado este grabado justo como la fuente de inspiración ni que haya llegado hasta esa zona. Sólo destaco que al menos fue conocido por quienes lo planearon.

Aunque el mural siguió la fórmula iconográfica de representación de la muerte como un flechadora que aparece al menos desde la segunda mitad del siglo XIV en los murales europeos, es mejor verlo con la novedad de que los indígenas fueron incluidos en el tema: “Lo realmente novedoso en este mural es que en este discurso moral la imagen del indígena al ser incluido hace de este mural un ejemplo que ya no puede llamarse ni indígena, ni español; es totalmente novohispano” (Vega, 2001: 17).



Figura 10 “La muerte cazando a los cazadores”, en los *Sermones de Geiles Von Kaisersberg*, impreso en 1514 por Johan Gruningher **Fotografía** Tomada de Lehner (1971: 116)

Este mural y la *Thebaida* tienen relación en sus temas. La meditación de la muerte era parte de la disciplina de los frailes, ejercicio que tenía por finalidad pensar sobre la vanidad del mundo y la búsqueda de Dios, ya que esta vida y sus placeres son transitorios, mientras que la vida eterna ofrecida por Cristo en la cruz es eterna: “El lugar donde se encuentra esta pintura también es muy significativo, pues frente a ella se despliega el famoso mural de la danza macabra. Ahí un grupo de personas de diferentes estamentos [...] es atacado por un enorme esqueleto [...] la meditación sobre la muerte, uno de los temas de la vida eremítica, parece tener su razón de ser a partir de la tebaida representada enfrente” (Rubial, 2008: 98-99).

Entre los 33 personajes representados en este mural destacan dos que representan a indígenas, cuya actitud es particular y distinta, ya que ante la presencia de la enorme muerte que los caza con sus flechas ellos se muestran como si durmieran e incluso apoyan la cabeza en uno o ambos brazos. Esto se interpreta como la presencia implícita del tema del árbol de la vida, también conocido como el árbol del pecador o árbol vano (Navarrete, 2011: 349).

Este programa representa a Cristo tocando una campana mientras la muerte corta un árbol, que es la vida del pecador, el cual puede aparecer orando o dormido. Por su parte, el diablo jala el árbol (figuras 11 y 12).

Como menciona Navarrete Prieto (2011), este programa tiene su fundamento en una cita del Evangelio de san Mateo (3:10): “Ay de ellos, que no ven que la muerte ha levantado su guadaña y una mano está presta a derrumbar el árbol; el último profeta, Juan el Bautista, ha invitado a hacer penitencia porque ya está puesto el hacha a la raíz de los árboles, y todo árbol que no dé fruto será cortado y arrojado al fuego”. Así, este programa busca que el fiel esté vigilante, “que no se distraiga o duerma”, pues la muerte es repentina y no tendría tiempo para arrepentirse de sus pecados. Escribe Navarrete (*ibidem*: 352): “Invita a hacer penitencia porque ‘ya está puesta el hacha a

la raíz de los árboles’, está por lo tanto plenamente justificada en el conjunto que se presenta como una llamada a la oración y al arrepentimiento”.

En nuestro mural de estudio no aparece ningún árbol; sin embargo, la actitud de los personajes indígenas nos lleva a pensar que se encuentra referido de manera tangencial. Desde tiempos novohispanos, e incluso en el siglo XIX, era usual representar el árbol de la vida o vano con una persona durmiendo. Tenemos como ejemplo un cuadro queretano del siglo XVIII, de colección particular, que muestra a un hombre durmiendo mientras la muerte corta el árbol que representa su vida. Cristo toca la campana para indicar que su deceso está cerca y debe “despertar”. La Virgen ruega por él mientras un ángel, llorando, intenta despertarlo también.

De este mural destaca que en el centro de la representación hay tres personajes cuya mirada y actitud ante esa gran muerte se desvía (figura 13), mientras que el resto muestra expresiones de sorpresa e incluso otros no hacen caso de su presencia. Aquellos tres personajes, que son frailes, se muestran de la siguiente forma: “Destacamos tres personajes de este conjunto, los cuales muestran que al mismo tiempo de ser flechados, éstos dirigen sus miradas hacia la franja superior de grutescos, en éstos observamos enmarcada una heráldica cuyas siglas son IHS (*Jesus Hominem Salvatore*)”. (Vega, 2001: 55).

Si bien la muerte es la gran igualadora en la Tierra, la actitud de estos personajes marca la contrapartida del mensaje del mural. La muerte no se entiende sin la promesa de vida eterna: “Y así como el delito de Adán puso bajo condenación a todos los hombres, así también el acto justo de Jesucristo trajo a todos los hombres una vida libre de condenación” (Romanos 5: 18). Así, el mensaje que el mural proyecta puede ser el siguiente: que la muerte no tendrá para siempre el poder sobre los hombres, ya que en el final de los tiempos, al instaurarse la Jeru-



Figura 11 Mural de la muerte flechadora (detalle). En los círculos rojos se observa a dos indígenas durmiendo, signo de distracción ante la presencia de la muerte **Fotografía** Tomada de Andrés Vázquez (1975: 8)

salén Celeste, la muerte será vencida y desterrada para siempre, lo que de nuevo complementa el significado del claustro entendido como paraíso y Jerusalén Celeste: “[...] cuando Él venga; después será el fin, cuando entregue a Dios padre el reino, cuando haya destruido todo principado, toda potestad y todo poder. Pues preciso es que Él reine hasta poner a todos sus enemigos bajo sus pies. El último enemigo destruido será la muerte, pues ha puesto las cosas bajo sus pies” (Primera a los Corintios 15: 23-27).

Conclusiones

La pintura mural de la muerte triunfante en Huatlatlauca tiene sus antecedentes en fórmulas de representación europeas, experimentadas al menos desde finales del siglo XIV. Observamos cómo se muestra la presencia de una muerte o esqueleto armado

con arco y flechas que abate a todos los estamentos sociales en los murales italianos de Pinzolo, como el de la capilla de Las Disciplinas, en Bérgamo. Con el desarrollo de la imprenta se reprodujeron estampas y grabados contenidos en libros de horas, misales u hojas sueltas donde se aprecia la presencia de la muerte.

Se imprimieron asimismo obras completas dedicadas a la meditación acerca de la muerte, como la obra de Hans Holbein, *el Joven*, o bien los grabados de la *Danza de la muerte de los hombres* y la *de las mujeres* de Antoine Verard, donde también aparecen esqueletos con una gran flecha, entre otros elementos como ataúdes y guadañas.

Es probable que estas composiciones fueran conocidas por los frailes constructores de los conventos del siglo XVI, los cuales, a su vez, trajeron consigo una serie de grabados que sirvieron como base para la elaboración de diversos



Figura 12 *El árbol de la vida o árbol del pecador*, anónimo, Querétaro, colección particular, siglo XVIII **Fotografía** Tomada de Navarrete Prieto (2001: 357)

murales. Así, tenemos la presencia de la representación de la muerte en conventos como el de Malinalco, Actopan o Culhuacán. En el caso de Huatlatlauca hay una composición, una fórmula experimentada al menos 200 años antes, con la singularidad de que en éste se incluyó la figura del indígena y donde encontramos otros temas a destacar: la figura del árbol vano o del pecador, a cuyos pies un par de indígenas duermen sin prestar atención al hecho de que llegó su último momento. El segundo tema —el más importante— es la presencia de tres personajes que miran el anagrama con el santo nombre de Jesús que destaca la derrota de la muerte ante la pasión de Cristo.



Figura 13 *Mural de la muerte flechadora* (detalle). Tres personajes desvían las miradas de la muerte para fijarlas en el santo nombre de Jesús, claustro alto **Fotografía** Alejandro Vega

Bibliografía

- ACUÑA, René, “Relación de Quatlatlauca y Huehuetlán”, en *Relaciones geográficas del siglo XVI*, México, IIA-UNAM (Antológica, 59), vol. V, t. II, 1985.
- CASTILLO TEJERA, Noemí, “Tepexi el viejo, Puebla. Un señorío popoloca del Posclásico en las fuentes y la arqueología”, en *Homenaje a Jaime Litvak King*, México, IIA-UNAM/INAH (Científica), 2004.
- CLARK, James, *Hans Holbein. The Dance of Death*, Londres, Phaidon Press, 1974.
- CURIEL MÉNDEZ, Gustavo, “Aproximación a la iconografía de un programa escatológico franciscano del siglo XVI”, en *Arte funerario*, México, IIE-UNAM, t. I, 1987.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena, “El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la nueva y primitiva iglesia de Indias”, en *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, México, Comisión de Arte Sacro, 2000, pp. 177-184.
- _____, “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana”, en *El arte mexicano*, México, SEP/Salvat, t. I: “Arte colonial”, 1986a, p. 628.
- _____, “La pintura mural durante el Virreinato”, en *El arte mexicano*, México, SEP/Salvat, t. VII: “Arte colonial III”, 1986b.
- GORBEA TRUEBA, José, “Culhuacán”, en *Dirección de Monumentos Coloniales*, núm. 13, 1959, p. 16.

- GRIJALVA, fray Juan de, *Crónica de la orden de NPS Agustín en las provincias de Nueva España [1621-1628]*, México, Porrúa, 1985.
- GURRÍA LACROIX, Jorge, “El convento de Huatlatlauca”, en *Boletín del INAH*, núm.10, 1962.
- KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1983.
- LEHNER, Johanna, *Picture Book of Devils, Demons and Witchcrafts*, Nueva York, Dover, 1971.
- Los municipios de Puebla*, Puebla, Secretaría de Gobernación/Gobierno de Puebla (Los municipios de México), 1988.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, “Iconografía del árbol de la vida en la península ibérica y América”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo Olavide, 2001.
- PASO Y TRONCOSO, Francisco del, *Papeles de la Nueva España*, Madrid, Impresores de la Real Casa/“Sucesores de Ryvadeneira”, t. I, 1905.
- REYES VALERIO, Constantino, *Arte indocristiano*, México, INAH (Obra diversa), 2000.
- ROSQUILLAS QUILES, Hortensia, “La apropiación de la tierra en los señoríos de Huatlatlauca y Huehuetlán en el estado de Puebla (1520-1650)”, tesis, México, FFYL-UNAM, 2007.
- _____, “La danza de la muerte en una pintura del convento de Huatlatlauca, Puebla”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 6, 2006.
- _____, “Huatlatlauca, testimonio de persistencia”, en *México en el Tiempo. Revista de Historia y Conservación*, núm. 19, 1997.
- _____, *Huatlatlauca prehispánica en el contexto de la historia regional chichimeca*, México, INAH (Cuaderno de Trabajo, 1), 1986.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, “Civitas Dei et Novus Orbis”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 72, 1985.
- Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.
- SILVA GOMEZ, Norma, “Del caos histórico, las danzas macabras y la muerte en Durero”, en *Tloque Nahuaque. Revista de Estudiantes de Etnohistoria*, núms. 5-6.
- SICARDO, José, *Suplemento crónico a la historia de la Orden de NPS Agustín en México [1755]* (paleografía), México, Organización de Agustinos de Latinoamérica, 1996.
- SOUSTELLE, Jacques, *El universo de los aztecas*, México, FCE, 1982.
- VÁZQUEZ, Andrés, “Restauración y conservación de monumentos en la zona poblana-tlaxcalteca. Pintura mural del siglo XVI”, en *Boletín del INAH*, segunda época, núm. 3, 1975.
- VEGA TORRES, José Alejandro, “Rol social, estatus e indumentaria: un acercamiento a la indumentaria del siglo XVI a través de un mural en el convento agustino de Huatlatlauca, Puebla”, ponencia presentada en Memoria del Segundo Encuentro de Arte, Arqueología e Historiografía Virreinal, México, 2009.
- _____, “Los murales conventuales de Malinalco, Estado de México, y de Huatlatlauca, Puebla: un análisis histórico-iconológico sobre dos murales con referencia a la muerte” (mecanoescrito), 2001.
- WESTHEIM, Paul, *La calavera*, México, Era, 1971.
- WHITE OLASCOAGA, Laura, *El paraíso botánico del convento de Malinalco, Estado de México*, México, UAEM, 2005.

El egipcio en busca de la eternidad. Evolución en el concepto de la muerte en el Egipto antiguo

Marco Antonio Salgado Pérez
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

RESUMEN

La incertidumbre tras la muerte del ser humano ha generado un sinnúmero de creencias entre las culturas antiguas y actuales. Estas creencias no son estáticas y su evolución suele ser reflejo de la vida cotidiana. La cultura del antiguo Egipto no escapa a esta teoría, donde la importancia de la muerte es conocida tanto por sus pirámides, que tenían la función de tumbas, como por la momificación de los cadáveres. Pese a ser un elemento siempre presente, la concepción de la muerte experimentó un cambio notable entre las etapas del Reino Antiguo (dinastías III a VI) y el Reino Medio (dinastía XII). Tanto en el plano terrenal como en el ideológico la muerte es consecuencia de la vida, y en la cultura del Nilo resulta aún más evidente por la adulación a la misma. El objetivo de todo egipcio era la continuidad de la vida en la muerte, aunque la forma de merecerla fue distinta en cada periodo.

Palabras clave: Egipto, muerte, cultura egipcia, escatología.

ABSTRACT

Human uncertainty in the face of death has led to countless beliefs among ancient and modern-day cultures. These beliefs are not static and their evolution tends to be a reflection of daily life. The culture of ancient Egypt was no exception to the rule, where the importance of death is well known from Egyptian pyramids, the function of their tombs, not to mention the mummification of corpses. Even though death was ever present, the conception of it underwent a radical change between the time of the Ancient Kingdom (dynasties III to VI) and the Middle Kingdom (dynasty XII). Both on the earthly plane and the ideological one, death was the consequence of life, and in Nile culture this is even more evident in the adulation of it. The objective of all Egyptians was the continuity of life in death, although the way of meriting it differed in each period.

Keywords: Egypt, death, Egyptian culture, eschatology.

La muerte ha sido objeto de ritos, leyendas, culto, aspiraciones y temores. Ya sea como continuidad, como castigo o como recompensa, es un elemento ideológico-sentimental presente en todas las culturas y seguramente en todo ser humano consciente de su existencia. Las creencias en que la muerte desemboca no son estáticas y su evolución es por lo general un reflejo de una misma evolución en la vida cotidiana. En este aspecto, la cultura del Egipto antiguo no escapa a esta teoría.

La importancia de la muerte en Egipto es evidente y bien conocida, tanto por sus pirámides, que tenían la función de tumbas, como por la momificación de los cadáveres. Sin embargo, a pesar de ser un elemento siempre presente, la concepción de la muerte tuvo un gran cambio en las etapas del Reino Antiguo (dinastías III a VI) al Reino Medio (dinastía XII).

Es obvio que los ritos funerarios tuvieron cambios previos y se continuaron transformando de manera constante; sin embargo, al enfocarnos en estos periodos podemos dar las fechas aproximadas de 2575 a.C. como inicio del estudio –fecha del comienzo del Reino Antiguo– y entre 2040 y 1640 a.C. como fecha final –inicio y final del Reino Medio–, lo cual nos situaría en un lapso aproximado de entre 500 y 900 años para la consolidación en los cambios de la concepción de la muerte y los ritos derivados.

Por otro lado, estos cambios son producto de la transformación de la realidad vivida, por lo que se generarían a partir de un periodo de transición que los académicos han denominado Primer Periodo Intermedio, fechada entre 2134 y 2040 a.C., con dinastías y faraones difícilmente identificables.

Cabe destacar que si bien las fuentes que tocan el tema de la muerte no son escasas para la época a estudiar, siempre es difícil y peligroso tratar las concepciones de la muerte, de la cual la religión puede erigir un discurso y la población otro; y, como población, cada individuo puede tener su propia forma de interpretarla, la cual puede ir evolucionando en el individuo según sus experiencias o análisis. Por supuesto, esto último no queda plasmado en las fuentes, por lo que habrá que jugar con cierta interpretación.

Sumado a lo anterior, resulta necesario anotar que la mentalidad egipcia antigua era de carácter sincrético y pragmático, tal como la describe Jean Yoyotte (2005: 13): “La ‘diversidad de aproximaciones’ no deja de ser por ello el antiguo rasgo de la mentalidad que permitiría la elaboración de un sincretismo sin que el egipcio se haya sentido molesto por lo que a nosotros nos parecen contradicciones absurdas”.

Concepción original de la muerte

El Reino Antiguo es considerado como la época “clásica” de Egipto, el periodo de mayor esplendor, de mayor progreso, cuando el poder real tuvo su auge centralizador y se realizaron las mayores obras artísticas y arquitectónicas. Prueba de esto son las tumbas. Todas aquellas majestuosas pirámides que nos vienen a la mente al pensar en esa civilización son muestra de la prosperidad del periodo y de la importancia de la muerte, ya que eran las tumbas de los faraones.

En una etapa en que los faraones ostentaban todos los lujos y privilegios posibles, también los privilegios funerarios y en el más allá eran exclusivos de ellos. Las tumbas eran construidas mayoritariamente en torno a Menfis, la capital, como se observa en las necrópolis de Saqqara y Giza, una muestra más del centralismo faraónico. Estas tumbas eran construidas para la eternidad, ya que serían el albergue del cuerpo y alma del difunto. En este sentido, los egipcios “creían que la otra vida era un calco exacto de la vida terrestre” (Drioton y Vandier, 1981: 162), por lo que se le daban todas las atenciones al difunto. De entrada, se intentaba evitar la descomposición natural del cuerpo, por lo que se realizaba un proceso de embalsamamiento que dio origen a las famosas momias. El cuerpo debía seguir siendo la morada del alma o *ba*. Para esto se llevaba a cabo una ceremonia conocida como “ritual de ofrendas”, un ritual que más tarde sería conocido como la “apertura de la boca”, con lo que se permitía al alma regresar al cuerpo.

Asimismo, el faraón era considerado un dios, por lo general identificado en vida con Horus, hijo de Osiris. Al morir el faraón, también considerado hijo del Sol en sus múltiples representaciones (Ra, Amón), tenía que seguir el mismo camino del astro: adentrarse en el cielo (la diosa Nut), cruzar el inframundo en su barca protegido por el dios Seth, para finalmente revivir al día siguiente. Este viaje faraónico-solar es comparado con la muerte: “Los egipcios antiguos veían en el curso del sol la referencia visible de su propio camino personal, sacando de ahí la esperanza en una supervivencia después de la muerte misma. En este mundo empieza ya el camino que conduce al más allá; la muerte no es un final horroroso” (Lurker, 1992: 234).

Sin embargo, este destino de eternidad era exclusivo del faraón, quien en un principio era el único que podía descansar eternamente en las pirámides. Este privilegio se fue transmitiendo en ese histórico primero a la reina y luego a la familia real, por lo cual las pirámides de éstos se hallaban en torno a las del faraón, lo cual no parece extraño en vista de que la divinidad del faraón se extendía a su propia sangre. Lo que sí llama la atención es la forma en que los “no dioses” conseguían adentrarse en esta

eternidad tan anhelada. Debido a que la muerte se consideraba una continuación de la vida, para la existencia en el más allá del faraón era necesario que llevara consigo a la corte que lo rodeaba para su servicio, por lo cual a esta nobleza se le permitía construir sus tumbas en el área sagrada del panteón real. Estas pequeñas tumbas cuadrangulares eran conocidas como “mastabas”, y en el sentido de ganarse la eternidad, “la suerte del noble en la vida y en la muerte no estaba íntimamente unida a él personalmente, sino que dependía del favor de un dios o del rey-dios” (Wilson, 1974: 135). Esto quiere decir que si bien un noble por sí mismo no podía conseguir la eternidad, un medio para lograrlo era hacer los servicios necesarios para el faraón, de modo que éste lo llevara como acompañante al más allá.

Tanto en planos de Giza como de Saqqara es evidente la cercanía de las pequeñas mastabas a las tumbas reales. Esto también es perceptible en los “textos de las pirámides”, que son inscripciones realizadas en las paredes de las mastabas nobiliarias. En éstas se percibe constantemente la adulación al faraón. Por ejemplo, en inscripciones de la tumbas de Hetep-her-akhet, un oficial de la V dinastía, y de Ni-hebsed-pepi, se leen frases como: “Realicé esta tumba porque fui honrado por el faraón quien me obsequió un sarcófago” o “Una ofrenda que el faraón otorga” (*apud* Lichtheim, 1975: 16).¹

De igual manera surgirían las denominadas “autobiografías” en los “textos de las pirámides”, que dedicaban todos sus logros al favor del faraón. Por ejemplo, la autobiografía en la tumba de Weni dice: “[Actué] en nombre del faraón [...] porque su corazón se llenaba conmigo más que con cualquier otro oficial, más que con cualquier otro noble, que cualquier sirviente suyo [...] me obsequió un sarcófago de piedra blanca [...] Yo fui amado por su padre, bendecido por su madre, agraciado por sus hermanos. El recuento, verdadero gobernador del Alto Egipto, honrado por Osiris, Weni” (*ibidem*: 19-22). Al parecer, Weni escaló hasta convertirse en gobernador del Alto Egipto, todo lo cual se lo atribuye al faraón.

Una vez comprobada la eternidad reservada para el faraón y la posibilidad de alcanzarla para los nobles, cabe preguntarnos qué pasaba con las clases populares. Si bien se afirma que “ningún pueblo tuvo para con los muertos más religiosa solicitud. En ninguna parte la noción de la muerte ocupó más la mente” (Fare, 1964: 43), sería imposible pensar que pasó inadvertida para las clases populares. Sin embargo, nuestro conocimiento del fenómeno es bastante escaso ante la falta de fuentes. Quizá el anhelo de eternidad parecería obligado, aunque si consideramos a la muerte como

¹ Las traducciones del inglés son mías.

continuidad de la existencia sería pertinente cuestionar qué tan apegados estaban los egipcios comunes y corrientes a la vida como para desear perpetuarla. Dejando de lado que cada individuo puede tener su propia felicidad o apatía en términos vitales, por lo general hay diversas opiniones al respecto entre los autores.

Por un lado, estudiosos como John A. Wilson conciben la vida egipcia de manera bastante optimista, quizá al grado de idealizarla. Él describe la vida popular diciendo que “a pesar de todo, le gustaba reír y cantar. Mientras conducía al ganado a través del pantano, cantaba una cancioncilla dedicada al cocodrilo y a los peces [...] Mientras tiraba de una cuerda encorvando las espaldas, recitaba una especie de letanía con cadencias musicales propias para el esfuerzo en conjunto” (Wilson, 1974: 117). Este lado tan positivo de la vida es plausible considerando que el pueblo egipcio se asumía como el pueblo “elegido por los dioses” y, por lo tanto, su existencia no podía ser tan mala. En contraste, José Carlos Castañeda Reyes (2003: 93-98) expone unas formas de vida de las clases populares bastante deplorables, donde los campesinos y trabajadores sufrirían diversas enfermedades provocadas por una mala higiene y una mala alimentación, ya que se han encontrado esqueletos deformados por el esfuerzo. Bajo estas condiciones tan adversas, sería difícil imaginar que se quisiera perpetuar la existencia.

No obstante, la teoría que a su vez parece más correcta apunta a que las representaciones de las clases populares en las paredes de las mastabas quizá eran la forma, aunque remota, de que el noble extendiera a su vez algo de esa eternidad que el faraón le había extendido. Al respecto, Castañeda (*ibidem*: 88) afirma que “las condiciones de trabajo y vida de los grupos populares eran el contraste de la existencia de los nobles, incluso en el reino de los muertos”. De cualquier modo, estas condiciones cambiarían a la par de la situación social y política que se suscitó en el denominado Primer Periodo Intermedio.

Transición en la vida y la muerte

El periodo del Reino Antiguo egipcio fue el de mayor esplendor de esta cultura, cuando el poder del faraón era absoluto, lo cual se reflejaba en los ritos mortuorios. Sin embargo, paulatinamente fue decayendo junto con la autoridad central, hasta desembocar en una fase de caos y anarquía, por lo que se le ha denominado Primer Periodo Intermedio. Los problemas que llevaron a esto fueron una creciente independencia de la clase nobiliaria respecto del faraón, y muy probablemente un movimiento popular generalizado en el territorio egipcio.

Castañeda explica el estallido del movimiento popular con base en un momento de debilidad del poder real y de pérdida de los mecanismos de control y represión, de seguro originados por el desgaste excesivo de las fuerzas productivas del imperio en las magnas construcciones, un incremento en los servicios y tributos exigidos al pueblo, las deficientes condiciones de trabajo y de vida que se mencionaban anteriormente y quizás una fuerte hambruna como elemento detonante (*ibidem*: 63-64). Llama aquí la atención que todos estos cambios en la vida del egipcio se reflejaron en modificaciones en las costumbres funerarias y en la concepción misma de la vida.

Arquitectónicamente se puede identificar la independencia nobiliaria a través de las tumbas. Poco a poco las pirámides –tumbas reales– fueron reduciendo su tamaño, mientras que el de las mastabas aumentó. Los datos indican que entre la dinastía IV y la V se redujeron las dimensiones de las pirámides a la mitad, en la dinastía VI a una tercera parte, hasta que en la VII no se tiene ya registro de pirámides (Trigger, 1985: 119). Y no sólo fue cuestión de tamaño, ya que también se observa un alejamiento geográfico del faraón. Los nobles no sólo ampliaron las dimensiones de sus tumbas, sino que comenzaron a ubicarlas en las provincias que gobernaban y no en torno a la tumba real. Esto indica en gran medida que la eternidad ya no era exclusiva del faraón, pues los nobles también se atribuyeron ese privilegio. Si bien las inscripciones en las paredes funerarias se redujeron en gran medida, es posible mencionar algunas como prueba de la importancia que se les dio a los nobles y al poder regional y no nacional. No obstante, en algunos casos se puede encontrar una frase inicial en referencia al faraón: “Un ofrecimiento que el faraón otorga [y] Anubis, quien está sobre su montaña en el lugar del embalsamamiento, el señor de la necrópolis”. Lo anterior parecería una simple formalidad, ya que después se dejó de lado la figura faraónica. Por ejemplo, la tumba de Indi comienza con la frase anterior, para después hablar de la importancia de ser un buen guerrero y alguien amado, sin que se mencione una sola vez al faraón (Lichtheim, 1975: 84-85).

Asimismo, la autobiografía de Ankhtifi, sin mencionar al faraón, se enfoca en explicar cómo estableció la paz en Edfu, su “nomo” (distrito o provincia): una muestra de la importancia regional. Y en la estela de Butler Merer, tras sólo hacer una alusión inicial al faraón, se enfoca en la situación de su nomo con frases como: “Cuando el miedo arribaba en otro pueblo, este pueblo era bendecido” (*ibidem*: 87). Un tesorero de Imyotru vuelve a mencionar al faraón en la frase inicial para luego hablar de sus logros en su provincia “Fui un gran pilar en el nomo tebano, un hombre de pie en las tierras del sur. Yo nutrí Imyotru en tiempos de miseria” (*ibidem*: 89). Y así se podrían seguir mencionando ejemplos con prácticamente la misma tendencia.

Así, los “textos de las pirámides” comenzaron a escasear, si bien encontramos ejemplos como los anteriores. Se podría decir que la existencia de estos textos no desapareció, sino que cambió su soporte material. Durante esta etapa surgieron los denominados “textos de los sarcófagos”: básicamente inscripciones grabadas en los mismos que evocaban lo necesario para el difunto. Quizá este cambio de los textos de las paredes a los sarcófagos se debió a cierto temor a que la tumba fuera profanada por saqueadores o simplemente se abandona su culto, de modo que el difunto siguió gozando de sus necesidades en el sarcófago mismo. Como menciona Etienne Drioton (1981: 188), lo importante es que “esta difusión prueba, en todo caso, que la creencia en la divinización del difunto se había extendido por lo menos hasta la clase alta de la sociedad”.

Aquí cabe preguntarnos una vez más qué ocurría con las clases populares. Tal como se muestra una extensión del derecho a la eternidad y de los ritos funerarios por parte de los nobles, a su vez se entrevé una semejanza con las clases populares. Si bien en el Reino Antiguo los nobles debían acercarse a los faraones para que éste les garantizara su existencia en el más allá, en esta etapa tales privilegios se extendieron, ya que desde entonces fue posible ganarse la eternidad al hacerse necesario para el noble mismo, con lo cual también se incrementaron las posibilidades numéricas de lograrlo.

Existió asimismo una contraparte, más palpable a la felicidad del vivir y buscar esa continuidad en el más allá. Por tratarse de un periodo de caos e inestabilidad, se hizo evidente la violencia, el pillaje, la decadencia económica y un empeoramiento en el nivel de vida. Ante tal situación se habrían propuesto dos actitudes muy distintas en el pensar y sentir humano: por un lado se habla de una actitud de abandono voluntario y, por el otro, de un nuevo valor a la persona en aspectos de dignidad y justicia.

La actitud de abandono voluntario se refleja muy bien en la literatura: “Estos textos [...] buscaban una motivación, un autoexamen y una respuesta de selección moral de aquellos que los conocieran” (Castañeda, 2009: 56). El más grande ejemplo de este autoexamen por la deploración de la vida ante el caos y la anarquía es un poema conocido como *El diálogo de un desesperado*, el cual ocurre entre un hombre y su alma:

[...] Abrí entonces mi boca para mi *ba* [alma],
para responder a lo que había dicho,
mira, mi nombre es detestado,
mira, más que el hedor del excremento de las aves
[...] ¿A quién hablaré hoy?
Los hermanos son unos malvados,
y los amigos de hoy ya no aman.

Cada uno arrebató los bienes de su vecino,
la amabilidad ha muerto,
la violencia asalta a todos.
¿A quién hablaré hoy?
Se encuentra satisfacción en la maldad (Serrano, 1993: 273).

No cabe duda en cuanto al pesimismo, la tristeza y la agonía que demuestra el poema. Incluso parece comprenderse la aflicción en tiempos contemporáneos. Además, como el poema es anónimo, probablemente indique un sentimiento generalizado o una reflexión, más que el pesimismo de un ser en particular. Luego de más lamentaciones, el texto termina reflexionando sobre la muerte:

La muerte está hoy ante mí,
[como cuando] un hombre enfermo sana,
como salir afuera tras estar confinado.
La muerte está hoy ante mí
como la fragancia de la mirra,
como sentarse bajo un toldo un día de brisa.
[...] La muerte está hoy ante mí
como cuando un hombre desea ver el hogar
después de haber pasado muchos años en el cautiverio (*ibidem*: 274-275).

Se ha interpretado esta última parte como un planteamiento suicida. Y aunque no fuera así y se tratara de una persona anciana, moribunda o enferma en fase terminal que reflexiona sobre la muerte, el mensaje que transmite no deja de ser el mismo. Se muestra una vida vacía y sin sentido, donde el sufrimiento es la constante, al grado que convierte a la muerte en algo deseable: en una escapatoria para tal sufrimiento.

La otra actitud ante tal situación caótica es la creación de un nuevo valor para la persona como humano, indispensable para la transición en la muerte, y en los ritos funerarios se adquieren ciertos valores de equidad y justicia también comprobables en la literatura. El papiro *Instrucciones a Merikaré* sería el resultado de estos valores, donde se abordan las instrucciones del padre difunto a su hijo Merikaré, convertido en faraón, con consejos de igualdad y justicia: “Practica la justicia y perdurarás sobre la tierra. Apacigua al que llora, no oprimas a la viuda; no apartes a un hombre de las posesiones de su padre [...] No distingas entre el hijo de un hombre [bien nacido] y un plebeyo. Toma al hombre según sus habilidades; todas las artes prosperarán” (*ibidem*: 90-91).

Como hemos visto, la vida se refleja en las creencias acerca de la muerte o en los ritos funerarios, y el resultado de este cambio sería una exigencia de la sociedad en general de permitirse perdurar en el más allá: “Todo individuo parece reclamar el derecho a convertirse en un difunto glorificado” (Serrano, 1992: 18).

La eternidad para todo aquel que haya sido justo

La estabilidad regresaría a Egipto con la consolidación del poder faraónico, cuando una familia de nobles proveniente de Tebas se impuso al frente del Estado. Se inició así el periodo conocido como Reino Medio. Egipto regresó a una etapa de paz y estabilidad, con una economía reactivada. Si bien no se volvió a ver la magnificencia del Reino Antiguo, los nuevos faraones ejercieron una vez más cierto control sobre los nobles, aunque algo limitado.

Este relativo grado de autonomía conservado por los nobles se reflejó a su vez en los ritos funerarios, donde mantuvieron los privilegios de construir las mastabas en sus provincias. Asimismo, el pueblo no perdió el derecho de acceder a la eternidad, siempre y cuando tuviera los medios para pagarse los ritos y tumbas. De no ser así, lo más probable es que se empeñara en conseguir la eternidad mediante los ritos que se alcanzara a pagar con sus propios medios: “Los destinos solares cayeron dentro del derecho común. No formó parte de la política de los reyes restauradores del Imperio Medio reaccionar en el terreno religioso, y de este modo se consagró la usurpación” (Drioton, 1981: 79).

Para este periodo hubo de nuevo pirámides faraónicas, pero también grandes tumbas y capillas funerarias decoradas con ocupaciones y distracciones, juegos, festines, danzas, entre otros aspectos. Incluso se inauguró una nueva práctica funeraria, la cual consistía en erigir lápidas en los templos, aunque las tumbas se encontraran en otros lugares, al parecer como una forma de ganar más méritos ante la deidad o de encontrarse más cerca de aquélla.

Por ejemplo, en Abydos, en el santuario de Osiris, un sirviente llamado Inte erigió una estela donde hablaba sobre cómo fue un sirviente ideal, pero en ningún momento menciona al faraón (Lichtheim, 1975: 120-123). En ocasiones se recuperó el agradecimiento al gobernante, dependiendo acaso si había una relación directa o no con aquél. Así, por ejemplo, en la estela de Sehetep-ib-re éste enseñaba a su hijo la importancia del faraón: “El faraón es sustento [...] pelea por su nombre, respeta su juramento; luego estarás libre de traición” (*ibidem*: 128). Por su parte, la estela de

Ikhernufret se enfoca sobre todo en la realización del culto a Osiris, sin considerar al faraón (*ibidem*: 123-125).

El culto a Osiris no podía pasar inadvertido y en este periodo se popularizó en todo Egipto. Si bien antes ya existía el culto osiriano, sólo se practicaba en una región, pero con el ascenso de la dinastía tebana, a principios del Reino Medio, éste se expandió. El culto debe su éxito a la accesibilidad que daba al pueblo, por lo que es factible pensar que para cualquier egipcio representaba una ganancia adoptarlo. En relación con la muerte, planteaba que cuando alguien moría era llevado con esta deidad, ante el cual se hacía un juicio ayudado por los dioses Toht y Anubis. Allí se ponía en el extremo de una balanza el corazón, y en el otro el *ma'at*, representado por una pluma: el corazón simbolizaba las acciones del difunto y el *ma'at*, lo “correcto” o “lo que debe ser”. Si ambos pesaban lo mismo, el difunto había obrado bien y ganaba su entrada al reino de los muertos; de lo contrario, sería devorado por una bestia. Esto explica en parte que una en las autobiografías se esforzaba por exhibir sus más grandes logros y sus buenas acciones, lo cual obviamente no era una verdad absoluta.

Por último es pertinente decir que el culto a Osiris sería el paso final hacia la expansión de los ritos funerarios y de la percepción misma de la eternidad, donde cualquier persona, sin importar su origen o estatus social, podía actuar bien en la vida, enfrentar el juicio ante Osiris y conseguir la eternidad.

Conclusiones

Sin duda la concepción de la muerte es un reflejo de la manera en que se vive. Como se observó aquí, la manera de percibir la muerte es mutable, y en el caso del Egipto antiguo resulta bastante evidente. Quizá esta expansión de los ritos funerarios se perciba como un triunfo de los nobles, pero sobre todo de las clases populares, las cuales gozaron de un privilegio invaluable: la eternidad.

De igual forma sería difícil pensar cómo podrían echar atrás estos privilegios los gobernantes, pues de haberlo intentado las consecuencias habrían sido inimaginables. También es plausible que esta expansión de la eternidad haya servido como válvula de escape para el descontento social.

La muerte, elemento siempre acechante de todo ser vivo, no puede ser olvidada ni evadida. Sin embargo, en el caso egipcio —y en varios más— muestran como morir puede ser un beneficio. En opinión de este autor, en verdad es envidiable la concepción egipcia de la muerte como un paso hacia una felicidad eterna.

Bibliografía

- CASTAÑEDA REYES, José Carlos, “En torno a algunas obras literarias ‘pesimistas’ del Medio Oriente antiguo”, en *Reconstruyendo el pasado remoto. Estudios sobre el Próximo Oriente antiguo en homenaje a Jorge R. Silva Castillo*, Barcelona, AUSA, 2009, pp. 47-64.
- _____, *Sociedad antigua y respuesta popular. Movimientos sociales en Egipto antiguo*, México, Conacyt/UAM/Plaza y Valdés, 2003.
- DRIOTON, Etienne y Jacques VANDIER, *Historia de Egipto*, Buenos Aires, Eudeba, 1981.
- FARRE GARNOT, Jean Sainte, *La vida religiosa en el antiguo Egipto*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- LICHTHEIM, Miriam, *Ancient Egyptian Literature*, Berkeley, University of California Press, vol. 1, 1975.
- LURKER, Manfred, *El mensaje de los símbolos: mitos, culturas y religiones*, Barcelona, Herder, 1992.
- SERRANO DELGADO, José Miguel, *Textos para la historia antigua de Egipto*, Madrid, Cátedra, 1993.
- _____, “Una época crítica en la historia de Egipto. El primer periodo intermedio (II)”, en *Revista de Arqueología*, núm. 140, 1992, pp. 8-18.
- TRIGGER, B.G., *Historia del Egipto antiguo*, Barcelona, Crítica, 1985.
- WILSON, John A., *La cultura egipcia*, México, FCE, 1974.
- YOYOTTE, Jean, “El pensamiento prefilosófico en Egipto”, en *El pensamiento prefilosófico y oriental*, México, Siglo XXI, 2005, pp. 10-29.

Los múltiples significados de la finitud humana

María Georgina Quintero Sánchez

Ateneo Nacional de la Juventud, A.C., Difusión de la Cultura y las Humanidades

RESUMEN

La muerte es un hecho natural y universal, para el cual los seres humanos han creado diversas explicaciones. La vida es posible por la evolución de las especies, y en la naturaleza se repite todo el tiempo: para que haya vida, necesita haber muerte. En el último siglo, el progreso en la ciencia ha generado una mayor esperanza de vida, aunque la pócima mágica de la inmortalidad aún es un sueño. En este mundo globalizado, lleno de guerras, violencia y calentamiento global, es urgente enfocarse en problemas como la pobreza y la desigualdad, a modo de incrementar las oportunidades para una vida mejor en el planeta, lo cual asimismo constituye una manera estupenda de comprender el fenómeno de la muerte.

Palabras clave: guerra, vida, violencia, muerte, inmortalidad, políticas, ciencia.

ABSTRACT

Death is a natural and universal fact, for which human beings have created diverse explanations. Life is possible as a result of the evolution of species and in nature it is repeated all the time: death is a necessity for life. In the past century, progress in science has generated greater life expectancy, although the magic elixir of immortality is still only an elusive dream. In this globalized world, full of warfare, violence, and global warming, it is urgent to focus on problems such as poverty and inequality, in order to increase the opportunities for a better life on the planet, which is also an excellent way to understand the phenomenon of death.

Keywords: warfare, life, violence, death, immortality, politics, science.

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos esta muerte que nos acompaña desde el alba de la noche, insomne, sorda, como un viejo remordimiento o un absurdo defecto.

CESARE PAVESE

Introducción: la biología y la muerte

Las condiciones para el surgimiento de la vida humana en la Tierra provienen de un complejo proceso que tardó millones de años en gestarse (Coppens, 1997: 1-175). Según la biología (Blanck-Cerejido, 2011: 20-41), para que haya evolución se requiere un notable proceso de adaptación y selección natural. Ninguna especie es inmutable a los cambios medioambientales. Charles Darwin tenía razón al enunciar que las especies evolucionan por los cambios que les impone el medio. Una característica de esto viene con la muerte. Los organismos antiguos son reemplazados por nuevos. El horizonte de la existencia está asegurado por la finitud. Nietzsche lo enunciaba ya: “Si hay vida, hay muerte”. No es lo mismo hablar del *Australopithecus* de una era primitiva que del *Homo sapiens* del siglo XXI, rodeado por un *boom* tecnológico. La esperanza de vida tampoco es la misma que hace 200 años. Pese a que el hombre posmoderno vive más años, no puede evitar que la fenomenología de la existencia se encuentre atravesada por circunstancias que pueden acortarla y hacerla más difícil. Hay mucha incompreensión y misterio acerca de lo que representa la muerte.

La cultura y la concepción sobre la muerte alrededor del mundo

Se ha anclado una pluralidad de significados en cuanto al significado de ser mortal. La diversidad de “políticas” de la muerte en el mundo marca la relación del ser humano con la finitud. Las costumbres y tradiciones del Día de Muertos tienen diferentes significados según donde se lleven a cabo. México es un país con un gran fervor a esa fecha, con una burla hacia lo que se considera sagrado, pues se elaboran calaveras literarias que hacen referencia a momentos chuscos de vivos y muertos. En Tana Toraja, Indonesia –de cuyos rituales mortuorios habla la antropóloga Kelly Swakey–, se encuentra una de las tradiciones más extrañas en torno a la muerte. Algunos antropólogos sugieren que muchos occidentales podrían pensar que los habitantes de tal región perdieron la cordura o que son bastante extraños. Allí, alguien que muere no es enterrado de inmediato, y pueden transcurrir años antes de que sea digno de una sepultura. Mediante un proceso especial el cadáver puede conservarse en óptimas condiciones para que siga siendo admirado y continúe tratado, simbólicamente, como alguien vivo. En

ese pueblo se gastan grandes cantidades de dinero en celebrar la muerte.¹ Esta celebración es mucho más importante que bodas u otros festejos. Las familias adquieren deudas por esmerarse demasiado en preparar el festejo cuando alguien fallece.

Existe un control que se ejerce respecto a la vida y la muerte. Es parte de la vida cotidiana escuchar estadísticas sobre los índices de natalidad y de mortalidad. No siempre hubo una contabilización de los nacimientos y defunciones. El aumento de la población mundial, que se comenzó a acelerar en el siglo XIX, posibilitó el establecimiento de un control en la dinámica de los grupos humanos. Por eso es normal que se mencionen el acta de nacimiento y el acta de defunción. En el Estado (Mattioli, 2013: 23) hay organismos especializados en contabilizar las estadísticas de la vida y la muerte. El manejo de estos datos estadísticos e informáticos permite pronosticar en qué países se vive más años. A pesar del aumento en la esperanza de vida, producto de los avances en la medicina y la erradicación de enfermedades, los indicadores que están presentes en el primer mundo y en el tercero no son los mismos. Resulta desgarrador que miles de personas continúen muriendo literalmente de hambre en países en vías de desarrollo. En Nigeria, por ejemplo, el promedio de vida es de 52 años.

Por su parte, los números y datos muestran que hay Estados donde se ejecuta a aquellos que perturban el orden social o no siguen las reglas; la pena de muerte se aplica en Estados Unidos, y no siempre los padres eligen con libertad a los hijos que desean tener, como en China, donde a las mujeres se les obliga a abortar debido a la estricta política de natalidad. En palabras de Yenna Wu (2008: 124-125): “El éxito de la implementación de un solo hijo varía mucho de región en región”.

La guerra y la muerte

Las estadísticas exhiben que hay países más bélicos que otros. La producción de armamento nuclear a gran escala, la invención de nuevos dispositivos para destruir y dar muerte: en suma, la guerra (Tamayo, 2012: 1-15) ha producido innumerables decesos a lo largo de la historia. Por distintas razones ideológicas e intereses se han desatado conflictos. Hubo un tiempo en que la tortura y la exterminación ocurrían de manera

¹ Morir ha devenido negocio con alcances estratosféricos. Hay una apuesta para que las cenizas de los difuntos se lancen al espacio exterior: un servicio de costo elevado al que no cualquiera accedería. Por otro lado hay una apuesta mucho más barata y ecológica de una suerte de tumba revolucionaria, donde es posible convertirse en un árbol a largo plazo y contribuir a la reforestación. Es una pena que haya sobrepoblación en los panteones, sobre todo en las grandes urbes, donde literalmente ya no caben más almas.

brutal contra aquellos que no quisieran formar parte del catolicismo (Ruiz, 2012: 20-85). Giordano Bruno, personaje famoso por sus meditaciones filosóficas, fue tachado de hereje y condenado a la hoguera. Aunque no se viva ya en la Edad Media, sigue habiendo cierto fanatismo religioso para cometer crímenes en nombre de una deidad.

El fanatismo no sólo está presente en alguna religión específica, pues hay ideologías que matan: ideas que se implantan en el imaginario colectivo, sin importar si son nocivas, y cuyos significados reales son la encarnación de la destrucción y la miseria. En las campañas mediáticas lanzadas para justificar una invasión contra una nación considerada peligrosa por “hacer maniobras que alteran la paz mundial”, a las tropas invasoras se les adjudica un heroísmo sin igual: la estabilidad y la democracia serán instauradas en la nación invadida. De acuerdo con Leticia Flores Farfán (2008: 65): “Para el hombre en guerra la muerte no sólo es una amenaza constante, sino la condición ineludible para que la acción guerrera merezca el apelativo de ‘heroica’. No hay héroe, sino un monstruo temible que combatir y vencer [...]”.

La invención de artefactos bélicos es increíble. Existen aviones no tripulados o drones capaces de exterminar al enemigo con mayor velocidad y rapidez. Se ha desatado una polémica sobre el uso de estos artefactos, que han causado miles de muertes. Jesús A. Núñez (2013: 33) señala que “[...] los drones de Estados Unidos han matado a 4700 personas en los últimos años”. Michael Moore, uno de los mejores realizadores de películas críticas sobre la realidad, denuncia en el documental *Masacre en Columbine* los excesos en que se ha incurrido por seguir a ciegas las demandas generadas por la industria bélica. Una mayor disponibilidad de armas genera mayor violencia. La saturación de contenido violento en películas, series de televisión y videojuegos resulta en lo que apuntala Susana Bercovich (2006: 44): “Los medios masivos, el cine de Hollywood, la televisión muestran una gran explotación comercial de nuestra fascinación por la violencia, dando así razón a Sade acerca de nuestro irremediable gusto por ella”. La prensa amarillista está inundada de titulares que exhiben material aberrante y explícito.

Entre el espectáculo, la muerte y la publicidad

El “espectáculo” que los medios hacen de la muerte tiene muy diversos efectos. No sólo la violencia que éstos proyectan representa el horror, el escándalo, lo mórbido, ya que hay una violencia simbólica de consecuencias aterradoras. Los espacios que los medios dedican a hablar de la moda suelen tener la apariencia de “inocentes”, si bien es un adoctrinamiento que estandariza los comportamientos que todo mundo debería seguir.

Una cultura individualista se forma mediáticamente. Mientras que miles de humanos se encuentran en la miseria y mueren de hambre, otros dejan de comer para adelgazar y obtener la mejor imagen. Varios son los desenlaces fatales de una terrible enfermedad como la anorexia. Véase las palabras del filósofo italiano Umberto Eco (2007: 418): “Los medios proponen de nuevo [...] la gracia anoréxica de las últimas modelos”. El miedo a la vejez, al desgaste propio de la vida, queda patente en la pantalla chica. Es patético escuchar que hay productos que rejuvenecen más de 10 años. Existe un pánico a envejecer y se alaba en demasía aquello que promete las mieles de la juventud.

La ciencia, los infinitos deseos del ser humano y el deseo de inmortalidad

Por otro lado, en los medios de comunicación se difunden los avances de la ciencia en productos antienviejimiento. Sin duda es también un espacio divulgativo para la ciencia. Una dosis informativa de los últimos descubrimientos que retrasan el envejecimiento no le hacen mal a nadie. Hay que mostrar agradecimiento con la ciencia y la tecnología por todo lo bueno que han hecho por la humanidad, pero no hay que doblegarse ni cegarse ante sus encantos. Ha habido experimentos científicos en que se ha torturado a personas y animales. La implementación de tecnología en grandes empresas no siempre ha hecho la vida más fácil a los obreros: jornadas laborales que llegan a más de 14 horas en lugares insalubres y precarios. En palabras de Alberto Constante (2006: 121): “El poder sobre la realidad ha convertido a la moderna tecnociencia en una caja de Pandora con posibilidades inéditas de destrucción humana [...] Esa amenaza hace necesario y deseable un control ético y funda el nacimiento [...] de la bioética”.

Algunas fuentes científicas aseguran que pronto estará disponible la cura para la mortalidad humana. Slavoj Žižek tiene razón al mencionar que vivimos en una época de alucinación que conduce a la indiferencia y al hedonismo. Es factible encontrar los viajes turísticos que en algunos años estarán listos para explorar el cosmos; las investigaciones en la inteligencia artificial sobre los robots, que en unas décadas incluso serán máquinas destinadas al sexo; la cura del mal de la mortalidad, que según a algunos científicos dentro de algún tiempo será cosa del pasado.

Siglos y siglos y la humanidad no ha logrado erradicar problemas que se podrían haber esfumado de un plumazo en la actualidad: los terribles grados de pobreza en la periferia, los conflictos violentos que arrebatan vidas inocentes, un deterioro medioambiental tan acelerado que da como saldo un planeta donde cada día se pierden cientos de hectáreas verdes por el asentamiento de compañías petroleras.

Los deseos del ser humano son infinitos. De acuerdo con Lyotard, se anhela lo que se carece. Por eso es natural que una criatura tan frágil como el hombre, que enferma, padece, muere, se quiera imaginar omnipotente para olvidar lo triste de su condición. Surge entonces una pregunta: ¿qué pasaría si el hombre fuera inmortal² en un planeta con recursos finitos? Sin duda esto conlleva todo un dilema ético de por medio. El ser humano no quiere tener límites ni nada que lo frene para alcanzar sus deseos. Por eso rechaza ser mortal. Como expresan las sabias palabras de Foucault (2012: 129): “Alcanzar la inmortalidad es la máxima aspiración del poder. El hombre sabe que es destructible y corruptible. Se trata de toras que ni siquiera la mente más lógica podría racionalizar”.

Conclusión: las políticas de la muerte y la vida

El posicionamiento del ser humano ante determinados acontecimientos es muy cierto, mientras que en otros raya en lo ridículo y lo fantasioso. Ser mortal es habitar en la Tierra y sentir en carne propia el dolor, el frío, la enfermedad. La incomprensión ante la muerte –el destino final– ha provocado una serie de narrativas al respecto. La construcción de diferentes interpretaciones para intentar comprender un poco este fenómeno –lo incomprendible, la nada, lo que causa temor y misterio– da como resultado el establecimiento de “significados” que van configurando la vida. Las políticas de la muerte fijan el control sobre la vida, al sumergirse en la ciencia, en la cultura, en el poder del Estado y los medios de comunicación.

Sócrates decía que lo difícil no es escapar de la muerte, sino llevar una existencia que permita vivirse en la virtud. Sin duda tenía razón, porque hoy existe una enorme

² La búsqueda de la inmortalidad no sólo se ha quedado en el plano de las culturas antiguas, pues en la Edad Media los alquimistas intentaron obtener, mediante combinaciones químicas, un elixir de la juventud, fórmula mágica que supuestamente evitaría envejecer. En el siglo XVIII Luigi Galvani, un connotado científico italiano, realizó un experimento con una rana: le aplicó cargas eléctricas en las patas, lo cual dio como resultado que esas terminaciones nerviosas se movieran momentáneamente. Enseguida varios estudiosos realizaron el experimento con cadáveres humanos, con la creencia de que volverían a la vida. Estas pesquisas, que asombraron a varios científicos, generaron la creencia de que sería posible revivir cadáveres de animales y personas al aplicarles corriente eléctrica, pero a la postre les permitieron darse cuenta de que una de las propiedades de la energía eléctrica es su capacidad para estimular y otorgar movilidad a terminaciones nerviosas de organismos muertos. Tal imaginario colectivo sirvió de inspiración para que la escritora inglesa Mary Shelley se inspirara para escribir *Frankenstein o el moderno Prometeo*, famosa obra de la literatura universal acerca de un monstruo que cobra vida con base en ese método.

deshumanización y crisis en la sociedad. Pensar la muerte debe llevar a las oportunidades vitales del aquí y el ahora. Las religiones hablan de premios o castigos en recompensa o maldición al comportamiento llevado por el ser humano en vida. No obstante, más allá de pensar en una existencia ultraterrena, debemos volver la mirada hacia lo que pasa en el entorno de los mortales. Emprender acciones, como diría Hanna Arendt, que lleven a solidificar los valores hacia la vida: es la lucha por construir un medio más tolerante, pacífico, justo, en vez de esperar a que las soluciones caigan del cielo.

Bibliografía

- BERCOVICH, Susana, “Nuevas formas de subjetivación”, en Alberto CONSTANTE y Leticia FLORES FARFÁN (coords.), *Filosofía y psicoanálisis*, México, UNAM, 2006, pp. 39-47.
- BLANCK-CEREJIDO, Fanny y Marcelino CEREJIDO, “Confusiones y conflictos que surgen en el desarrollo de la ciencia”, en *La vida, el tiempo y la muerte*, México, FCE, 2011, pp. 20-41.
- CONSTANTE, Alberto, “Sólo el arte nos salva de la verdad”, en *Los monstruos de la razón, tiempo de saberes fragmentados*, México, FFYL-UNAM/ITESM, 2006.
- COPPENS, Yves y Reeves HUBER, *La historia más bella del mundo*, Santiago, Andrés Bello, 1997.
- DANNHAUSER, Werner J., “Friedrich Nietzsche”, en Joseph CROUSEY y Leo STRAUSS (comps.), *Historia de la filosofía política*, México, FCE, 2006.
- ECO, Humberto, “La historia de la belleza del consumo”, en *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2007.
- FOUCAULT, Michel, “Foucault y la entrevista con Jerry Bauer, 1978”, en *El poder, una bestia magnífica: sobre el poder, la prisión y la vida*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, pp. 125-137.
- FLORES FARFÁN, Leticia, “Los muertos gloriosos”, en Alberto CONSTANTE y Leticia Flores Farfán (coords.), *Miradas sobre la muerte. Aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis*, México, UNAM/Itaca, 2008, pp. 61-77.
- LENORE, Víctor, “Slavoj Žižek: El filósofo de la anarquía”, en *El País*, 1 de abril de 2011, en línea [http://elpais.com/diario/2011/04/01/tentaciones/1301682172_850215.html].
- MATTIOLI GUTIÉRREZ, Rita Guidarelli, “En torno al concepto arendtiano de vida”, en *Intersticios. Filosofía, Arte, Religión*, año 1, núm. 38, 2013, pp. 15-25.
- NÚÑEZ VILLAVARDE, Jesús A., “Drones. La guerra que ya está aquí”, en *El País Semanal*, núm. 1902, 2013, pp. 32-37.
- RUIZ MÉNDEZ, Alberto, *Tolerancia. Ensayo sobre una virtud y sus límites*, Madrid, Editorial Académica Española, 2012.
- SWAZEY, Keli, “La vida no termina con la muerte. La charla de la muerte sobre la cultura de Tana Toraja”, en línea [www.ted.com/talks/kelli_swazey_life_that_doesn_t_end_with_death?language=es].
- TAMAYO, Luis, “Ocho razones para detener la guerra”, en *Tamoanchan*, año 1, núm. 1, enero-junio de 2012, pp. 1-15.
- WU, Yenna, “Buscando el sentido en chino al ‘feminismo’. Estudios de las mujeres”, en Silvia MARCOS y Marguerite WALLER (eds.), *Diálogo y diferencia. Retos feministas a la globalización*, México, UNAM, 2008, pp. 99-176.

LINEAMIENTOS PARA LA RECEPCIÓN DE ARTÍCULOS, ENSAYOS Y RESEÑAS

- a) Los artículos deben ser el resultado de investigaciones de alto nivel académico, aportar conocimiento original y ser inéditos en español.
- b) La extensión y el formato deben ajustarse a lo siguiente: el título debe ser descriptivo y corresponder con el contenido, con una extensión máxima de 65 caracteres. Para las secciones *Debate* y *Varia* la extensión máxima es de 8 mil palabras, incluyendo cuadros, notas y bibliografía. Para la sección *Reseña*, la extensión será de entre 5 y 8 cuartillas (1800 caracteres con espacio por cuartilla). El artículo debe presentarse en archivo electrónico, tamaño carta a doble espacio, letra Times New Roman de 12 puntos, en procesador de textos Word 2010 o menor. Se deben incluir resúmenes en español y en inglés de máximo 10 renglones cada uno, con entre 6 y 8 palabras clave.
- c) Las fotografías e imágenes se presentarán en archivos .tif o .jpg, en resolución de 300 dpi y al menos en tamaño media carta, identificadas con toda claridad respecto a su aparición en el texto.
- d) Los trabajos se recibirán por correo electrónico en la siguiente dirección: vitabrevis@imah.gob.mx
- e) Es necesario anexar una página con los siguientes datos: nombre del autor, grado académico, institución donde labora, domicilio, teléfono, dirección electrónica y fax.
- f) Los cuadros y gráficas deben enviarse en archivo aparte y en el programa o formato en que fueron creados.
- g) La primera vez que aparezca una sigla o un acrónimo, se escribirá completa, con el acrónimo o siglas entre paréntesis y en versalitas.
- h) Las notas o citas se deben incluir al final del artículo con llamadas numéricas consecutivas que sólo lleven la instrucción de superíndice, en vez de integrarlas mediante alguna instrucción del procesador de palabras.
- i) Las citas bibliográficas en el texto deben ir entre paréntesis, indicando el apellido del autor, fecha de publicación y páginas. Por ejemplo: (Habermas, 1987: 361-363).

- j) La bibliografía sólo debe incluir las obras citadas y presentarse según el siguiente modelo:

Libros

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

Capítulos de libro

AGUILAR VILLANUEVA, Luis, "Estudio introductorio", en *El estudio de las políticas públicas*, México, Porrúa, 1994, pp. 59-99.

Artículos de revistas

OLIVEIRA, Francisco, "La economía brasileña: crítica a la razón dualista", en *El Trimestre Económico*, núm. 17, México, 1979, pp. 17-28.

- k) La bibliografía irá al final del artículo, incluyendo, en orden alfabético, todas las obras citadas en el texto y en los pies de página. El autor debe revisar cuidadosamente que no haya omisiones ni inconsistencias entre las obras citadas y la bibliografía. Se enlistará la obra de un mismo autor en orden descendente por fecha de publicación (2000, 1998, 1997...).
 - l) Se recomienda evitar el uso de palabras en idiomas distintos al español y de neologismos innecesarios. Si es inevitable emplear un término en lengua extranjera (por no existir una traducción apropiada), se debe anotar, entre paréntesis o como nota de pie de página, una breve explicación o la traducción aproximada del término.
 - m) El Comité Editorial se reserva el derecho de realizar la corrección de estilo y los cambios editoriales que considere necesarios para mejorar el trabajo. No se devolverán originales.
 - n) Las colaboraciones que se ajusten a estos lineamientos y sean aprobadas por el Comité Editorial serán sometidas a doble dictaminación por parte de especialistas. Durante este proceso, la información sobre autores y dictaminadores se guardará en estricto anonimato.
- Nota importante:* es inútil presentar cualquier colaboración si no cumple con los requisitos mencionados.



VITA BREVIS

La revista electrónica VITA BREVIS es una publicación semestral del Instituto Nacional de Antropología e Historia, editada a través de la Coordinación Nacional de Antropología, la Dirección de Antropología Física y el proyecto institucional Antropología de la Muerte, que reúne a diversos investigadores que tratan el tema de la muerte.

REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS DE LA MUERTE
vitaBrevis@inah.gov.mx

 **CONACULTA**  **INAH**