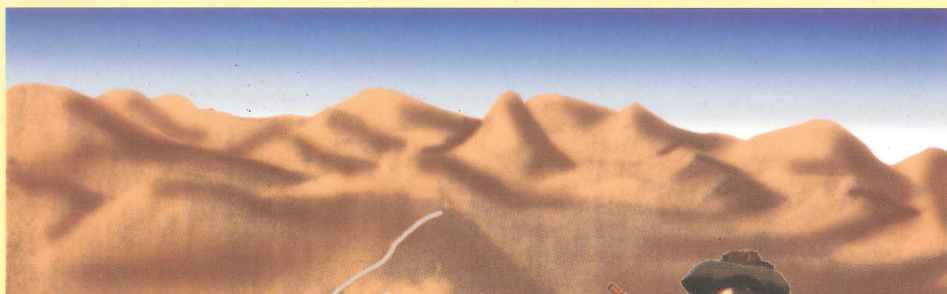


América bajo los Austrias: economía, cultura y sociedad

Héctor Noejovich Ch. | Editor



Capítulo 6



50° Congreso Internacional de Americanistas
Varsovia, Polonia - 2000



Pontificia Universidad Católica del Perú | Fondo Editorial 2001

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
Plaza Francia 1164, Cercado, Lima-Perú
Teléfonos 330-7410 - 330-7411

América bajo los Austrias: economía, cultura y sociedad
Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmetne, sin premiso expreso de los editores.

Derechos reservados

Impreso en Perú - Printed in Peru
Primera edición: noviembre de 2001
ISBN: 9972-42-447-2
Depósito Legal: 1501052001-4328

La iconografía de la muerte en Nueva España, durante el gobierno de los Austrias, «El Triunfo de la Muerte» del convento agustino de Huatlatlahuca, Tlaxcala

Elsa Malvido
INAH, Veracruz, México

Introducción

En Europa, la mórbida violencia de la peste en dos etapas de su historia, la Edad Media y la Edad Moderna (1348-1600)¹, impuso la presencia de la muerte de una manera no registrada con anterioridad en occidente, debido —seguramente— a un cambio ecológico que difícilmente se percibió en la época. Consistió antes que nada, en la invasión de la *rata ratus* enferma a ese continente y al desplazamiento de otro roedor de la misma familia ya domesticado acompañado, entre otras cosas, de la agresividad de la enfermedad y el hacinamiento de los hombres en feudos y ciudades. El resultado fue una severa despoblación que generó un clima de terror a la muerte y al juicio final².

La concientización de esa muerte masiva y súbita producida por la peste motivó uno de los conceptos religiosos básicos para el mundo católico³: el temor a no estar preparados y morir en pecado, lo que significaba ir directo al infierno.

¹ HUITZINGA, J. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1965, pp. 194, 212. «La imagen de la muerte». MUELLER, R. C. «Peste e demografía. Medioevo e Rinascimento». En: *Venezia a la Peste, 1348-1797*. Venecia: Marsilio Editori, 1980, p. 93. PÉREZ, J. *La España del siglo XVI*. Madrid: ORYMU S.A., 1991, p. 15. «La muerte, fue un motivo de preocupación para los hombres del siglo XVI; de ahí la abundancia de representaciones gráficas y de libros sobre la preparación a la muerte; uno de los más famoso fue La Agonía del Tránsito de la muerte del toledano Alejo Venegas». ARIÉS, P. *L'homme devant la Mort*. París: Seuil, 1977.

² PESET, M. y J. L. PESET. *Muerte en España. (Política y sociedad entre la peste y el cólera)*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A., 1972. BIRABEN, J. N. *Les hommes et la peste en France*. Tomo I, Paris-La Haya: Mouton, 1975. DANSEL, M. *Nuestras hermanas las ratas*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979. SINGER, L. *El piojo, la pulga y la rata en la historia universal*.

³ BIRABEN, J. N. *Op. cit.*, Tomo I, p. 10. «Certains ont qualifié de forme septicémique de tels tableaux amenant le décès en 24 ou 36 heures». También está el tipo de peste conocido como «fulminante», que consiste en que inmediatamente después de ser picado por la pulga, el individuo fallece sin llegar a tener ningún síntoma. La Iglesia para pedir por el alma de esos infelices organizó la Cofradía de la Santa Muerte, la que llegó a tener numerosos cofrados y a ser una de las más ricas del viejo y nuevo mundo, aunque las Reglas de dicha Congregación fueron firmadas en Nueva España en 1717. AGN, Ramo Cofradías y Archicofradías. Vol. 195. Exp. 12 (información dada por Alicia Bazarte).

En esa circunstancia, la Iglesia creó la iconografía de la Peste-Muerte y se convirtió en una de sus principales promotoras al otorgarle el título de «La Gran Señora del Mundo» y destacar el hecho como «El Triunfo de la Muerte»⁴, con el fin de enseñar a los humanos lo transitorio de la vida y la maravillosa otredad que les esperaba después de la resurrección de los cuerpos. La muerte estuvo infiltrada en todos los ámbitos y en todos los reinos del mundo Occidental, terrible prueba del castigo divino por los pecados cometidos.

En el arte cristiano se representó también la disolución del cuerpo material para llegar a la liberación final de la resurrección. Con ello apareció la cultura macabra⁵, junto con la aventura del encuentro de tres vivos y tres muertos, a quienes les anunciaban «como me ves te verás», historia que fue pintada en los cementerios de los Santos Inocentes en París y en Pisa, alrededor del año 1350⁶, al tiempo de la peste⁷.

Este momento se ha considerado por los historiadores de las mentalidades como un punto crítico en el pensamiento cristiano, fincado por un lado, en la actitud de implorar el perdón a Dios gracias a meditar sobre la Hora Suprema y, por el otro, en la de haber personificado a la muerte.

A partir de entonces, las artes católicas sublimaron a esta Muerte-Peste haciendo el *collage* de culturas paganas donde se enlazó tanto a las Moiras griegas, como a las Parcas romanas: Cloto, la que hila la vida; Laquesis, la que determina la individualidad; Atropo, la inflexible, quien corta con las tijeras el camino de los hombres, decidiendo el momento de su muerte⁸.

A estas imágenes se les otorgó una lectura especial, en su figura de esqueleto, momia o cuerpo en descomposición con sus variados atributos: la corona y el cetro, la

⁴ PETRARCA, F. *Cancionero. Triunfos*. México: Editorial Porrúa S. A. 1986. TENETI, A. «Prefazione». En: *Trionfo della Morte e le Danze Macabre*. Dagli Tai del VI Convengo Internazionale Tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto, 1994, pp. 5, 14. CRISTIANI, M. L. T. «Il Trionfo della morte nel camposanto monumentale di Pisa: Temi macabri di meta'trecento». *Ibidem.*, pp. 73, 101. «Il crinale di metà Tercento, certo non rigido, ma sinuoso e frastagliato a cogliere l'addensarsi di pulsioni culturali e religiose già sparsatamente affioranti, costituisce una provocatoria frontiera per il collage dottrinario-letterario-iconografico del pisano Trionfo della Morte». MONTERROSA, P. M. y S. L. TALAVERA. *La Casa del Deán. Ensayo iconográfico de las pinturas del siglo XVI en la casa del Deán de la ciudad de Puebla*. México: Yehuetlatolli, A.C., 2000.

⁵ COBARRUVIAS, O. S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Editorial Turner, 1979, p. 777. «Macabra, viene de Macabeos, que a su vez 'viene del sobrenombre del tercer hijo de Matías Judas, que en griego quiere decir valiente guerrero, aunque hay otras versiones, todas inician en los Macabeos'».

⁶ MALE, E. *L'Art religieux de la fin de Moyen Age en France. Etude sur l'íconographie du Moyen Age et sur ses sources d'ínspiration*. París: 1908. ARIÉS, P. *El hombre ante la muerte*. España: Taurus, 1999.

⁷ HUITZINGA, J. *Op. cit.*, p. 301. «No olvidemos que hay una figura que había surgido de la libre representación plástica, ajena a toda sanción dogmática; y que había adquirido, sin embargo, mayor realidad que ningún santo y los había sobrevivido a todos: la muerte».

⁸ FALCÓN, M. F. *Diccionario de mitología clásica*. Vol. II, Madrid: Alianza Editorial, 1980, p. 492. En el estudio de la Casa del Deán de Puebla de Mariano Monterrosa y Leticia Talavera, se las identifica dentro de la pintura El Triunfo de la Muerte de Petrarca, p. 57. HUITZINGA, J. *Op. cit.*, p. 310. «Telephus, Ydrophus, Neptsiphoras...»

guadaña, la hoz, el tridente, el azadón, la espada, el arco, la flecha y el carcaj, el mosquetón, las tijeras, la cesta, el carro, la pala, el reloj de arena, la rueda, las barajas, que recrearon los cronistas en la pintura, escultura, poesía, literatura, teatro, música y danza. El cadáver obtuvo así el carácter no sólo universal, sino democrático de la Muerte-Peste.

Hacia estas fechas las elites eclesiásticas habían desarrollado ya un complejo lenguaje semioculto, compuesto por íconos, emblemas y jeroglíficos tomados en su mayoría de las culturas paganas que les antecedieron, donde la geometría y la matemática les dieron orden y sentido paraléxico al ser integrados a la arquitectura de iglesias, conventos, catedrales y cementerios⁹. En esa lectura, la Iglesia intentó dar un primer paso a la masificación y vulgarización de los contenidos con el fin de «llegar al culto por lo que enseña y al sencillez por lo que deleita»¹⁰.

Los pintores de entonces nos mostraron su experiencia escatológica, perseverante temática en toda la Europa Medieval, siendo para la Edad Moderna, Hans Holbein el joven (1497-1543), Matthaheus el viejo, el Bosco (1450?-1516) y Durero (1471-1528)¹¹ los ejemplos más conocidos como especialistas en las Danzas Macabras, quienes gracias al uso del libro de estampas pudieron llegar a un público muy extenso y fueron aprovechados como modelo por muchos otros que continuaron recreándose con el mismo tema.

El material primario de estas imágenes desprendidas de la primera gran incursión de la peste en el Medioevo, fueron el telón de fondo (pintura mural) para las representaciones de los sermones actuados¹², un poco a manera de juglares.

⁹ DE LA FLOR, R. F. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. «Lo propio de la representación es ser semiotizada a través del lenguaje, da a ver y da a leer la forma significativa de un cuadro», p. 11. HUIZINGA, J. *Op. cit.*, pp. 293-294. «Por medio del simbolismo estaba abierta al arte toda la riqueza de las representaciones religiosas, para expresarlas con armonía y color y a la vez con vaguedad y nebulosidad».

¹⁰ *Ibidem.*, p. 61, refiriéndose a uno de los textos fundacionales de la emblemática española, Juan Horozco de Cobarruvias, cuya obra, dice De la Flor: «se concibe en términos de exégesis cristiana». MONTERROSA, P. M. y L. S. TALAVERA. *Op. cit.*, p. 7. «... corresponde a una muy antigua tradición cristiana, iniciada en las catacumbas de Roma: la de pintar motivos religiosos —generalmente en forma simbólica— que le recordaban al cristiano lo fundamental de sus creencias».

¹¹ TOLA, J. Ma. *Hans Holbein, el joven. La danza de la muerte*. México: Premia Editorial S. A., 1977, p. 10. «Los cuarenta iún grabados se editan en Lyon. 1538. Imprenta Treschsel. Luego Francia, Suiza, España. Las ediciones se suceden. Cada uno de los grabados es impreso una y otra vez. Miles. La muerte, danzona o burlona calavera. Mal diseñada —quizá con un propósito oculto— rodeada de elementos fatales». MACIAS, F. *Bosch*. Madrid: 1979. WECKMANN, L. *La herencia medieval de México*. Tomo II, México: El Colegio de México, 1984, p. 657. «... danse macabre... De ello son ilustración un códice latino de la época de la Reconquista, varios poemas compuestos en España y en Francia en los siglos XIV y XV, los grabados alusivos de Holbein que forman parte del manuscrito escorialense y algunos juicios finales de la pintura italiana de los siglos XIII a XVI».

¹² ARIÉS, P. 1999, *Op. cit.*, p. 62. «En 1429 el hermano Richard.. predicaba desde lo alto de un estrado cerca de toesa y media altura, de espaldas a los Carnarios, frente a la Charronerie, en el lugar de la danza macabra». MOLINA, M. A. «La representación de la Danza General de la Muertes». En: *Palabra e imagen en la Edad Media*. México: UNAM, 1995, p. 296. «Se ha señalado cierto carácter juglaresco de algunos clérigos y ha sido demostrada la participación de los juglares en la difusión de temas religiosos».

La intención del sermón o drama era mantener este suceso vivo en la memoria de los católicos, ya que muy pocos sabían leer y mucho menos entendían de teología y de emblemática, así que se representaba el evento para que el pueblo comprendiera mejor sus alcances¹³.

Por su parte la literatura culta del trescientos nos ofreció a los tres clásicos y amigos: Petrarca, Dante y Boccaccio¹⁴, que si bien no escribieron Danzas Macabras en sentido estricto, nos relataron sus vivencias con la peste, dejándonos ver a la distancia la marca imborrable dejada por ese suceso. Otros autores, menos brillantes y más populares, tomando como base los sermones y el papel destacado de la Muerte-Peste, desarrollaron una literatura en verso que podía ser actuada y acompañada de música recitada, cantada y hasta bailada.

Las danzas macabras han llegado hasta nosotros, casi todas de autores anónimos, algunas permanecen en nuestra vida infantil por medio de la lírica colonial¹⁵. Aquí la Muerte-Peste invitaba a toda la sociedad por orden jerárquico sin —que se le escapara nadie—, a bailar con ella, a lo cual los vivos se negaban, y mostraban una conducta adversa a la solicitante muerte, quien se contorsionaba y saltaba, haciendo bromas sobre cada uno de los personajes aportando un mensaje moral, de esperanza en la resurrección, gracias a la vida cristiana¹⁶. Sin embargo, en cada una de las danzas los autores pusieron de su cosecha un poco de los problemas cotidianos, aprovechando la situación para hacer una crítica local.

Debido a que la peste volvió a cobrar su cuota en el siglo XVI, los artistas retomaron los temas antiguos y los remodelaron de manera Renacentista.

Las escenas que complementaron la lección doctrinaria de este arte macabro, provinieron en ambos tiempos (Medioevo y Modernidad) de la Biblia, del Viejo y Nuevo Testamentos siendo las más recurrentes: el Génesis, la Creación de Adán y Eva, la tentación, la expulsión del paraíso, la maldición del trabajo y la mortalidad de los hombres por el pecado de nuestros padres, y la vida de Cristo, las que se fueron integrando a la vida cotidiana y cumplieron su representación e intención didáctica.

Su popularidad fue tal, que también las encontramos vertidas en pintura de caballete y aun en pintura popular, convertida ya en una máquina semiológica¹⁷.

¹³ *Ibidem.* PATCH, R. H. *El otro mundo en la literatura medieval*. México- Buenos Aires: FCE, 1956.

¹⁴ PETRARCA, F. *Op. cit.* ALIGIERI, D. *La Divina Comedia*. Buenos Aires: El Molinito, 1945. BOCCACCIO, G. *El Decamerón*. México: Aguilar, 1978. Sobrevivientes y cronistas de la Peste del Trescientos.

¹⁵ MALVIDO, E. «La muerte en la lírica infantil de México». Ponencia presentada en la Sociedad Mexicana de Tanatología. Abril, 2000.

¹⁶ SCANDELLA, M. «Ognia omo more e questo mondo lassa». En: *Ognia omo more*. Clusone: Circolo culturale Baradello, 1998, p. 10. «La Danza, un tema di origine franco-tudesca, diversamente dal Trionfo, che celebra la morte di tutti senza distinzioni, é la rappresentazione della morte di ciascuno: ogni uomo incontra 'la sua morte, iluso doppio', il suo cadvere che lo introduce nella danza della vita e della morte».

¹⁷ DE LA FLOR, R. F. *Op. cit.*

Hipótesis

Para organizar esta investigación se ha partido de tres hipótesis: una que tiene que ver con el tiempo, otra con el espacio y la última con la ideología.

La primera estaría relacionada con el tiempo, porque fue durante el gobierno de los Austrias, cuando gracias al rey Carlos I (Carlos V) fue posible que los pintores flamencos accedieran a la Nueva España y apoyaran de manera muy importante el discurso didáctico católico escatológico, que se reprodujo tanto en espacios agustinos, franciscanos y dominicos, como civiles¹⁸, donde este arte inicial se desarrolló llevando mensajes por medio de emblemas religioso-políticos adaptados a realidades locales, demostrando la protección dada por los virreyes de Felipe II y en particular por Martín Enríquez a las órdenes religiosas, especialmente a los agustinos¹⁹.

La segunda atañe al espacio. Responde a la conquista de estas tierras que llamaron Nueva España, pues con ella entró la patología biosocial²⁰ y el complejo iconográfico en el sentido de Panofsky²¹: la muerte cristiana y sus variantes, aunque nosotros sólo trataremos a la Muerte-Peste, «El Triunfo de la Muerte» del convento de Huatlatlahuca, si bien no podemos dejar de mencionar las otras obras creadas en ese mismo siglo y que llevaron el mismo mensaje. Representada la muerte tanto en «Los Jinetes del Apocalipsis» del convento de Tecamachalco²², «La Danza Macabra» del convento de Malinalco y «Triunfo de la Muerte» de la Casa del Deán de Puebla²³, que se trasladó en el siglo XVI desde la Edad Media al Nuevo Mundo; para que podamos entender que no fue una simple obsesión por la muerte, sino la necesidad resultante de la presencia misma de la Peste, unida a la visión milenarista de las ordenes religiosas, quienes optaron por retomar a la muerte-alta mortalidad europea, haciendo de ella una lectura

¹⁸ WECKMANN, L. *Op. cit.*, Tomo II, p. 721-726. «... la influencia flamenca es importante desde los primeros decenios de la vida colonial, y su peso todavía se hace sentir bien entrado el siglo XVII, en algunos casos llegó a la Nueva España directamente, pero más comúnmente fue transmitida a través de la Península, donde el estilo flamenco —ajeno a los raptos del misticismo español de la época— se manifestó en muchas formas sobre todo durante el reinado de Carlos V...» CAMELO, A. R. *Et. Al. Juan Gerson, Tlacuilo de Tecamachalco*. México: INHA, 1964, p. 14, en este libro se hace un estudio de las pinturas del convento de Tecamachalco de las que se dice entre otras cosas: «Y, además, con grandes reminiscencias flamencas: los paisajes y la arquitectura, el rostro de Abraham, las anatomías angulosas son vivos remedos del arte flamenco del siglo XV». N del A. Este pintor fue el autor de *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*, pp. 88, 89.

¹⁹ GARCÍA-ABASOLO, A. F. *Martín Enríquez y la Reforma de 1568 en Nueva España*. Sevilla: Artes Gráficas Padura S. A., 1983, p. 300. «La postura de Enríquez fue el apoyo a los religiosos».

²⁰ MALVIDO, E. «¿El Arca de Noé o la Caja de Pandora? Suma y recopilación de pandemias, epidemias y endemias en Nueva España, 1519-1810». En: *Temas Médicos de la Nueva España*. México: IMSS, ICD, A.C., 1992, p. 45.

²¹ PANOFSKY, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1972. CLARK, J. M. «The Dance of Death in Medieval Literature. Some Recent Theories of its Origins». En: *Modern Language Review* 45, 1950, pp. 336-345. MOLINA, M. A. *Op. cit.*, p. 293.

²² CAMELO, A. R. *Et. Al.*

²³ TALAVERA, S. L. y O. M. MONTERROSA. *Op. cit.*

desconocida en América²⁴: el esqueleto acompañado de sus atributos particulares, como veremos más adelante.

En cuanto a la tercera hipótesis, relacionada con la ideología, pretende demostrar que esa pintura, «El triunfo de la Muerte», no cumplió con las simples reglas didácticas cristianas, sino que, como en el medioevo, fue el «Cronicón» de los sobrevivientes de *la peste* (espectadores). Estos, siendo sabedores del múltiple conocimiento, podían abreviar en una lectura particular de íconos, emblemas, signo y síntomas, como en un manantial inagotable de datos de la sociedad real; todo ello constituyó un emblema documental histórico de diversas lecturas, evidente para la memoria inmediata y menos obvio para la memoria futura; no en balde la expresión pictórica de la época la nombraba «Arte de la Memoria» típica creación de su tiempo²⁵.

Si esto es verdad, nos encontramos frente a unos emblemas no sólo religiosos sino también políticos, muy de moda en España para esos años²⁶.

La Reforma de 1568 y los Agustinos en Nueva España

En los tiempos inmediatos a la conquista de los cuerpos y las almas de Nueva España durante el gobierno de los Austrias, entró la peste con su iconografía y cultura de mortalidad, habiéndose registrado dos severas pandemias en 1545 y 1575²⁷.

La situación del Nuevo Reino no estaba de ninguna manera resuelta a la muerte de los Reyes Católicos; su proceso fue añoso y bastante tortuoso, pero sin embargo cabe rescatar que fue durante el reinado de Felipe II y su virrey, Martín Enríquez, cuando se lograron establecer las bases firmes para consolidarlo. La reforma de 1568 tuvo diversos visos y muy profundos; por un lado, dirigida a obtener una mejor organización de los intereses de la conquista y dar al rey lo que merecía, aliviando las tensiones entre las autoridades reales, conquistadores, encomenderos, y por el otro, conciliar con el Papa y el clero.

La acción de este virrey ha sido destacada por todos los historiadores y actores —aun de su época—, aunque también tuvo sus detractores al afectar intereses ya creados.

²⁴ DE GUERLERO E., E. «The painted scenes of hell and its physical torments have been tied to the devastating epidemics, specially the pague of 1576 in central Mexico, and the escatological effects produced by them». Coincido con la interpretación de la Dra. Guerlero, sin embargo, las que yo menciono tienen representaciones de la muerte como las pintadas en los conventos: «Los Jinetes del Apocalipsis». En: *Tlalmanalco, El Triunfo de la Muerte en Huatlatlahuca, y la Danza de la Muerte en Malinalco*. 1978, pp. 86, 87.

²⁵ GALINDO, B. E. «Una visión de la sociedad y de la muerte: Las danzas macabras como representaciones teatrales y la pervivencia de su puesta en escena», en *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. II. Mérida: Editorial Reg. de Extremadura, 1993. DE LA FLOR, R. F. *Op. cit.*, pp. 183, 186.

²⁶ DE LA FLOR, R. F. *Op. cit.*

²⁷ MALVIDO, E. *Op. cit.*, pp. 45, 88. MALVIDO, E y C. VIESCA. «La epidemia de cococlitli de 1576». En: *Revista Historias*. México: INAH, N° 11, 1985, pp. 27, 34.

En el caso concreto de la Iglesia, parte de las reformas afectaban directamente al clero regular pues se debían aplicar las medidas establecidas para su modernización, según lo concertado en el Concilio de Trento²⁸.

Con la Ordenanza de Patronato de 1574, el virrey trató de resolver las quejas que el rey había recibido en su contra, cuestionando el papel que habían jugado los frailes en el adoctrinamiento de los indios, quienes suponían haber terminado su labor; en virtud de ello, el rey pidió que se retiraran a su vida monacal y dejaran las parroquias en manos del clero secular.

Juan de Ovando había propuesto al rey una solución: crear dos diócesis una para españoles, donde atenderían las necesidades del clero secular y otra de indios, donde se quedarían los mendicantes; pero estos arreglos se contraponían a los deseos de los Papas Pío IV y V, quienes deseaban retirarle a España los privilegios dados durante la conquista²⁹.

Sin embargo los mandatos recibidos por el virrey eran unos y la realidad en México era otra. Así, el arzobispo Pedro Moya y Contreras³⁰ exigió que las reformas se aplicaran y la secularización se efectuara a marchas forzadas; esto hizo enfrentarse abiertamente a los frailes con el virrey, pues la realidad en la colonia no hacía operante la secularización de las parroquias. Los frailes habían aprendido las lenguas nativas para poder entenderse con los indios y su labor de 50 años no había cuajado aún, además el nivel cultural de los curas dejaba mucho que desear.

La decisión del rey fue que se concursaría por las plazas otorgándose las a los mejores; esto obligaría a mejorar el nivel de todos, quedando el virrey como representante de su patriarcado y correspondiéndole, por tanto, otorgar la autorización correspondiente.

El virrey estaba tan apoyado por el rey, que también rebasó sus poderes al tomar decisiones que no le correspondían, como fue sancionar a los delincuentes del clero. Esto fue tomado a mal por todos; era difícil encontrar el justo medio.

Por otro lado, estaba vigente un grave problema que enfrentaron juntos el virrey y las ordenes religiosas, que ayudó a solucionar su papel de misioneros; la colonización del norte, la cual no había sido bien atendida por los anteriores virreyes, evitando el uso de esas tierras y limitando la explotación de los metales en ese amplio territorio «sometido a las vejaciones» de los «Bárbaros» del Norte³¹.

²⁸ GARCÍA-ABASOLO, A. F. *Op. cit.* VILLEGAS, J. S. J. *Aplicación del Concilio de Trento en Hispanoamérica 1564-1600. Provincia Eclesiástica del Perú*. Montevideo: Instituto Teológico del Uruguay, 1975. LARREY, M. F. *A viceroy and his challengers: supremacy struggles during the viceregency of Martín Enríquez, 1568-1580*. Michigan: Ann Arbor, Universidad de California, Santa Bárbara (Tesis), 1965.

²⁹ DEL PASO Y T., F. *Epistolario de Nueva España*. México: Antigua Librería Robledo y J. Porrúa, 1942. Tomo XI, p. 263. «... con el modo que se tiene en este Arzobispado, donde no se admite sino por derecho, se va desterrando la ignorancia, y en pocos años espero en Dios se podrá ocupar esos lugares de buenos sujetos».

³⁰ GARCÍA-ABASOLO, A. F. *Op. cit.*, p. 277. Pedro Moya de Contreras, fue el primer secular que se hizo cargo de la sede mexicana. Tomó posesión en diciembre de 1574. Jiménez, R. J. Don Pedro Moya de Contreras, Arzobispo de México.

³¹ HANKE, L. *Cuerpo de documentos del siglo XVI*. México: FCE, 1977, p. XV. GARCÍA-ABASOLO, F. *Op. cit.*, POWELL, P. W. *Capitán mestizo: Miguel Caldera y la frontera norteña. Pacificación de los Chichimecas*,

Para resolver ese asunto, el virrey reunió a las órdenes religiosas pues requería del consejo de los teólogos para definir si esta *guerra* podía tomarse como *justa* o no, lo que implicaba que los indios tomados en ella podían ser esclavizados y, por tanto, vendidos.

Hacia 50 años que esta discusión se había zanjado al decidir que los nativos no eran herejes y la *guerra justa* no se justificaba, pero estos eran otros tiempos y otros actores. Se decidió que los riesgos que tenía la población blanca que se atrevía a vivir allá eran un sufrimiento que no podría continuar. El acuerdo fue que la *guerra* sería *justa* y que los frailes, cumpliendo con su posición misional, ayudarían a cristianizar a los herejes, situándose en la zona de frontera, fundando conventos y colegios, así como apoyando las funciones de los presidios, a cambio se les prohibió construir en la zona un convento más³².

Oponiéndose al mismo rey, don Martín Enríquez recomendó que los conventos al igual que los presidios, se mantuvieran con dinero de las arcas reales y el apoyo de los encomenderos, situación que el rey no aceptó, por lo menos para los conventos, no obstante durante su gobierno, nombró a frailes agustinos para ocupar puestos importantes en el gobierno eclesiástico³³.

La peste de 1575

Acompañada de esa intrincada realidad histórica americana se introdujo la peste en 1575. Esta comenzó en la primavera y como casi toda la patología colonial entró por el puerto de Veracruz. A decir del fiscal de la audiencia mexicana, la epidemia había entrado en un barco de negros de la Guinea llegados a San Juan de Ulúa, difundiéndose a los cuatro puntos cardinales, en tiempos distintos³⁴. Al ser esta enfermedad parte de la patología biosocial, se acompañó de situaciones climáticas que combinaron las condiciones de su desarrollo. En el informe que el virrey Enríquez hizo al rey, le comentó que la temporada de calor se alargó de manera que a fines de octubre, tiempo de heladas en años regulares, aún persistían las altas temperaturas y las lluvias se demo-

(1548-1597). México: FCE, 1980, p. 26. La guerra justa estaba basada en San Agustín y Santo Tomás. ZAVALA, Silvio. *La filosofía de la conquista*. México: FCE, 1977, pp. 24-27. PÉREZ DE R., A. *Historia de los triunfos de Nuestra Santa Fe entre gentes las más bárbaras...* Madrid: 1645, Capítulo XIII. «A pesar de la Ley del 13 de junio de 1573, en la que se ponía énfasis en la conquista pacífica».

³² ARNAL, L. S. *El presidio en México en el siglo XVI*. México: UNAM, 1998.

³³ DEL PASO y T., F. *Op. cit.*, Tomo XI, p. 125. En carta de Felipe II, de 23 de octubre de 1574, el virrey elogió la elección hecha del Agustino Fray Juan de Medina Rincón como obispo de Michoacán y en otra de Oct, 1576, propuso para las vacantes de obispos de Tlaxcala y Guadalajara a dos más Fray Juan Adriano y Fray Martín Perea, quien fuera el confesor del virrey, hasta su muerte y a decir suyo, uno de sus más cercanos ayudantes de gobierno, todos de la orden Agustina.

³⁴ Cabe recordar que en la primer viruela que entró a Nueva España, 1519, los castellanos también dijeron que había sido un esclavo negro de Pánfilo de Narváez quien la había portado. La historia de la epidemiología está impregnada de racismo, en Europa se inculcó por siglos a los judíos de transmitir la peste.

raron. En Tlaxcala, fray Pedro de Oroz dijo que los indios «padecían grandes trabajos de mortandad y hambre, tanto que en la sola provincia, a mala cuenta y a lo menos han faltado por muerte, 40 000»³⁵.

El virrey y las ordenes regulares atendieron con esmero a los afectados y principalmente, a los indios de los que dijeron las fuentes. «Afectó principalmente a los indios, también a los negros y más tarde a los españoles»³⁶. Es evidente que la proporción de unos y otros impedía que se entendiera que la cantidad de enfermos y muertos dependía de la composición de la población por grupo étnico, donde más del 90% eran indios.

«Murieron a decir de los autores, entre uno y dos millones de indígenas, señalándose que fallecieron en sus dos terceras partes» y que poblados como Huatlatlahuca quedaron en «cuatrocientos y diez indios casados tributarios, y ha tenido en otro tiempo más cantidad que ahora y por las enfermedades de pestilencia se han apocado»³⁷ y «Huehuetlán que está a dos leguas, tiene esta cabecera con sus estanzuelas, 420 tributarios y eran muchos más, habrá pocos años pasó elocoliste y enfermedades que hubo, murieron mucha cantidad de ellos»³⁸.

Fue tan terrible a decir de los que la sobrevivieron, que su memoria produjo múltiples documentos en diversos lenguajes, materiales y expresiones³⁹. En este trabajo se han recuperado miradas de origen distinto con las que se pretende hacer un estudio iconológico de ese suceso, a través de las voces que plasmaron el hecho fatídico padecido por la población.

Torquemada concluyó diciendo de ella: «Arruinó y destruyó casi toda la tierra, y aun casi quedaron despobladas las Indias que llamamos Nueva España»⁴⁰.

Inventar un nuevo mundo fue un hecho que ha sido bien trabajado por el historiador O'Gorman, pero llegar a la vida cotidiana y a la muerte aún no se ha hecho. Asumir cómo se vivieron las pandemias resultó algo tan sorprendente aún para los castellanos, que lo refirieron en todos sus escritos cronistas, conquistadores y religiosos.

Esta nueva forma de muerte masiva, similar a la que padecieron en Europa cuando entraba la peste, se unió a su decisión milenarista y de búsqueda del paraíso perdido en estas tierras.

³⁵ AGI, M 283. *Fray Pedro de Oroz a Felipe II, México, 2 enero, 1577.*

³⁶ AGI, M 69. *Arteaga Mendiola, Fiscal de la Audiencia de México a Ovando, México, 30 de octubre de 1577.*

³⁷ MALVIDO, E. y C. VIESCA. *Op. cit.*, p. 28 y ACUÑA, R. (Editor). *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*. México: UNAM, 1985, Tomo II, pp. 201, 206. De Quatlatlahuca y Huehuetlán, la primera fue localizada y transcrita por ROSQUILLAS, Q. H. «Huatlatlahuca prehispánica en el contexto de la Historia Tolteca Chichimeca». En: *Libro parroquial del convento de los Santos Reyes Huatlatlahuca, en nahuatl y castellano. 1579*. México: INAH, 1986.

³⁸ ACUÑA, R. *Op. cit.* «Relación geográfica de Gueguetlán».

³⁹ GONZÁLEZ DE ESLAVA, F. «Coloquio catorce; de la pestilencia que dio sobre los naturales de México, y de las diligencias y remedios que el Virrey Don Martín Enríquez hizo». En: *Coloquios espirituales y sacramentales*. México: UNAM, 1998, pp. 537, 590.

⁴⁰ TORQUEMADA, J. fr. *Monarquía Indiana*. México: UNAM, 1969, Capítulo XXII, p. 642.

Por lo tanto no resulta nada raro que los agustinos de Huatlatahuca nos dejaran el único documento pictográfico de dicha epidemia de peste de 1575 plasmado en la pintura mural anónima, reconocida como «El Triunfo de la Muerte», que refleja todo este padecer y al igual que el modelo de pintura europea doctrinaria, lo universal, democrático y masivo del poder de la peste, en contraste con la muerte cotidiana.

El pueblo y el convento de los Santos Reyes Huatlatahuca

El pueblo se situaba en el Obispado de Tlaxcala en 1575 y estaba en manos de la corona. «El temperamento y calidad de dicha tierra:.. es caliente, y no mucho, porque en ella no hiela ni hace frío, es tierra muy seca y de muy pocas aguas y tardías; corren todos los vientos muy recios y muy ordinarios, en el tiempo de seca» (...) «por estar fundado sobre peñas; pero son sus vertientes las más frescas y fértiles de la Nueva España, sembrados todos de caña, y poblado muy ricos, y muy gruesos ingenios de azúcar. Los indios tienen muchos frutales con que pasan la vida descansadamente (...) y del río se riegan algunas huertas y aprovechamientos (...)»⁴¹.

El convento de los Santos Reyes Huatlatahuca «fue fundado por los franciscanos, y cedido a los agustinos a cambio de otras doctrinas que éstos dejaron en Michoacán. Se le hizo por algún tiempo dependiente del convento de Puebla. Fray Juan de Medina Rincón puso allí religiosos en su periodo (1566- 69). Lo hicieron de voto en el trienio 1611- 14 (...)»⁴². La iglesia es una clara construcción franciscana, pero el convento es agustino y fue construido entre 1566 y 1567⁴³, cuando fue vicaría a cargo del provincial Juan de Medina, sin embargo para 1570 ya era priorato y estaba a cargo de fray Agustín de Salamanca. La preparación de ambos frailes era en Teología y los hizo destacarse por el hecho de que hablaban *nahuatl* y *otomí*, lenguas indispensables para manejar a la población indígena de esta zona⁴⁴. Con las reformas borbónicas, durante la segunda secularización de las parroquias, en 1754, la iglesia se entregó al clero secular⁴⁵.

Según el cronista de la orden nos dice: que «(...) en todos los conventos hay escuelas, que caen al patio de la iglesia, donde se enseñan los niños, a ayudar misa a leer y escribir, a contar y a tañer instrumentos musicales.⁴⁶ La doctrina cristiana se enseña siempre en los patios de la iglesia, porque como ha de ser tan general para todos, es bien,

⁴¹ DE GRIJALVA, J. fr. *Crónica de la orden de N.P. S. Agustín en las provincias de la Nueva España*. México: 1924, p. 388.

⁴² RUIZ, Z. A. fr. *Historia de la provincia agustiniana del Santísimo nombre de Jesús de México*. Tomo II, México: Editorial Porrúa S. A., 1984, p. 315.

⁴³ GERHARD, P. *Geografía Histórica de la Nueva España, 1519-1821*. México: UNAM, 1972, pp. 290-293.

⁴⁴ RUBIAL, G. A. *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*. México: UNAM, 1989. Anexos.

⁴⁵ GARCÍA-ABASOLO, A. F. *Op. cit.*

⁴⁶ RUIZ, Z. A. fr. *Op. cit.*, Vol. 2, p. 226.

que el lugar sea público, ahí se divide por los ángulos, a una parte los varones y a otra las hembras, y unos indios viejos que les enseñan según su necesidad»⁴⁷.

Así, todos los conventos tenían partes públicas y partes privadas, dedicadas sólo a los frailes; sin embargo, creemos que en el siglo XVI los dos ámbitos se confundían, o mejor dicho, no estaban delimitados como sería más tarde o como era en España.

Como hemos dicho, en los conventos e iglesias la pintura mural sirvió como documento pedagógico de y para las órdenes religiosas; básicamente para recordarles los momentos más gloriosos de la vida de Cristo, así como la esperanza del otro mundo después de la resurrección, por lo que constituyeron «Libros abiertos a la lectura de los indios iletrados». Cada diseño implicaba un programa sintético de la ideología de la orden, con el que organizaban y dirigían el dominio del saber en busca de la lengua universal, contenía el secreto de la organización del cosmos en sentido *iconolátrico*, a decir de Flor⁴⁸. Aunque cada convento tuvo su programa pictográfico, siempre se lee en ellos la base católica por excelencia: la vida y crucifixión de Cristo, así como los fundadores de la orden y sus vidas⁴⁹.

En Huatlatlahuca, la pintura mural cubre todas las paredes del convento, «cerca de 400 m., de pintura mural, tanto del claustro bajo, como del alto»⁵⁰.

Nuestro tema entonces se imbrica con las dos primeras pandemias de peste que padecieron los novohispanos, 1545 y 1576 y la validación con ellos de la iconografía de la peste en México. Basándonos en la familiaridad que para los religiosos representaba desde la antigüedad los sermones de la muerte, los doctrineros utilizaron los métodos ya conocidos en el mundo occidental para llegar a las masas, pues las lenguas indígenas dificultaban la trascripción de muchas palabras, sobre todo cuando se trataba de conceptos. La pintura mural y las representaciones teatrales se hicieron frente a los altares donde estaban las imágenes o entre los pasillos y patios de los conventos, con las que vivificaron temas bíblicos. Se realizaba la lección, donde el sermón tendría que causar efecto contando con tres elementos: entendimiento, voluntad y memoria⁵¹.

En el caso que nos compete, en el primer patio tenemos las vidas de los santos agustinos en los cuatro muros, mientras que en el piso superior del segundo patio el programa es litúrgico sobre la vida de Cristo y San Agustín enseñando a los frailes y predicando en voz alta a la comunidad en otro muro; pero la pared noroeste en la esquina, sobre la puerta de descenso a la sacristía, se pintó «El Triunfo de la Muerte», refiriendo el suceso padecido en esos años, *la peste de 1575*.

⁴⁷ DE GRIJALVA, J. fr. *Op. cit.*, pp. 225-227.

⁴⁸ DE LA FLOR, R. F. *Op. cit.*

⁴⁹ ROSQUILLAS, Q. H. *Op. cit.*

⁵⁰ ROSQUILLAS, Q. H. «Huatlatlahuca, testimonio de persistencia». En: *México en el tiempo*. México: INAH, N° 19, 1999, p. 48. ARTIGAS, H. J. B. *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*. México: UNAM, 1979. «El aplanado y la pintura se convirtieron en la piel de la arquitectura».

⁵¹ RICO, F. *Predicación y literatura en la España Medieval*. Cádiz: UUED, 1977.

«El Triunfo de la Muerte» tenía como fin realizar frente a él un sermón actuado, ya que la acción debía incitar a un cambio de vida gracias a la reflexión, para alcanzar la vida eterna, puesto que el suceso estaba aun muy fresco en la memoria reciente de sus supervivientes. Para ello se requería de la voluntad para evitar ir al infierno. La pintura además, permitía al orador y a los actores no olvidar de que se estaba hablando; es decir, formaba parte del género *homilético*.

Ahora bien, tratándose de la Muerte-Peste y su iconología en los conventos agustinos, han podido sobrevivir dos tipos pinturas del siglo XVI: «La Danza Macabra» del fraile con el esqueleto en el confesionario del patio de Malinalco (Estado de México)⁵² y «El Triunfo de la Muerte» que encontramos en el piso superior de Huatlatlahuca (hoy Puebla), lo cual no quiere decir que no haya habido otros ejemplos.

Hacer hablar a la imagen o un juego complejo de connotación. El mural de «El Triunfo de la Muerte» de Huatlatlahuca.

En un primer nivel de interpretación estaríamos hablando del terreno plástico de la obra, la que pertenece abiertamente a la tradición de los murales de «El Triunfo de la Muerte» europea, los cuales se elaboraron en los años inmediatos de la peste, de donde partiremos con los mismos criterios para darle fechamiento al de Huatlatlahuca.

Temporalidad. Como estamos hablando de la Muerte-Peste, diremos que en el siglo XVI la Nueva España padeció dos pandemias de este mal, 1545 y 1575, lo que nos llevaría a poder fechar la pintura. Ya que la iglesia pasó a las manos agustinas en 1566, la construcción del convento la podemos situar entre los años 1570-76; por lo tanto, no puede referirse a la pandemia de 1545, sino a la de 1575.

En términos del conjunto, no hay duda que el mural de la Muerte-Peste formó parte del programa didáctico del segundo piso, ya que los tonos azules constituyen el fondo de la pintura de todos los murales. La obra tiene una composición cromática muy pobre: azul, negro, café, amarillo y blanco, cada uno de los cuales debió tener un significado particular, aún no estudiado.

En términos de geometría, el mural se divide en dos rectángulos casi de las mismas dimensiones, haciendo una L invertida. El vertical dedicado a la Muerte-Peste, tiene 82 cm. de base por 1.65 m. de alto y el otro horizontal dedicado a la sociedad novohispana, tiene 90 cm. de base por 1.74 m. de largo, enmarcados por un margen negro.

La primer lectura de la pintura nos habla de «El Triunfo de la Muerte», copia de la escuela flamenca de la peste en Europa del siglo XVI. La obra se lee de izquierda a derecha porque es la circulación natural del pasillo superior que va de la escalera de acceso hacia la derecha; y de arriba hacia abajo, porque la figura principal, el esqueleto

⁵² ARIÉS, P. *Op. cit.* El dice que la muerte carroña, corresponde a iconografía del los s. XIV y XV, y que la muerte Seca, (esqueleto) es más tardía. Por esta afirmación también podemos decir que la muerte de la Danza macabra de Malinalco se copió de una iconografía más antigua que la Muerte seca de Huatlatlahuca.

de perfil, inicia en su cráneo redondo y perfecto y termina en sus pies bien plantados, asegurando su posición, semiflexionadas las rodillas, acorde a su expresión de alerta, con el torso encorvado, preparada a aseterar.

La muerte flechadora⁵³ tiene una mirada aguda pues espera que nadie se le escape, tiene en sus manos el arco tensado del cual salen hoy dos flechas, es posible que tuviera tres, ya que por un lado el símbolo de los agustinos son las tres flechas atravesando el sagrado corazón, y por otro, en el modelo italiano de Clusone, la flechadora tiene en las manos tres flechas al tiempo. Sin embargo, el restaurador debe haber pensado que la segunda y tercera flechas podían ser un problema del dibujo madre, pues él no disponía de la alegoría italiana.

De la columna vertebral de la Muerte-Peste, a la altura de la cintura, tiene atado con un moño de una oreja el carcaj de piel, lleno de flechas. Se trata de la muerte cristiana, porque el esqueleto es diestro, sabe lo que hace, ejecuta una orden divina. Entre la mano flechadora y la mitad del fémur, hay un espacio blanco que podría haber tenido la descripción del emblema, pero tampoco sabemos si se debe a que el restaurador tuvo problemas de conservación, o realmente existió una cartelea.

A sus pies tiene una canasta y un azadón listos para levantar su cosecha, está parado sobre un río de sangre y al fondo se puede ver una caverna, o sea el inframundo cristiano, el paso al más allá.

No hay lugar a duda de que es «El triunfo de la Muerte» y es *la peste*, por todo los atributos que la acompañan, el arco tensado, las dos flechas a punto, el carcaj amarrado a la cintura, a sus pies se encuentran los instrumentos para su cosecha. Ella ejecutó la acción de flecharlos a todos. Como decían en Europa era democrática pero estamental, no perdonaba a Papas ni a reyes y por la posición, además *la peste* amenaza con volver, es un arquero listo para disparar otra vez.

*La numerología del mural*⁵⁴. Se sabe que esta tenía una intención particular, e intentaremos referirnos a ella en forma bastante superficial utilizando la guía de Mariano Monterrosa⁵⁵ quien nos dice que los números impares son masculinos, activos y eran entendidos como perfectos; mientras que los pares son femeninos, pasivos e imperfectos, pues son la dualidad y por lo tanto contrarios.

⁵³ FAVRET, P. J. *The Paradise garden mural of Malinalco*. Texas: University of Texas, 1993, pp. 164-166. Cuando habla de esta pintura la interpreta erróneamente como «la segadora». *Agustinian eschatological murals*.

⁵⁴ HUITZINGA, J. *Op. cit.* «Todo se convierte en operaciones aritméticas... Congloméransen sistemas septenarios enteros. Tiene que haber un sistema en que los números sean quince y diez, (...) las tres teologales, las cuatro cardinales, y las siete capitales son catorce».

⁵⁵ MONTERROSA, P. M. *El simbolismo de los números*. México: Yehuetlatolli, A.C., 1998, p. 14. «El número uno es masculino, non y activo. Es la unidad».

La pintura se compone de 33 sujetos incluyendo a la muerte, o sea la edad de Cristo, pero también son las vértebras del esqueleto humano, la columna central, pero en este caso la acción es enorme y atañe a todos los actores⁵⁶.

En el rectángulo horizontal se leen 32 individuos, saeteados en el corazón o en la yugular, es decir, recibieron el toque mortal, lo que demuestra que nadie se salvó y significaba, que el hecho ya había pasado, por lo tanto, era un recordatorio para los sobrevivientes.

No obstante sólo tres de los 32 seres están aparentemente muertos, tienen cara de dolor, o asumen actitudes de estar falleciendo, los otros más bien están actuando o gesticulando, con ella o con los demás; aquí en cuanto a numerología, podíamos hablar de la suma de 3+2 son 5, que es un número impar, no activo pues estos individuos pasivamente reciben la acción de la flechadora. Sin embargo, dos son contrarios y por supuesto, los dos primeros evidencian ese antagonismo, la lucha de los contrarios: «oposición a la unidad».

Siguiendo el mismo orden, el rectángulo horizontal está dividido en grupos numéricos y no en espacios determinados o proporcionales, ya que nos muestra no sólo la composición de la sociedad colonial, sino la importancia que cada parte de ella desempeñaba en el mundo, por lo que va, de menos personas a más. A primera vista, el teólogo, separó el espacio en mundo espiritual y mundo material, donde la vida espiritual ocupa como debía de ser, más de la mitad del mural, son dos grupos: de cinco más dos, que suma siete (5 arriba y 2 abajo, que forman otra vez 7, y los dos grupos son el doble o sea 14, dos veces 7).

De estos números nos dice Monterrosa, el cinco es un número perfecto, por lo tanto el espíritu de Trento era tal.

El primer grupo ilustra a 5 individuos, es esférico y circular, pero también es «*Némesis porque dispone ordenadamente las cosas celestes, divinas y naturales, es la quinta esencia actuando sobre la materia*», y leyendo en el mismo orden, en el piso más elevado, un trío compuesto por el Papa al centro quien porta en la mano diestra un libro, la ley de Dios y dos cardenales uno a cada lado, a la altura de las rodillas de los primeros están dos arzobispos, quienes miran a la derecha y tiene un libro azul oscuro en el regazo y a su misma altura, a la izquierda el otro está predicando hacia las ordenes religiosas⁵⁷.

Si se queda uno en esta primera mirada, la pintura parecería que no fue acabada ya que este grupo tan importante, no está decorado sino solamente delineado en negro, únicamente los zapines son negros⁵⁸, ellos no tocan el piso, están auténticamente flotando, aunque se sitúan sobre los dos personajes del nivel terreno, o sea, los que apa-

⁵⁶ MONTERROSA, P. M. 1998, *Op. cit.*, p. 52.

⁵⁷ *Ibidem.*, pp. 22 y 29-35.

⁵⁸ HUTZINGA, J. *Op. cit.*, pp. 296-297, n. 20. «Así como en latín *persona* significa propiamente 'máscara, careta de actor, papel' (la significación incolora de 'persona' es la última)» (...) «La pantufla, por ejemplo, significa la humildad».

recen en el tercer nivel de arriba abajo. Ahí tenemos a dos individuos, el primero un personaje único con capote negro y café de espaldas a la flechadora, detiene con todo su cuerpo, o sujeta al otro, quien viste de azul, casi del tono del fondo y porta la tiara papal. En términos numerológicos, el conjunto se conforma por siete individuos.

En el siguiente bloque a manera de racimo, otra vez cinco arriba, las órdenes regulares y dos abajo, posiblemente el clero secular. Sobresale el fraile dominico, situado casi a la altura de los cardenales, más abajo y al centro, un franciscano; al final un agustino, en el último nivel un individuo verdaderamente muerto, con los ojos cerrados y en posición de derrota y otro vestido extravagantemente que no hemos podido identificar. Cada uno de estos individuos, portan sus atributos, o sea su especial indumentaria y con ellos termina el espacio espiritual. Es curioso que los jesuitas no aparecieran, si bien acababan de llegar a Nueva España, no los incluyeron, pues no eran parte de suceso. Debajo de este grupo hay dos individuos, pero no se contraponen: el más importante es el segundo, quien porta en sus manos la tiara arzobispal es don Pedro Moya de Contreras. Uno casi muerto y otro con síntomas de gran dolor, más bien han sido humillados, tanto por los frailes como por el virrey. Este grupo también consta de siete personajes⁵⁹.

La segunda parte es el mundo material, constituido por el último bloque compuesto por la sociedad civil, que a su vez se divide en dos grupos de nueve, que representaban la República de españoles y la República de indios. «No hay número elemental que pueda ir más allá y, por lo tanto, es como el horizonte, porque todos los números están comprendidos dentro de él», así representa al total de su especie, pues además es emblema de la materia.

La República de españoles es manejada por cinco hombres, pues es impar y masculino y rematada por una línea de cuatro mujeres, número femenino y par, dos monjas y una madre con su hija como símbolo de las mujeres civiles. Hasta aquí, este mural podría ser una copia de cualquier «Triunfo de la Muerte» europeo. Sin embargo, la República de indios está pintada de blanco, pues los indios vestían de manta, sus figuras son reales. Se compone de nueve individuos al igual que la República de españoles, cinco hombres y cuatro mujeres. Este grupo rompe el esquema completamente, mientras que en el extremo coronan tres indios arrodillados, aparecen cuatro mujeres escalonadas, aquí el mundo se transforma y las caciques mujeres tiene un lugar en la sociedad civil, por lo menos son dueñas de tierras y casaron con españoles, en algunos casos, no en este.

Si hacemos el análisis de los actores tenemos 33, que era un número cabalístico, la edad de Cristo al morir de ellos: una Muerte flechadora y diestra o sea está actuando bajo el dominio de Dios; dispara tres flechas y a decir de Monterrosa, «la espada de la muerte tiene tres gotas: la primera de miel, que cae en la boca del hombre que ha de

⁵⁹ HUITZINGA, J. *Op. cit.*, p. 292. «El simbolismo creó una imagen del universo, cuya unidad era aun más rigurosa, cuya conexión era aún más íntima que las que puede dar el pensamiento causal de las ciencias naturales...una organización arquitectónica, una subordinación jerárquica...todo nexos simbólico tiene que estar una cosa más baja y una cosa más alta».

morir; la segunda causa lividez en el cadáver; la tercera convierte al cadáver en polvo. 32 individuos flechados, dos grupos de siete y dos de nueve personas, estos dos números se consideraban como ‘perfectos’»⁶⁰.

Por sexo tenemos a la muerte y ocho mujeres, o sea nueve otra vez, y 24 hombres. De la República de españoles, 19 hombres y cuatro mujeres; de la República de indios, cinco hombres y cuatro mujeres; de ellos por ocupación, ocho son autoridades terrenales, cinco frailes y dos monjas.

Treinta y tres, nueve y siete son los números del mural, todos ellos números perfectos que a decir de Huiztinga se relacionaban con el contenido doctrinario⁶¹.

La geografía del mundo real. La pintura resulta ser un reflejo, a todas luces, de la sociedad colonial novohispana que, en 1575, sufrió la brutalidad de *la peste*, donde está cuidado el más mínimo detalle de sus acciones.

La pintura, sin embargo, tiene varias geografías, la primera se refiere a su localización en el convento; corresponde a la salida del corredor cuadrado, a la mitad del muro noreste del pasillo del piso accesorio, rodea la puerta de entrada a una escalera que conduce a la sacristía⁶².

Ahora bien, entrando en la geografía de la obra misma, remite en primera instancia al sitio que padeció *la peste* y nos habla de la sociedad novohispana, luego se refiere a un lugar natural, si bien tres cuartas partes del mural podría estar sucediendo en el mundo occidental; pero, el grupo del cuadro final ha integrado a los indios flechados y los ha puesto dentro de la geografía social del mural, al final. Cada quien en su lugar, por lo tanto nos envía a una imagen real, no a una copia solamente de *la peste* europea.

Y para mayor precisión, es posible que los indios que figuran fueran los cuatro caciques o mayordomos de las cabeceras locales. Guardan un orden jerárquico: primero tres hombres hincados a la altura de la monja, bien podrían ser los que estaban estudiando con los agustinos, pues portan barba; en segundo plano el cuarto hombre, mientras que las mujeres en escalera y, hasta la parte más baja, una pareja. «Están sujetos,

⁶⁰ HUITZINGA, J. *Op. cit.*, p. 292 «Conglomerábanse sistemas septenarios enteros, con las siete virtudes capitales, corresponden las siete peticiones del Padre Nuestro, los siete dones del Espíritu Santo, las Siete bienaventuranzas y los siete salmos penitenciales.. a su vez, en relación con los siete momentos de la Pasión y los siete sacramentos (...) y corresponden los siete pecados capitales, siete animales siete enfermedades...». MONTERROSA, M. *La numerología católica*. México: Yehuetlatoli, 1999.

⁶¹ HUITZINGA, J. *Op. cit.*, p. 292. «El símbolo creó una imagen del universo. Abarcaba con sus poderosos brazos el reino entero de la naturaleza y la historia entera. Se creó en ambas un orden y gradación inalterables, una organización arquitectónica, una subordinación jerárquica, pues en todo nexo simbólico tiene que estar una cosa más baja y una cosa más alta».

⁶² ARTIGAS, H.B.J. *Op. cit.*, p. 16. «Puede indicar la importancia de una puerta o de un recinto; (...) Cobra especial interés en los lugares de mayor jerarquía conventual como son las sacristías, salas de profundis, o refectorios, y también concede preeminencia a las partes del edificio que reciben mayor afluencia de gente...»

Santiago, a dos leguas, y, de aquí a San Jerónimo, una legua y media, y de aquí a Santo Tomás, una legua; y de aquí a Santa María, una legua»⁶³.

La geografía del mundo espiritual. Leyendo de arriba abajo, en esta geografía el reino espiritual fue simbolizado en dos grupos. El primero sería el quinteto formado por el Papa y sus cuatro protectores y el segundo por los frailes de todas las órdenes religiosas en Nueva España. Ese mundo no toca la tierra, son diez en total. Sin embargo marcan sus diferencias, ya que el primero está pintado de blanco (o lo que induciría a pensar que la pintura no fue acabada). Nuestra propuesta es que el pintor quiso decir que ellos no estaban físicamente en la Nueva España, sino que eran el espíritu Tridentino en América, situados encima de todos, del mundo espiritual y material.

El otro grupo espiritual son los frailes de las órdenes mendicantes, donde el dominico está casi a la altura de los cardenales pero los arenga, pues se les acababa de nombrar Calificadores del Santo Oficio⁶⁴. Los otros actores imploran o se resignan. Debajo del ese primer grupo dominante están el virrey Enríquez quien detenta el poder real y espiritual en la Nueva España y el Papa, que podría ser Pío IV (1559-1565) o Pío V (1566-1572), pues ambos Papas fueron impulsores de Trento y su posición sobre las colonias fue definitivo. Las esculturas que disponemos de estos dos Papas, corresponden a la iconografía de sus tumbas, lo que nos imposibilita a encontrar detalles para su identificación, por otro lado tienen partes similares como la forma de la barba⁶⁵.

Mensaje oculto de la pintura, la segunda lectura, la crónica histórica. Aquí entramos a la interpretación iconológica del mural, ¿cómo planteó su mensaje el creador de este mural?

El mensaje está cifrado dentro del programa iconográfico, expuesto físicamente sobre la puerta donde se les negará la entrada, la sacristía. Ahí pintaron lo que «una voz secreta los dará a ver»⁶⁶. Así, se divide en dos partes: por un lado estaría la Muerte-Peste con todos sus atributos, entendida como un venganza de Dios en contra de las herejías, la que igualaba a todos, que mataba organizadamente a los habitantes y daba oportunidad de presentar a la sociedad estamental. Pero si lo tomamos como un documento histórico de la peste real, el mural se debería de leer de izquierda a derecha, pues, como dicen todas las fuentes, la peste mató a más indios y al final, a algunos españoles. Por lo tanto, nos resultaba un tanto extraño el mensaje de la pintura.

⁶³ ACUÑA, R. *Op. cit.*, p. 202.

⁶⁴ ALBERRO, S. *Inquisition et societe au Mexique, 1571-1700*. México: CEMCA, 1978. p. 351.

⁶⁵ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL. Tomo 7, p. 447. «Pío IV, (Giovanni Angelo de Médicis), Papa 1559-1565. En 1562 reunió por tercera vez el Concilio de Trento que terminó en 1563. Hizo revisar el riguroso índice de Paulo IV, intentó hacer publicar una nueva edición de la Vulgata y unió su nombre a la *Professio fidei tridentina*. Pío V. Papa 1566-1572. Se ocupó de la reforma de la Iglesia e hizo aplicar estrictamente los decretos del Concilio de Trento, publicando numerosas reglas contra la simonía, las encomiendas u vigilando la elección de los obispos, en 1556 publicó el catecismo de Trento».

⁶⁶ DE LA FLOR, R. F. *Op. cit.*, p. 11.

La otra lectura que hemos intentado, en el sentido de derecha a izquierda, de arriba a bajo, tenemos a la Muerte-Peste producida por el Concilio de Trento en contra de las ordenes religiosas. El espíritu del Concilio recién llegado a la Nueva España, el poder espiritual de Roma, que también luchaba contra los privilegios dados a los reyes que en Nueva España estaban representados por el virrey. Por eso no hay reyes en el mural, lo que marca otra diferencia con el modelo europeo.

El poder temporal está representado entonces por el virrey Martín Enríquez, quien aparece en la primera línea, convirtiéndose en el segundo personaje después de la Muerte-Peste; presionado por los intereses de Roma, está tirado de espaldas a la muerte, pero demasiado vivo, diríamos. El virrey tuvo que aceptar llevar a cabo tanto las ordenanzas reales, como las del Concilio de Trento, aunque estaba en desacuerdo con ellas, pues decía que la realidad novohispana no se adaptaba a Trento. Entonces el ideólogo de la pintura, lo muestra deteniendo, sujetando, al Papa Tridentino, ya que «su plan consistió en el aplazar el cumplimiento de la cédula, o por mejor decir, ir aplicándola progresivamente de modo que en principio se estableciera el número de monasterios de que las distintas ordenes habían de disponer en el futuro. En las doctrinas donde fuera adscribiéndose clero secular, los religiosos actuarían como coadyutores en la predicación y la administración de sacramentos, como se hacía en España. El virrey sospechaba que la rapidez con la que se quería aplicar la cédula estaría en relación con el interés de la Corona acerca de terminar el régimen definitivo en cuanto al sostenimiento económico de la Iglesia Indiana»⁶⁷.

Al Papa, a pesar de estar en Roma, se le representó en el espacio terrenal, sus ideas estaban en cuerpo y alma en la Nueva España, pues sus decisiones se aplicarían a corto plazo.

Ahora bien, *la muerte* se transforma en esta lectura en el Concilio mismo, promoviendo la destitución de las órdenes religiosas por el clero secular y a los agustinos los está acusando el arzobispo de compras de haciendas y acumulación de tierras, no siempre habidas con honestidad y otros cargos, con el fin de quitarles las parroquias y someterlos a la vida conventual, cuando más enviarlos a misionar a la tierra de los Chichimecas. Los puestos en las parroquias entrarían a concurso de oposición para mejorar el nivel de los que se dejaran, a decir del rey.

Así que esos fueron los motivos por los cuales aparecen todas las órdenes religiosas juntas, en el centro del mundo espiritual de la pintura, ya que se está poniendo en duda la labor de 50 años en el adoctrinamiento de los indios, la justificación de la conquista.

La otra parte, el mundo material, la sociedad civil, deben ser los encomenderos y sus descendientes a quienes también los han tocado, al quitarles la perpetuidad y muchos de sus privilegios anteriores, además ha iniciado su labor El Santo Oficio, por lo que deberían de tener más cuidado en su conducta.

⁶⁷ GARCÍA-ABASOLO, A. F. *Op. cit.*, p. 273.

El cuarteto femenino que termina con la República de españoles, abre con una monja concepcionista, debajo de ella una de velo y en línea descendente una mujer y una pequeña españolas. La lectura simple es que las mujeres quedarían sin posibilidad de entrar a las órdenes regulares y tendrían que profesar en el clero secular. Sin embargo en la historia de la vida conventual, había en esos años un asunto muy debatido por el arzobispo Moya de Contreras⁶⁸. Los franciscanos hacía años que habían solicitado la autorización papal para abrir un convento de clarisas. La autorización llegó cuando la sede arzobispal de Nueva España estaba vacante, y al tomar el arzobispado Moya de Contreras, decidió ponerlas fuera de los franciscanos y bajo su gobierno, dirigido por una concepcionista. La mujer y su hija, podrían ser, ni más ni menos que las fundadoras de las clarisas, doña Francisca de Galván, quien con sus cinco hijas entraron al convento y tuvieron que ir a España a oficiar, en 1575, por todo este complejo asunto de las disputas entre los dos cleros⁶⁹.

En el caso de los indios, estos tuvieron una triple muerte: la producida por *la peste*, que se cobró las infidelidades pasadas con creces; la de la nueva tasación que se estaba levantando y aumentaba el tributo, por último, que al irse las ordenes religiosas de sus conventos, los dejarían en manos del clero secular, ignorante y ambicioso haciendo de ellos sus víctimas y no sus protectores, y además que tampoco podrían pretender profesar.

Conclusiones

De este trabajo podemos decir que en tiempos de los Austrias, la pintura macabra se introdujo a la Nueva España acompañada de su sujeto predilecto, *la peste*. Ciertamente para esas fechas el clero había desarrollado un lenguaje oculto compuesto de iconos, mensajes subrepticios que podían ser interpretados solamente por ellos. Las pinturas murales del siglo XVI deben tratar de desentrañar su contenido ideológico y político, amén de su parte didáctica e histórica. Esta otra lectura nos muestra no «El Triunfo de la Muerte», sino un emblema religioso, político y no una simple pintura mural un tanto *naïve*, sino la rebelión de las órdenes contra el rey y la reforma tridentina en Nueva España⁷⁰.

Esto quiere decir que hablamos de personas identificables que están construidas al modo de los símbolos, íconos, signos y emblemas, al fin *una imagen de la memoria colectiva de la primera secularización de la Nueva España*.

⁶⁸ MURIEL, J. *Conventos de Monjas en la Nueva España*. México: Editorial Santiago, 1946, pp. 141, 148.

⁶⁹ *Ibidem.*, pp. 141, 148.

⁷⁰ VILLEGAS, J. *Op. cit.*

Fuentes

- Archivo General de Indias AGI
 Archivo General de la Nación AGN

Bibliografía

- ACUÑA, R. (Editor). *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*. Tomo II, México: UNAM, 1985.
- ALBERRO, S. *Inquisition et societe au Mexique. 1571-1700*. México: CEMCA, 1978.
- ALIGIERI, D. *La Divina Comedia*. Buenos Aires: El Molinito, 1945.
- ARIÉS, P. *El hombre ante la muerte*. España: Taurus, 1999.
- _____. *L'homme devant la Mort*. París: Seuil, 1977.
- ARÑAL, L. S. *El presidio en México en el siglo XVI*. México: UNAM, 1998.
- ARTIGAS, H. J. B. *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*. México: UNAM, 1979.
- BIRABEN, J. N. *Les hommes et la peste en France*. Tomo I, París-La Haya: Mouton, 1975.
- BOCCACCIO, G. *El Decamerón*. México: Aguilar, 1978.
- CAMELO, R. *Et. Al. Juan Gerson, Tlacuilo de Tecamachalco*. México: INHA, 1964.
- CLARK, J. M. «The Dance of Death in Medieval Literature. Some Recent Theories of its Origins». En: *Modern Language Review*. 45, 1950.
- COBARRUVIAS, O. S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Editorial Turner, 1979.
- CRISTIANI, M. L. T. «Il Trionfo della morte nel camposanto monumentale di Pisa: Temi macabri di meta-trecento». En: *Trionfo della Morte e le Danze Macabre*. Dagli Tai del VI Convegno Internazionale Tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto, 1994.
- DANSEL, M. *Nuestras hermanas las ratas*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.
- DE GRIJALVA, J. fr. *Crónica de la orden de N.P. S. Agustín en las provincias de la Nueva España*. México: 1924.
- DE GUERLERO E., E. «Los Jinetes del Apocalipsis». En: *Tlalmanalco, El Triunfo de la Muerte en Huatlatlahuca, y la Danza de la Muerte en Malinalco*. 1978.
- DE LA FLOR, R. F. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- DEL PASO Y T., F. *Epistolario de Nueva España*. Tomo XI, México: Antigua Librería Robledo y J. Porrúa, 1942.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL. Tomo 7.
- FALCÓN, M. F. *Diccionario de mitología clásica*. Vol. II, Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- FAVRET, P. J. *The Paradise garden mural of Malinalco*. Texas: University of Texas, 1993.

GALINDO, B. E. «Una visión de la sociedad y de la muerte: Las danzas macabras como representaciones teatrales y la pervivencia de su puesta en escena». En: *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte. II*. Mérida, Editorial Reg. de Extremadura, 1993.

GARCÍA-ABASOLO, A. F. *Martín Enríquez y la reforma de 1568 en Nueva España*. Sevilla: Artes Gráficas Padura, 1983.

GERHARD, P. *Geografía Histórica de la Nueva España, 1519-1821*. México: UNAM, 1972.

GONZÁLEZ DE ESLAVA, F. «Coloquio catorce; de la pestilencia que dio sobre los naturales de México, y de las diligencias y remedios que el Virrey Don Martín Enríquez hizo». En: *Coloquios espirituales y sacramentales*. México: UNAM, 1998.

HANKE, L. *Cuerpo de documentos del siglo XVI*. México: FCE, 1977.

HUITZINGA, J. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1965.

LARREY, M. F. *A viceroy and his challengers: supremacy struggles during the viceregency of Martín Enríquez, 1568-1580*. Michigan: Ann Arbor, Universidad de California, Santa Bárbara (Tesis), 1965.

MACIAS, F. *Bosch*. Madrid: 1979.

MALE, E. *L'Art religieux de la fin de Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. París: 1908.

MALVIDO, E y C. VIESCA. «La epidemia de cococliztli de 1576». En: *Revista Historias*. México: INAH, N° 11, 1985.

MALVIDO, E. «¿El Arca de Noé o la Caja de Pandora? Suma y recopilación de pandemias, epidemias y endemias en Nueva España, 1519-1810». En: *Temas Médicos de la Nueva España*. México: IMSS, ICD, A.C., 1992.

_____. «La muerte en la lírica infantil de México». Ponencia presentada en la Sociedad Mexicana de Tanatología. Abril, 2000.

MOLINA, M. A. «La representación en la Danza General de la Muerte». En: *Palabra e imagen en la Edad Media*. México: UNAM, 1995.

MONTERROSA, P. M. y S. L. TALAVERA. *La Casa del Deán. Ensayo iconográfico de las pinturas del siglo XVI en la casa del Deán de la ciudad de Puebla*. México: Yehuetlatolli, A.C. 2000.

MONTERROSA, P. M. *La numerología católica*. México: Yehuetlatolli, 1999.

_____. *El simbolismo de los números*. México: Yehuetlatolli, A.C., 1998.

MUELLER, R. C. «Peste e demografía. Medioevo e Rinascimento». En: *Venezia a la Peste, 1348-1797*. Venezia: Marsilio Editori, 1980.

MURIEL, J. *Conventos de Monjas en la Nueva España*. México: Editorial Santiago, 1946.

PANOFKY, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1972.

PATCH, R. H. *El otro mundo en la literatura medieval*. México/Buenos Aires: FCE, 1956.

PÉREZ DE R., A. *Historia de los triunfos de Nuestra Santa Fe entre gentes las más bárbaras...* Madrid: 1645.

- PÉREZ, J. *La España del siglo XVI*. Madrid: ORYMU S.A., 1991.
- PESET, M y J. L. PESET. *Muerte en España. (Política y sociedad entre la peste y el cólera)*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S.A., 1972.
- PETRARCA, F. *Cancionero. Triunfos*. México: Editorial Porrúa S. A., 1986.
- POWELL, P. W. *Capitán mestizo: Miguel Caldera y la frontera norteña. Pacificación de los Chichimecas, (1548-1597)*. México: FCE, 1980.
- RICO, F. *Predicación y literatura en la España Medieval*, Cádiz: UUED, 1977.
- ROSQUILLAS, Q. H. «Huatlatlahuca, testimonio de persistencia». En: *México en el tiempo*. México: INAH, N° 19, 1999.
- _____. «Huatlatlahuca prehispánica en el contexto de la Historia Tolteca Chichimeca». En: *Libro parroquial del convento de los Santos Reyes Huatlatlahuca, en nahuatl y castellano. 1579*. México: INAH, 1986.
- RUBIAL, G. A. *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*. México: UNAM, 1989.
- RUIZ, Z. A. fr. *Historia de la provincia agustiniana del Santísimo nombre de Jesús de México*. Tomo II, México: Editorial Porrúa S. A., 1984.
- SCANDELLA, M. «Ognia omo more e questo mondo lassa». En: *Ognia omo more*. Clusone: Circolo culturale Baradello, 1998.
- SINGER, L. *El piojo, la pulga y la rata en la historia universal*.
- TENETI, A. «Prefazione». En: *Trionfo della Morte e le Danze Macabre*. Dagli Tai del VI Convegno Internazionale Tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto, 1994.
- TOLA, J. Ma. *Hans Holbein, el joven. La danza de la muerte*. México: Premia Editorial S.A., 1977.
- TORQUEMADA, J. fr. *Monarquía Indiana*. México: UNAM, 1969.
- VILLEGAS, J. S. J. *Aplicación del Concilio de Trento en Hispanoamérica 1564-1600. Provincia Eclesiástica del Perú*. Montevideo: Instituto Teológico del Uruguay, 1975.
- WECKMANN, L. *La herencia medieval de México*. Tomo II, México: El Colegio de México, 1984.
- ZAVALA, Silvio. *La filosofía de la conquista*. México: FCE, 1977.