



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“VISIÓN EXPRESIVA DE LA CALAVERA A TRAVÉS DE UN LIBRO DE ARTISTA”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta:

Elizabeth Rodríguez Peralta

Director de Tesis: Doctor José Daniel Manzano Águila

México, D. F., 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Vida Fugaz

Inicio el canto, intento tomar

Tus flores, autor de la vida.

Tañemos ya nuestros enflorados tambores.

Éste es nuestro deber en la tierra.

¡Flores que no se pueden llevar,

cantos que no se pueden llevar al Reino del misterio!

Totalmente nos vamos: Nadie quedará en la tierra.

Un día por lo menos, ¡oh mis amigos!:

tenemos que dejar nuestras flores, nuestros cantos.

Tenemos que dejar la tierra que perdura.

Gocémonos, amigos, gocémonos.

Poema nahua

Esta Tesis está dedicada: A Mí

AGRADECIMIENTOS

A mi familia

Al Doctor Rubén Núñez Ortíz

A mis Sinodales:

Doctor Daniel Manzano Águila

Maestro Raúl Méndez Cerqueda

Maestro José Manuel García Ramírez

Maestro José Antonio Yarza Piña

Licenciado Gerardo Medrano Mejía

Al Maestro en Ciencias Heriberto A. Sampson Ávila

A todos ellos muchas gracias por darme lo más valioso que tienen: *su tiempo*.



ÍNDICE

Introducción 8

CAPÍTULO I CALAVERAS

1.1 Muerte en los orígenes del hombre 10

1.1.1 Manifestaciones culturales diversas sobre la muerte 13

1.2 Conceptos fundamentales sobre la vida y la muerte en el mundo prehispánico 16

1.2.1 La dualidad 21

1.3 Cosmovisión Mexica 25

1.3.1 Leyenda de los soles 27

1.3.2 Creación del hombre 30

1.4 Estructura del universo Náhuatl 33

1.4.1 Estructura del universo mortuorio Náhuatl 38

1.4.2 Costumbres funerarias en el México prehispánico 46

1.5 La muerte en la Europa Occidental 55

1.5.1 El miedo a la muerte **60**

1.5.2 Ars Moriendi **62**

1.5.3 La Danza Macabra **65**

1.5.4 La religión en España **68**

1.5.5 Costumbres funerarias en España, siglo XVI **70**

1.6 Sincretismo **73**

1.6.1 Calavera, icono de muerte **81**

1.7 Manifestaciones gráficas del siglo XIX en México **83**

1.8 La calavera en el Muralismo Mexicano **88**

1.9 La calavera en el Taller de Gráfica Popular **91**

1.10 La calavera en la plástica mexicana **94**

CAPÍTULO II EL LIBRO

2.1 Visión histórica del libro **111**

2.1.1 El papiro egipcio **111**



2.1.2 Los papiros griegos **114**

2.1.3 Tableta cuneiforme de Asia Anterior **116**

2.1.4 Otros materiales de escritura en la antigüedad **118**

2.1.5 Pergaminos **119**

2.1.6 Codex **120**

2.1.7 Invención del papel **121**

2.1.8 Edad Media **123**

2.2 Prelibros **126**

2.2.1 Nueva visión: la artística **130**

2.2.2 Nuevas características **133**

2.2.3 Tipos de libros alternativos **135**

CAPÍTULO III CREACIÓN DEL LIBRO DE ARTISTA

3.1 Teoría y concepto **141**

3.1.1 Propuesta personal **143**



3.2 Desarrollo de la obra 148

3.2.1 Los formatos 151

3.2.2 La hoja, de los formatos del grabado a la forma de la calavera 152

3.2.3 Las placas 153

3.2.4 Los grabados 154

3.2.5 Especificaciones técnicas 155

3.3 Características formales del libro 157

Conclusiones 158

Bibliografía 160

Introducción

El objetivo general de este trabajo es la representación gráfica de la calavera mediante la elaboración de un libro de artista, que manifieste la visión singular y cultural que de ella se tiene en México.

Esta investigación consta de tres capítulos y una obra artística que entra en la clasificación de libro de artista.

En el primer capítulo se abordan los aspectos temáticos de esta investigación: la concepción, significado e importancia de la muerte en el México prehispánico, al igual que en la cultura española y sus antecedentes; así cómo las manifestaciones artísticas contemporáneas que en torno a la calavera se generan.

El segundo capítulo nos da una idea global de lo que significa y ha significado el término “libro” a lo largo de la historia, además de mostrar diferentes tipos de libros alternativos que surgieron como una necesidad de utilizar a la página como un espacio de expresión en sentido estrictamente artístico.

Por último, el tercer capítulo es el encargado de abarcar todo el desarrollo tanto temático, conceptual, técnico y formal del libro de artista realizado.



Capítulo I

Calaveras

1.1 Muerte en los orígenes del hombre

Desde sus orígenes, el hombre se ha enfrentado a hechos que no puede controlar, impotente, desconcertado, asustado lucha contra las fuerzas de la naturaleza, como lo son: las sequias, las lluvias torrenciales, los terremotos los incendios, los huracanes, las erupciones volcánicas, las inundaciones, el calor, el frio, los eclipses sobre todo solares por ser los que producían un cambio inexplicable, por mencionar algunos. Además de los desastres naturales se enfrentó a peligros de otra índole como el hambre, la muerte de diversas formas no naturales por ejemplo el ahogamiento, devorados o aplastados por animales rapaces, los rayos, etc. Tales hechos desconcertantes han marcado las pautas necesarias para que la mente humana trate de encontrar una forma de defensa y protección



1. Volcán Popocatepetl

contra estos acontecimientos inexplicables de la naturaleza, así es como la fantasía se presenta como la primera, la más fácil y efectiva evasión de la realidad, el hombre fantasea, desarrolla todo un sistema de creencias y así trata de “ganar la simpatía y la benevolencia de estos destructivos oponentes.”¹

¹ Artes de México, la dualidad en el mundo prehispánico, número 173, México, D.F., 1960, p.7

También tenemos que tomar en cuenta que los hombres tuvieron que enfrentarse, por lo regular a un real y cotidiano oponente y ese era aquel animal comestible que se disputaba ya sea su vida o la del hombre. Este tipo de temores se sobrellevaron o fueron soportables en algunos casos a raíz del nacimiento de los rituales y



2. Tormenta Eléctrica

sacrificios, considerados como una forma de defensa más allá de las posibilidades humanas, el ritual, fue

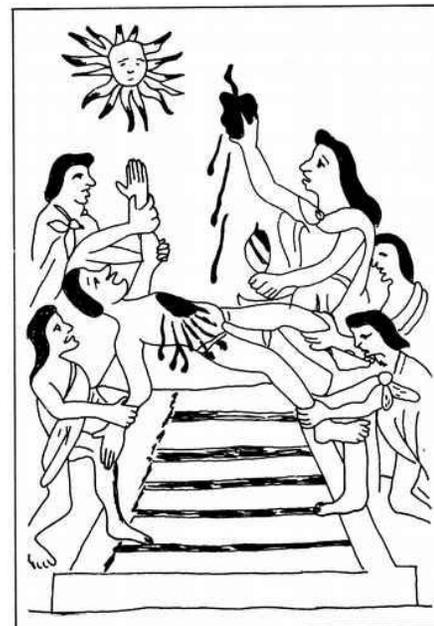


3. Bisonte, Cueva de Altamira, España

visto como una exigencia de dioses o seres sobrenaturales, que podemos ejemplificar de una manera muy sencilla: de acuerdo a las creencias de cada pueblo existían dioses ya sea buenos o malos a los cuales se ofrendaba para tenerlos contentos y no sufrir su ira, se ofrendaba a los dioses no solo con objetos, sino con vidas humanas o animales, esto es lo que

llamamos sacrificios, así se creó una dependencia directa de este tipo de actos que garantizaban la benevolencia de estos seres, para la preservación del hombre “Tal exigencia lo conduce a inventar el

lenguaje, las artes, los mitos y la magia (ingredientes que prefiguran una futura religión).”² Pero además de estos temores podemos añadir la inquietud por entender y explicar su relación con el mundo y el universo, su nacimiento y por supuesto su muerte. Ahora bien, cabe aclarar que lo que nosotros podemos considerar como los orígenes del hombre, no son más que el resultado de un periodo de formación de muchos miles de años que derivan en una civilización, y que un elemento determinante para el desarrollo de cualquier civilización es la religión. En los periodos de depresión, seguidos de graves sufrimientos, cuando



4. Ofrecimiento de corazones al sol, Códice Florentino

la facultad crítica aparece disminuida o distintamente orientada, surge la necesidad emotiva de imprimir nueva dirección a las ideas. Entonces es cuando, como una influencia colectiva, ética y constructiva, la concepción religiosa señala todos los caminos físicos y espirituales, de salvación y de curación milagrosos, y todas las tentativas de concentrar las facultades emotivas hacia la aspiración única de una vida mejor sobre la Tierra. Y cuando esto no parezca posible se orienta la aspiración hacia la otra vida, hacia el -Mas allá-.

² Héctor Trillo, La muerte en el arte, Cuaderno de la división de estudios de posgrado, ENAP, UNAM. Febrero, 1986

1.1.1 Manifestaciones culturales diversas sobre la muerte

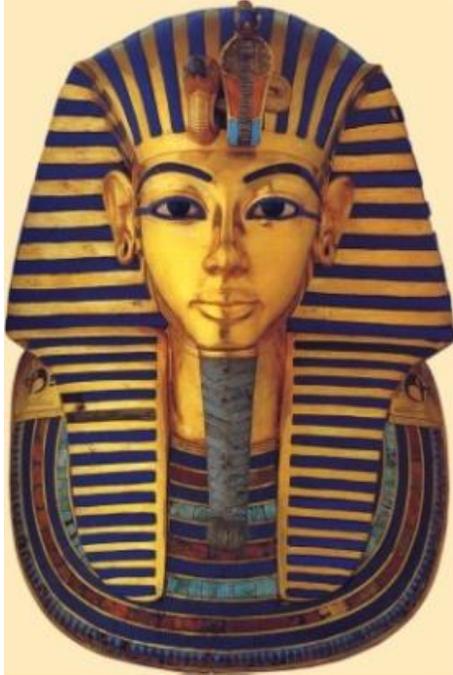
A través del desarrollo humano destacan dos hechos de los cuales el hombre no tenía control y que poseen una gran importancia: la vida y la muerte, es por eso que todas las culturas sin excepción se han manifestado en su preocupación por -el culto a la vida y el culto a la muerte-, "...El destino de la materia y del alma, las posibilidades de una existencia ultraterrena y los deseos de trascendencia en el espacio y el tiempo"³, aunque de muy diversas formas. Estos temores han dado pie en todas las culturas al desarrollo de los mitos, la religión y la ciencia (como ya lo había mencionado). De tal forma que encontramos al igual que muchos tipos de manifestaciones, muchas similitudes, en cuanto a la mitología y su forma de ofrendar, ya sea por simples



5. Caronte, Gustave Doré

coincidencias en las formas de interpretación de sus respectivos cultos, por intercambio o por imposición de conquistadores a conquistados, un ejemplo claro de esto se da en varias culturas como en

³ Héctor L. Zarauz López, La fiesta de la muerte, CONACULTA, 2000, P. 11

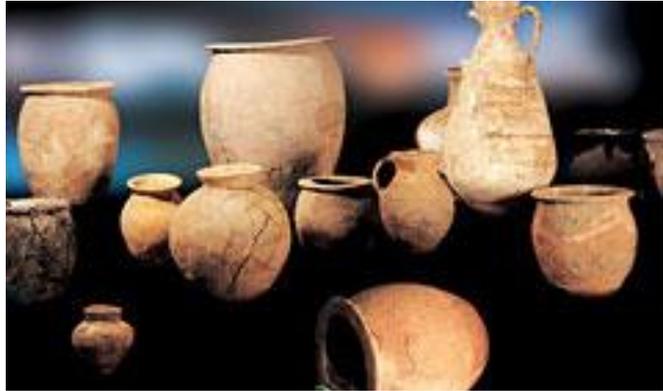


6. Máscara mortuoria de Tutankamon

la antigua Grecia cuando la gente moría, se creía que para poder llegar al inframundo o Tártaro atravesaba un río o un lago, por tal motivo a los muertos se les coloca una moneda en la boca, bajo la lengua, que garantiza el pago del pasaje en la barca de Caronte, que es quien lleva los espíritus de los muertos al Tártaro, otras culturas ofrendan comida a los muertos como en el caso de los chinos o los mexicanos. Otros como los egipcios momificaban a sus faraones que conseguían esta gracia debido a su pureza espiritual.

En muchas de las culturas se cree en la vida después de la muerte, en el paso a otro nivel de existencia, en la promesa de la eternidad, o en la conservación de la esencia (alma), que según su comportamiento alcanza algo similar al paraíso del catolicismo, como sería el caso de los griegos que eran juzgados y los que actuaban mal iban a parar al Tártaro donde recibían varios castigos como en el purgatorio, y los buenos y justos iban a los campos elíseos. O los persas, en donde el alma juzgada tenía que atravesar un puente, si el alma había sido buena el puente se ensanchaba, pero si había sido mala se adelgazaba y caía en el infierno.

Un aspecto interesante que se da entre los griegos y los romanos es que una vez muertos eran cremados y las cenizas se guardaban en urnas, también se ofrendaba comida a los muertos en las tumbas (hecho que se da en la actualidad en México). No deberían de sorprendernos estas similitudes en los rituales



7. Urnas cinerarias de la Necrópolis de Santa Elena, siglos I y II

mortuorios entre la cultura Romana y la Griega pues debemos de recordar que estas dos culturas estuvieron ligadas en algún momento de su historia por la dominación de una sobre la otra. Es de esperarse que en muchas culturas se desarrollen similitudes en algunas formas de culto ya sea porque a lo largo de su evolución hayan tenido contacto unas con otras, o por una razón tan simple como lo es el hecho de que –todas sin excepción– se encontraron ante las mismas interrogantes, todas justificaron las cosas mitificándolas, todas crearon religiones y por consiguiente una cultura con una base filosófica dualista: vida-muerte, que por su gran importancia es necesario volver a recalcar. Estas manifestaciones en otros pueblos o países en la actualidad no están ni tan marcadas, ni tan arraigadas como sucede aquí en México, donde se sigue viviendo ese fervor, pero ya no con temor, sino alegremente por la visión que se tiene de la muerte como una consecuencia natural de la vida. Como una extensión más allá de la vida.

1.2 Conceptos fundamentales sobre la vida y la muerte en el mundo prehispánico

Existen algunos ejemplos de representaciones de la muerte en varias partes de México y en diversas culturas, que concuerdan con que “el hombre prehispánico concebía a la muerte como un proceso más



8. Estela 50, Izapa, Chiapas, Museo Antropología

de un ciclo constante.”⁴ De los cuales solo mostraré algunos ejemplos.

En la cultura Olmeca, para el tema que nos ocupa, desafortunadamente no se han encontrado manifestaciones relevantes sobre la muerte, solo una lápida de Izapa, Chiapas, donde se ven dos figuras, una de ellas es la representación de una muerte sentada, pero a diferencia de esta única representación, en esta cultura se encuentran

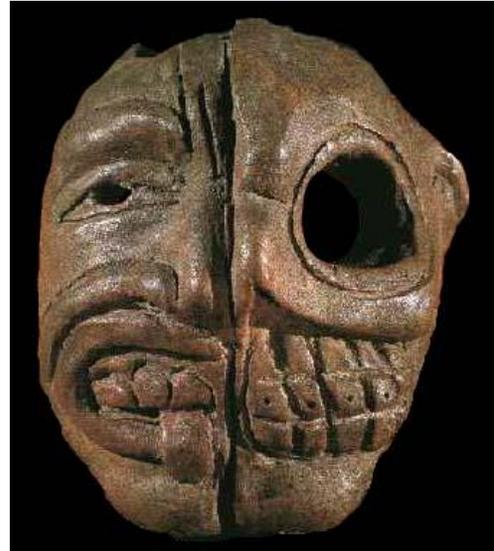
vestigios arqueológicos de la construcción de los más antiguos centros ceremoniales, como él de La Venta en

Tabasco, también se sabe que su religión era politeísta y en ella se encuentran desarrollados algunos

⁴ Eduardo Matos Moctezuma, Muerte a filo de obsidiana, México, Lecturas mexicanas, SEP, 1986, p. 13

aspectos importantes que posteriormente tendrán otras culturas, varios de sus dioses tenían relación con la agricultura, el sol y los volcanes.

Una de las representaciones más antiguas que se tienen sobre la muerte es proveniente de Tlatilco, se trata de una máscara de barro con la mitad de la cara descarnada y la otra de un rostro humano, adquiere especial relevancia, pues ya nos habla de un aspecto importante para el hombre



9. Máscara de la dualidad, Tlatilco, Barro

prehispánico, la dualidad vida-muerte, y aunque Tlatilco se considera influenciada por los Olmecas, no se encuentra en esta máscara ningún rasgo olmecoide.

Se han encontrado entierros muy elaborados en Cuicuilco, Copilco y Tlapacoya que datan del año 1800⁵ a. C., acompañados por ofrendas, especialmente de barro, como figurillas, vasijas y máscaras. También se tiene conocimiento de entierros múltiples en el centro de México que se han asociado con sacrificios humanos además de entierros radiales, por su distribución en basamentos circulares, como los de Cuicuilco.

⁵ *Ibíd.*, p. 17

En la zona Maya en Palenque, Chiapas se encuentra la tumba del rey Pakal, en la cual queda plasmada de manera contundente la dualidad, pues a pesar de ser una tumba existen bajorrelieves de estuco que hacen alusión a la vida, por medio de la planta de maíz, pues según el Popol Vuh, el hombre surge de ella.



10. Lápida del Rey Pakal

Muchos de los mitos que se desarrollaron en otras culturas son muy similares a los que aquí veremos, en algunos casos solo cambian algunos pequeños detalles, o los nombres, de los dioses como por ejemplo: En la cultura Olmeca, en la Mexica al igual que en la Tolteca la serpiente emplumada era Quetzalcoatl, los quiché la conocían como Gukumatz, pero para los Mayas era Kukulcan. En la mitología maya, Tepeu y Kukulcan, son referidos como los creadores. En la cultura azteca este lugar lo ocupan Huitzilopotchtli y Quetzalcoatl. Entre

los Mayas en el Popol Vuh (o *Libro del Consejo* de los antiguos de quiché), que es uno de los pocos textos que no fueron destruidos por los españoles, se hace referencia a cuatro hermanos que sostienen al mundo, localizados en los cuatro puntos cardinales, mientras que



11. Kukulcán, Templo de Kukulcán, Chichén Itzá

en los mexicas, los cuatro dioses creadores, rigen cada uno de los cuatro rumbos del universo, además en las dos existen 13 cielos o niveles celestiales, en los Mayas el ultimo es el infierno regido por Ah Puch, señor de la muerte y para los Mexicas este nivel inferior o inframundo lo rigen Mictlantecutli y Mictecacihuatl. Esta es solo una muestra de las semejanzas que se encuentran en dos de las culturas

mesoamericanas, consideradas como más relevantes por su desarrollo cultural y que además son distantes una de otra.

Para profundizar en estos conceptos me voy a centrar en la cultura Mexica, por ser una de las más documentadas a este respecto, además de que sintetizo y aplico varios de los elementos de otros grupos mesoamericanos en el desarrollo de su cultura y por ser un grupo dominante a la llegada de los españoles, además de ser quizá el pueblo prehispánico que desarrolló más el culto a los dioses y a la muerte.



12. Ah Puch, Dios de la muerte, Templo XII, Palenque, Chiapas

1.2.1 La dualidad

En la época prehispánica el hombre observó todos los fenómenos de la naturaleza, como son los cambios de las estaciones y concluyó que cada cosa tenía su contrario o encontraba en otro elemento su complemento, había lluvias que reverdecían todo, y épocas de sequía, épocas de calor y de frío, la juventud y la vejez, lo masculino y lo femenino, fuego- agua, bien- mal, fertilidad- esterilidad, por mencionar algunos.



13. Dualidad Códice Borgia

Dado el dualismo permanente de la naturaleza señala Schneider: “ningún fenómeno determinado puede constituir una realidad eterna, sino solo la mitad de la realidad. A cada forma ha de corresponder la análoga y contraria, con la cual se forma una totalidad.”⁶

Esta idea es reforzada y concuerda con lo que señala el arqueólogo mexicano Eduardo Matos Moctezuma, al referirse a que “los elementos de la dualidad no existen uno sin el otro.”⁷ Esta idea es

⁶ Scheneider M, El origen musical de los animales, Siruela, Barcelona, 1998

⁷ Eduardo Matos Moctezuma, Vida y muerte en el México antiguo, México, 2000, D. F., Tierra adentro, octubre-noviembre, número 106, p.11



14. Cabeza de Soyaltepec

aplicable a todas las culturas antiguas, aun cuando sus manifestaciones en la mayoría de los casos no se centran en esta concepción.

Encontramos a través del arte prehispánico muchas obras sobre todo escultóricas que pueden ejemplificar el significado de la dualidad en la vida cotidiana y de culto, de la cual el tema vida- muerte está totalmente plasmado. La

Cabeza de Soyaltepec es una de ellas, nombrada así por el

lugar de hallazgo, de una altura de 30 centímetros, perteneció a la época de Monte Alban IV (900 D.C.), y como vemos la mitad del rostro nos muestra su lado descarnado, mientras la otra parte sus características humanas.

Otro ejemplo destacado es Tláloc el dios de la lluvia con un lado bondadoso que se creía mandaba las lluvias exactas para que crecieran los cultivos, pero con su lado malévolo podía provocar inundaciones, y hasta la muerte de plantas y personas, ahora



15. Vaso con Tláloc

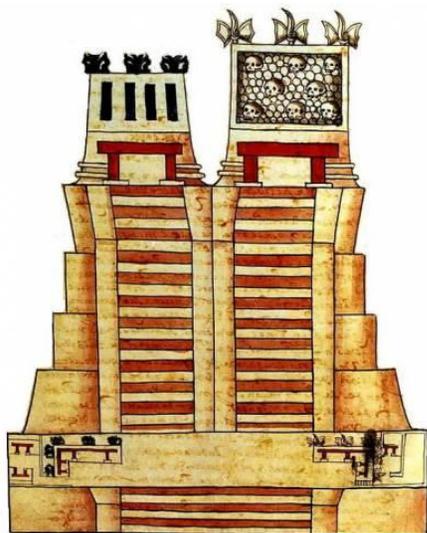
podemos explicarnos que para mantener su lado benévolo se llevaban a cabo diversos rituales, como el sacrificio humano. También encontramos a Huitzilopochtli el dios de la guerra, como otro ejemplo de los dioses a los cuales se rendía culto, como una peculiaridad se encuentra que el Templo Mayor de México Tenochtitlan, estaba dedicado a estos dos dioses Tláloc y Huitzilopochtli convirtiéndose así en un ejemplo arquitectónico de la dualidad.



16. Huitzilopochtli

Ahora toca el turno al otro sentido de la dualidad, dado en nuestra cultura actual, pues por un lado tenemos a nuestras raíces más profundas, raíces prehispánicas, indígenas y por otro la intrusión y conquista de los españoles, iniciando el sincretismo.

Esto mezcló de tal manera nuestras costumbres: elementos culturales, religiosos, cosmovisiones, ideas, lenguajes, comidas, etc. que de este mestizaje surge “lo mexicano” término utilizado



17. Templo Mayor, Códice Ixtlilxochitl, 1552

por Héctor L. Zarauz⁸ que como ya dijimos es una fusión entre lo prehispánico y lo español forjando la nacionalidad mexicana y creando muchas formas de percepción y expresión, de las cuales la que en este momento nos ocupa es la referente a la muerte.



18. Templo Mayor y Catedral Metropolitana

⁸ Héctor L. Zarauz, Op. Cit., p.12

1.3 Cosmovisión Mexica

“El hombre mexica tenía, debido al conocimiento de la naturaleza del que era poseedor, una forma determinada de explicarse el orden universal. Así a este conjunto de ideas y de pensamientos, a este orden estructurado de concebir el lugar que los dioses, los astros, la tierra y el hombre mismo tienen en el universo, así como a la explicación de que ello se deriva, es a lo que denominamos con el término



19. Mictlantecuhtli

cosmovisión.”⁹

Para poder entender la cosmovisión de los pueblos nahuas, necesitamos remitirnos al relato de un mito de la creación que quedó asentado en La historia de los mexicanos por sus pinturas, además de la Leyenda de los soles y la Creación del hombre, que se encuentran en el Códice Chimalpopoca. “-Pasados seiscientos años del nacimiento de los cuatro dioses hermanos, y hijos de Tonacatecuhtli, se juntaron todos cuatro y dijeron que era bien que ordenasen lo que habían de hacer, y la ley que

habían de tener, y todos cometieron a Quetzalcoatl y a Huitzilipochtli, que ellos dos lo ordenasen, y estos dos, por comisión y parecer de los otros dos, hicieron luego el fuego, y fecho, hicieron medio sol, el cual por no ser entero no relumbraba mucho sino poco. Luego hicieron a un hombre y a una mujer: la

⁹ Eduardo Matos Moctezuma, Los Aztecas, México, CONACULTA, 2000 p.95

mujer dijeron Oxomoco, y a el hombre Cipactonal, y mandáronles que labrasen la tierra, y que ella hilase y tejese, y que dellos nacerían los macehualtin, y que no holgasen sino que siempre trabajasen, y a ella le dieron los dioses ciertos granos de maíz, para que con ellos ella curase y usase de adivinanzas y hechicerías, y así lo usan hoy día a facer las mujeres. Luego hicieron los días y los partieron en meses, dando a cada mes veinte días, y así tenía diez y ocho, y trescientos y sesenta días en el año, como se dirá adelante. Hicieron luego a Mictlantecuhtli y a Mictecacíhuatl, marido y mujer, y estos eran dioses del infierno, y los pusieron en él; y luego criaron los cielos, allende del treceno, y hicieron el agua, y en ella criaron a un peje grande que se dice Cipactli, que es como caimán, y deste peje hicieron la tierra, como se dirá[...]-¹⁰



20. Mictecacíhuatl

En este escrito existen puntos importantes que resaltar: primero se hace referencia a la creación de los días y los meses y también se menciona la creación de Mictlantecuhtli y Mictecacíhuatl, señores del inframundo.

¹⁰ Matos Moctezuma, Vida y muerte en el México., Op. Cit., p. 40

1.3.1 Leyenda de los Soles

Este manuscrito está fechado en 1558, y fue escrito en lengua náhuatl y junto con los Anales de Cuauhtitlan forma parte del llamado Códice Chimalpopoca, en la Leyenda de los Soles, nombrada así por Francisco del Paso y Troncoso, hay varios mitos que tienen que ver con la creación.

“Aquí está la relación oral de lo que se sabe acerca del modo como hace ya mucho tiempo la tierra fue cimentada. Una por una, he aquí sus varias fundamentaciones (edades). En qué forma comenzó, en qué forma dio principio cada Sol hace 2513 años –así se sabe- hoy día 22 de mayo de 1558 años.

Este Sol, cuatro tigre, duró 676 años. Los que en este primer Sol habitaron, fueron comidos por ocelotes (tigres), al tiempo del Sol, cuatro tigre. Y lo que comían era nuestro sustento -7 grama- y vivieron 676 años. Y el tiempo en que fueron comidos fue el año 13. Con esto perecieron y se acabó (todo) y fue cuando se destruyó el Sol. Y su año era 1 caña; comenzaron a ser devorados en un día –cuatro tigre- y solo con esto terminó y todos perecieron.

Este Sol se llama 4 viento. Éstos, que en segundo lugar habitaron en este segundo (Sol), fueron llevados por el viento al tiempo del Sol 4 viento y perecieron. Fueron arrebatados (por el viento) se volvieron monos; sus casas, sus árboles todo fue arrebatado por el viento, y este Sol fue también llevado por el viento. Y lo que comían era nuestro sustento. 12 serpiente; el tiempo en el que estuvieron viviendo fue

364 años.

Así perecieron en un solo día llevados por el viento, en el signo 4 viento perecieron.

Su año era 1 pedernal.

Este Sol 4 lluvia era el tercero. Los que vivieron en la tercera (edad) al tiempo del Sol 4 lluvia, también perecieron, llovió sobre ellos fuego y se volvieron guajolotes (pavos), y también ardió el Sol, todas sus



21. Sol 4 viento, Códice Vaticano-Latino 3738, lámina VI

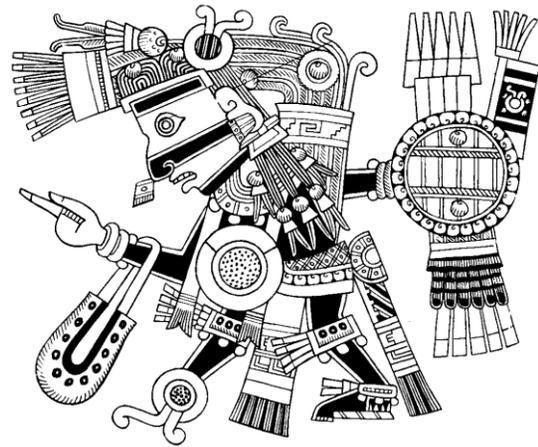
casas ardieron, y con esto vivieron 312 años. Así perecieron, por un día entero llovió fuego. Y lo que comían era nuestro sustento. 7 pedernal; su año era 1 pedernal y su día 4 lluvia. Los que perecieron eran los (que se habían convertido en) guajolotes pipil-pipil.

Este Sol se llama 4 agua, el tiempo que duró el agua fue 52 años. Y estos que vivieron en esta cuarta edad, estuvieron en el tiempo del Sol 4 agua. El tiempo que duró fue de 676 años. Y cómo perecieron: fueron oprimidos por el agua y se volvieron peces. Se vino abajo el cielo en un solo día y perecieron. Y lo

que comían era nuestro sustento. 4 flor; su año era 1 casa y su signo 4 agua. Perecieron, todo monte pereció, el agua estuvo extendida 52 años y con esto terminaron sus años.”¹¹

Este mito habla de los diversos intentos de los dioses por fundamentar la tierra, crear al hombre y dotarlo de alimento, encierra la esencia de la cosmovisión náhuatl, creación-destrucción, dada por la lucha entre ellos.

Cada uno de los soles es creado y destruido por diversos elementos, que pueden ser identificados o asociados con los elementos que representa cada dios, así la dualidad se convierte en una constante, vida-muerte, creación-destrucción. De lo que podemos concretar qué: “Sólo esta presencia humana y el alimento que los dioses le provean será lo que justifique las luchas y las



22. Tezcatlipoca

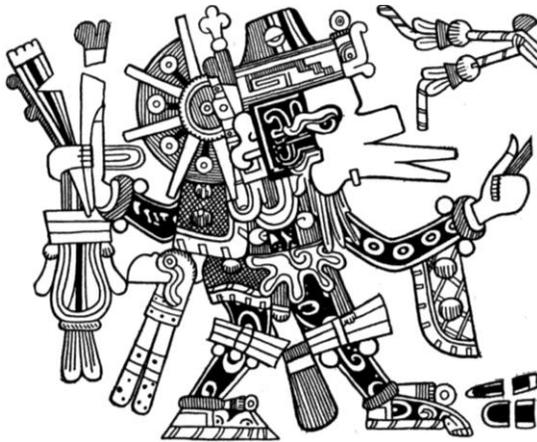
peripecias de los dioses. El combate entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl es por lograr que el hombre creado por cada uno de ellos sea el que prevalezca en la tierra, pero es destruido por el otro, y así se continua en ese ir y devenir para establecer al hombre en la tierra y lograr el equilibrio universal.”¹²

¹¹ Eduardo Matos Moctezuma, Vida y muerte en el Templo Mayor, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 56

¹² Ibid., p.56

1.3.2 Creación del hombre

“Se consultaron los dioses y dijeron -¿Quién habitará, pues que se estancó el cielo y se paró el Señor de la tierra? ¿Quién habitará, o dioses?- Se ocuparon en el negocio Citlaliicue, Citlallatónac, Apanteuctli, Tepanquizqui, Tlallamanqui, Huictlolinqui, Quetzalcóhuatl y Titlacahuan. Luego fue Quetzalcóhuatl al infierno (Mictlan entre los muertos); se llegó a Mictlantouctli y a Mictlancíhuatl y dijo: -He venido por los

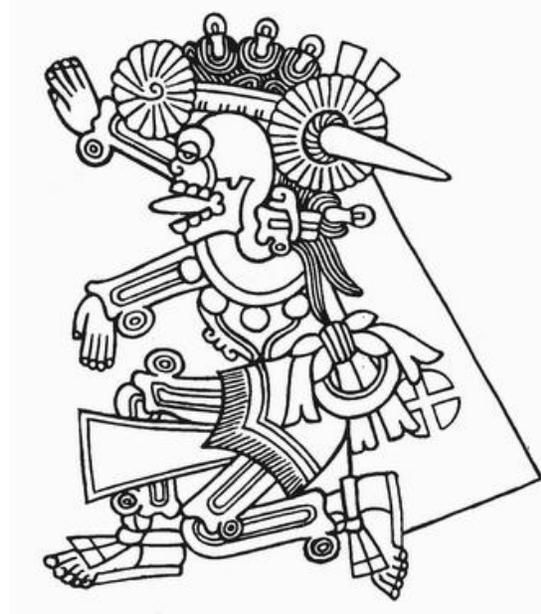


23. Quetzalcoatl

huesos preciosos que tú guardas.- Y dijo aquél: ¿Qué harás tú Quetzalcóhuatl?- Otra vez dijo éste: -Tratan los dioses de hacer con ellos quien habite sobre la tierra.- De nuevo dijo Mictlanteuctli: -Sean en buena hora. Toca mi caracol y tráele cuatro veces alrededor de mi asiento de piedras preciosas.- Pero su caracol no tiene agujeros de mano. Llamó a los gusanos, que le hicieron agujeros, e inmediatamente entraron allí las abejas grandes y las montesas, que lo tocaron; y lo oyó Mictlanteuctli. Otra vez dice Mictlanteuctli: -Está bien, tómalos.- Y dijo Mictlanteuctli a sus mensajeros los mixtecas: -Id a decirles, dioses, que ha de venir a dejarlos.- Pero Quetzalcóhuatl dijo hacia acá: -No, me los llevo para siempre.- Y dijo a su nahual:

-Anda a decirles que vendré a dejarlos.- Y éste vino a decir a gritos: - Vendré a dejarlos.- Subió pronto, luego que cogió los huesos preciosos: estaban juntos de los huesos de varón y también juntos de otro lado los huesos de mujer. Así que los tomó, Quetzalcóhuatl hizo de ellos un lío, que se trajo.

Otra vez les dijo Mictlanteuctli a sus mensajeros: - ¡Dioses! De veras e llevó Quetzalcóhuatl los huesos preciosos. ¡Dioses! Id a hacer un hoyo.- Fueron a hacerlo, y por eso se cayó en el hoyo, se golpeó y le espantaron



24. Mictlantecutli

las codornices, cayó muerto y esparció por el suelo los huesos preciosos, que luego mordieron y royeron las codornices. A poco resucitó Quetzalcóhuatl, lloró y dijo a su nahual: ¿Cómo será esto, nahual mío?- El cual dijo:- ¡Cómo ha de ser! Que se echó a perder el negocio; puesto que llovió. Luego los juntó, los recogió e hizo un lío, que inmediatamente llevó a Tamoanchan. Después que los hizo llegar, los molió la llamada Quilachtli: ésta es Cihuacóhuatl, que a continuación los echó en un lebrillo precioso. Sobre él se sangró Quetzalcóhuatl su miembro; y en seguida hicieron penitencia todos los dioses que se han mencionado: Apanteuctli, Huctlolinqui, Tepanquizqui, Tlallámánac, Tzontémoc, y el sexto de ellos

Quetzalcóhualt. Luego dijeron: -Han nacido los vasallos de los dioses.- Por cuanto hicieron penitencia sobre nosotros.”¹³

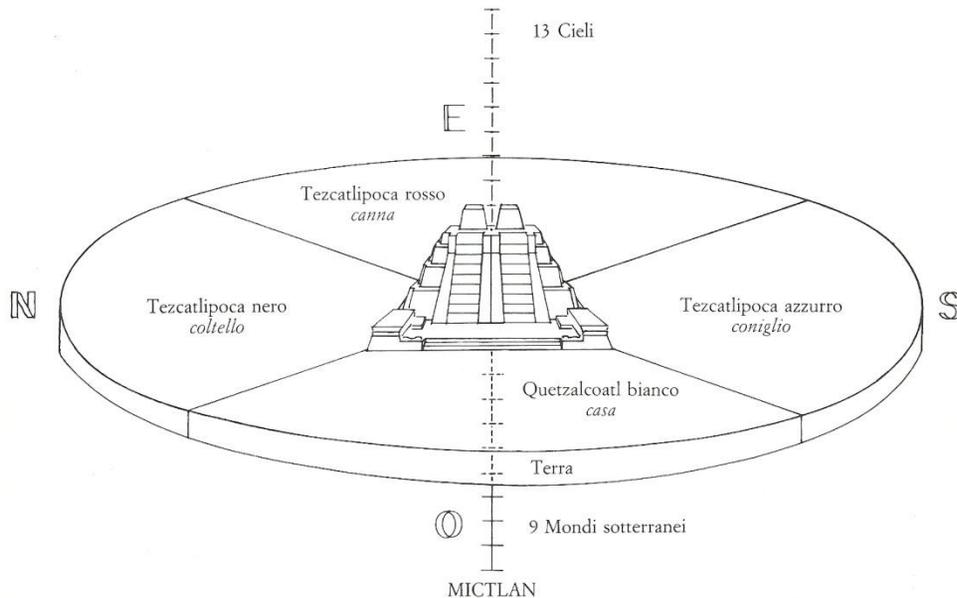
Este mito adquiere relevancia y es importante mencionarlo, pues tiene que ver directamente con el dios de la muerte y el inframundo, además de que en él se pueden ver dos aspectos importantes por un lado la creación del hombre y por el otro la dualidad, que como ya vimos está presente en todos los mitos.

Queda claro como parte esencial de la concepción náhuatl que el hombre surge de la muerte, al igual que la vida surge de la muerte.

¹³ *Ibid.*, pp. 57-58

1.4 Estructura del universo Náhuatl

Otro aspecto importante en el mito de la creación es la estructura del universo que para los nahuas estaba formado por dos planos, uno vertical y otro horizontal y dividido en tres niveles. Donde se cruzaban estos dos planos se consideraba el centro, y correspondía al nivel terrestre, a su vez se divide en dos, hacia arriba el nivel celeste, y hacia abajo el inframundo.



25. Cosmovisión de los Aztecas

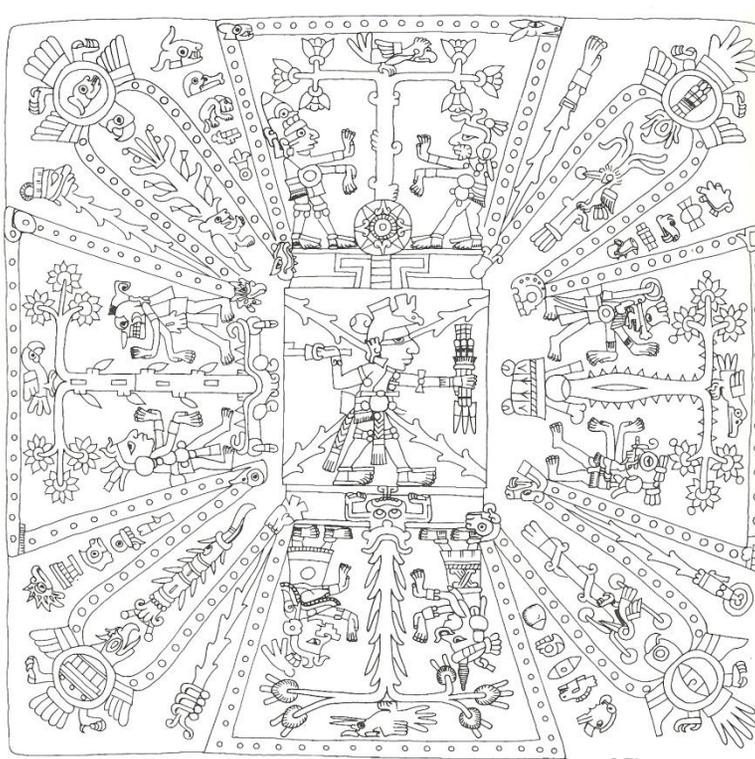
De esta manera, la estructura del universo, en sentido vertical, estaba constituida por estos tres niveles: cielos, tierra e inframundo. A la vez, en sentido horizontal estaban los cuatro rumbos del universo, cada uno de ellos regido por un dios y asociado a un color (hay varias versiones de ellos), el dios viejo, señor del fuego y del año, Xiuhtecuhtli, se encuentra en el centro. Con su sabiduría, este dios guarda el equilibrio universal ante la actitud beligerante de los dioses que ocupan los cuatro extremos del universo.

Nivel Terrestre.

Es el correspondiente a la tierra y de su centro salen los cuatro rumbos del universo, regidos e identificados con los cuatro dioses creadores: Quetzalcoatl, y los tres Tezcatlipocas.

El rumbo norte estaba regido por el Tezcatlipoca negro y su símbolo era el técpatl o cuchillo de sacrificios; este rumbo se conocía como Mictlampa, o lugar de los muertos y del frío, y se vinculaba a lo seco y a lo árido. En contraposición, al rumbo del sur lo regía el Tezcatlipoca azul, que algunos autores identifican con Huitzilopochtli, su glifo era el conejo y se le consideraba como el lugar de la abundancia; se le denominaba Huitztlampa, o lugar del sacrificio con espinas. El oriente lo presidía el Tezcatlipoca rojo, identificado como Xipe Tótec, cuyo símbolo era la caña; se decía que este era el rumbo masculino del universo; por ahí salía el Sol diariamente para alumbrar el mundo de los hombres hasta el mediodía.

El poniente estaba regido por Quetzalcóatl su color era el blanco y su glifo calli o casa; se asociaba a las mujeres y por ende era el rumbo femenino del universo, por lo que se le conocía como Cihuatlampa de los cuales uno también es conocido como Huitzilopochtli, el dios solar y de la guerra. “Su función, importante por cierto era la de sostener el cielo, además de ser, junto con el eje del centro, las vías por las que las fuerzas de los dioses podían descender a la tierra.”¹⁴



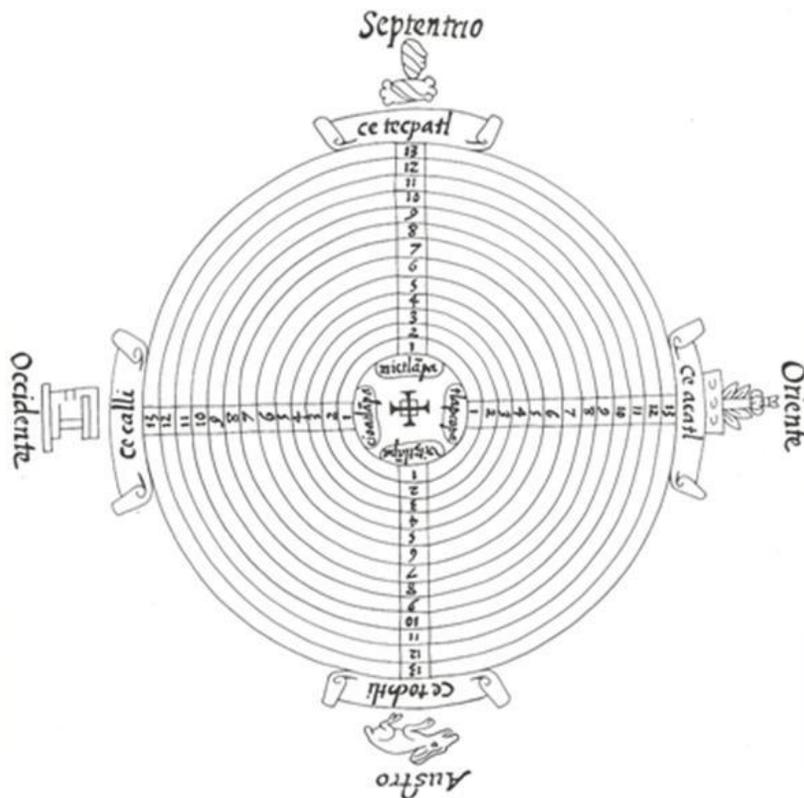
26. Las cuatro direcciones del universo, Códice Fejérvary-Mayer

¹⁴ *Ibid.*, p.45

Nivel Celeste.

Este nivel está formado por los trece cielos, aunque a veces también se dice que son nueve, o doce cielos, pero esto no es nada extraño, pues a partir del noveno cielo es donde se encuentran los dioses.

“El primero de estos cielos es el lugar donde se encuentran la luna y las nubes, que todos podemos ver,



27. Calendario ritual con el ciclo de 52 años. Tomado del Códice Florentino, tomo II, En el se representa el nivel terrestre dividido en las cuatro direcciones, a cada una de las cuales corresponden trece años. Los cuatro puntos cardinales se identifican con el relativo dios creador mediante un símbolo: en el norte está el cuchillo; en el sur, el conejo; en el este, la caña; y en el oeste, la casa.

en el segundo estaban las estrellas, y se conocía también como Citlalco. Las estrellas se dividían en dos grandes grupos: las del norte llamadas Centzon Mimixcoa, que quiere decir las innumerables del norte, y las Centzon Huitznahua, o innumerables del sur. El tercero es aquel por el cual se desplaza el sol en su recorrido diario, en tanto que en el cuarto es donde se encuentra Venus, o, según otra interpretación, Uixtocihuatl, la diosa de las aguas salobres, hermana de los Tlaloques. El quinto corresponde al lugar por donde pasan los cometas o cielo donde está el giro. Los dos siguientes son cielos que se representan con colores; puede ser verde y azul, o negro y azul. El octavo cielo se caracterizaba por ser en él donde se formaban las tempestades, el Iztapalnacazcayan, que significa <Lugar que tiene esquinas de lajas de obsidiana>. A los tres siguientes se les consideraba como el lugar de los dioses, y los dos últimos eran el lugar de la dualidad, el Omeyocan.”¹⁵

Nivel inferior.

Este nivel es el que se encuentra de la tierra hacia abajo y consta de nueve lugares o pasos del cual el más profundo es el Mictlán o Chiconamictlan (según Sahagún).

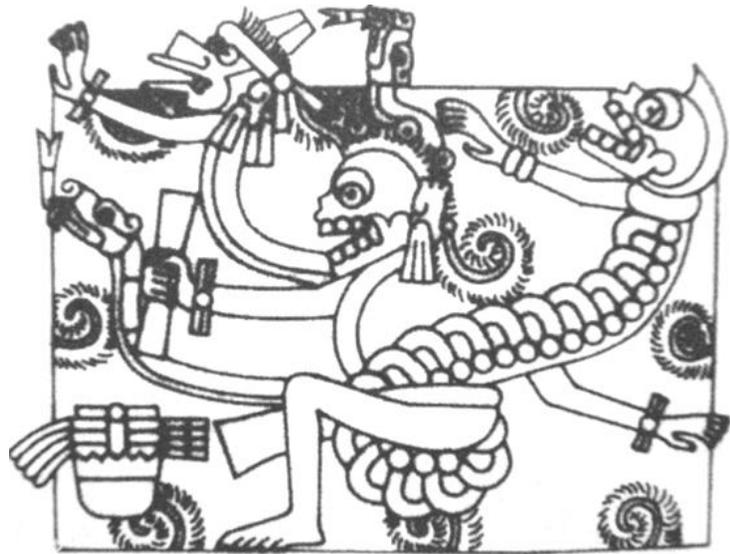
Se considera que eran cuatro los lugares del más allá de la cultura Mexica, a donde iba el alma o Teyolia de los muertos: El Mictlán, el paraíso del sol o Tonatiuh Ilhuícac, el Tlalocan o paraíso de Tlaloc y el árbol nodriza, conocido como Chichihuacuauhco o Tonacacauhtitlan.

¹⁵ Matos Moctezuma, Los Aztecas, Op. Cit., p.119

1.4.1 Estructura del universo mortuorio Náhuatl

Para el alma o Teyolia solo existía alguno de estos cuatro destinos que forman parte importante del pensamiento náhuatl en torno a la muerte, el primero que mencionaremos y que es el más común de ellos es el Mictlán, a él iban todos los que habían muerto de forma natural, ya fueran nobles o gente del

pueblo. Pero para poder llegar ahí “los difuntos tenían que atravesar nueve lugares o estadios. Sahagún nos relata cómo son algunos de ellos: dos sierras que chocan entre sí; una culebra que guarda el camino; el lugar de la lagartija verde; ocho páramos y ocho collados; el lugar del viento frío de navajas; atravesar el río Chiconahuapan y llegar



28. Dispersión de las entidades anímicas, Códice Laud

al Mictlan.

Hay otra versión, la del Códice Vaticano 3738, según la cual, estos lugares eran los siguientes: la tierra; el pasadero del agua; lugar donde se encuentran los cerros; cerros de obsidiana; lugar del viento de

obsidiana; lugar donde tremolan las banderas; lugar donde la gente es asaeteada; lugar donde son comidos los corazones de las personas; lugar de obsidiana de los muertos; lugar sin orificio para el humo.”¹⁶

Una vez que la teyolia había logrando sortear todo esto se creía que “Los que iban al Mictlan vivían de manera semejante a como lo habían hecho en la tierra (por eso al morir les ponían todo lo necesario para la otra vida). El tiempo que pasaban ahí era definido: sólo cuatro años. Pasado éste, el difunto iba al Chicnauhmitlan, <Nuevas tierras de los muertos>, en donde era totalmente destruido”.¹⁷

Pero también existían casos en los cuales la teyolia se convertía en Téotl –fulano- término que por sí solo denomina indefinición, o puede considerarse también como: una fuerza, un principio o una energía sacra autogenerada, única y dinámica, que creó y continuamente genera, permea y gobierna el universo. Se manifiesta de muchas formas, cíclica y regularmente, y en particular como dualidad, Teótl es esencialmente devenir, movimiento y cambio.

¹⁶ Ibid., p.120

¹⁷ Yólotl González Torres, El culto a los muertos entre los mexicas, boletín INAH, Época II, 1975, núm 14, jul-sep., p. 39

El Mictlan se encontraba siempre en el norte y no correspondía a ningún lugar específico, sino a un lugar obscuro situado debajo de la tierra, que abarca de norte a sur y se limita por el este y oeste, al templo de Mictlantecuhtli se le denominaba como Tlaxiaco, -ombigo de la tierra-, además se le consideraba como un lugar sin regreso, otro sinónimo de él era Huiloayan que significa –al final de la jornada o –en el Apochcayocan, y Atlecalocan- que significa el lugar sin salidas y sin agujeros.



29. Mictlantecuhtli, el Zapotal, Chiapas

El segundo sitio era el paraíso del sol, el Tonatiuh Ilhuícac, que estaba destinado para aquellos que tenían una muerte gloriosa ya sea en la guerra o sacrificados, y eran los encargados de acompañar al sol desde el amanecer hasta el medio día, los cuales al termino de cuatro años tenían la posibilidad de trascender convirtiéndose en aves y chupar las flores.

A partir del mediodía hasta el atardecer, las mujeres muertas en el primer parto acompañaban al Sol, pues el trance de dar a luz se consideraba como un combate. A estas mujeres se les conocía con el nombre de mocihuaquetzque, o mujer valiente; también se les



31. Tlalocan.

nombraba cihuateteo, o mujeres diosas.

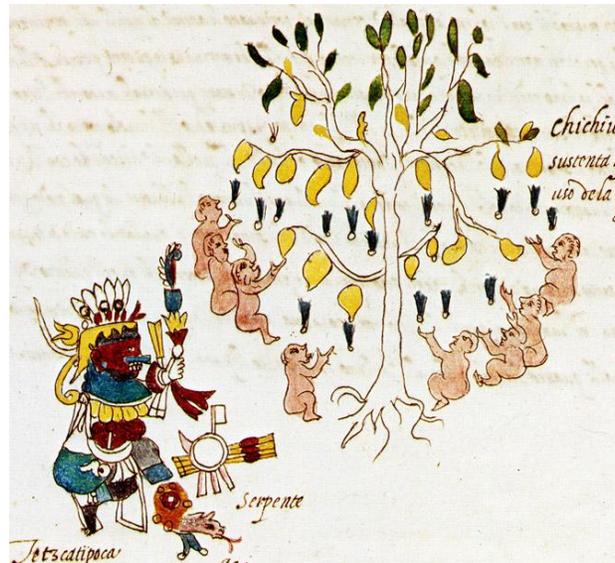
El tercer lugar era el Tlalocan o paraíso de Tlaloc, nombrado así por los cronistas españoles, por ser el que tiene más semejanza con la idea cristiana del paraíso. Aquí es donde llegaban los muertos por causa del agua, (ahogados), los muertos por un rayo o los que



30. Cihuateteo, Zapotal, Chiapas

morían por causas derivadas del agua como: lepra, bubas, sarna, gota o hidropesía. Aquí la tierra siempre daba frutos y plantas, era concebido como un lugar de verano permanente, siempre verde.

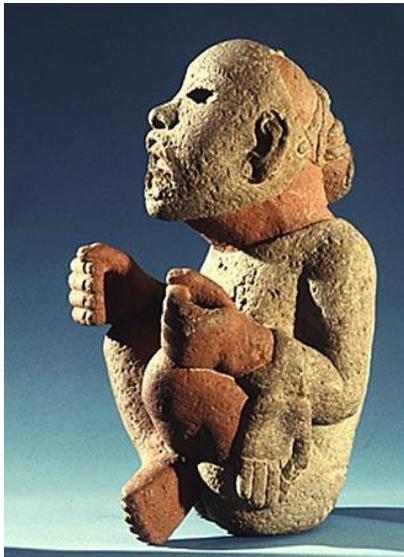
El cuarto lugar era el árbol nodriza, conocido como Chichihuacuauhco o Tonacacauhtitlan, del cual sus ramas goteaban leche y de ellas los niños de brazos que aun no consumían el maíz, se alimentaban. El maíz era considerado como naturaleza muerta y como estos niños no lo consumieron, no habían sido contaminados con esta esencia de muerte y esperaban su turno para volver a nacer.



32. Chichihuacuauhco, Códice Vaticano

-Dime como mueres y te diré quién eres.- palabras de Octavio Paz que sintetizan el pensamiento náhuatl sobre la muerte.

Para el indígena la muerte se presenta como una ocasión ideal de retribuir a los dioses su sacrificio, pues existe una deuda con ellos por haber creado el mundo y la humanidad, “por lo tanto, para



34. Xipe Totec, Vista lateral

asegurar la supervivencia y continuidad de la vida, los hombres tienen que ofrendar a los dioses lo más sagrado que tienen, su propia vida.”¹⁸



33. Xipe totec, vista trasera

Motivo por el cual el morir en sacrificio era un honor y un privilegio, “desde el nacimiento se enterraba la placenta en el campo de batalla como una liga mágica de atracción para el recién nacido”¹⁹ y

a los niños desde pequeños se les preparaba para él sacrificio, tan importante para los indígenas eran

¹⁸ María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, Usos y costumbres funerarias en la Nueva España, México, El Colegio de Michoacán, p.38

¹⁹ Matos Moctezuma, Muerte a filo..., Op. Cit., p. 53

los rituales de sacrificio que existían fechas y fiestas instauradas para ciertos dioses como: Xipe Tótec, Tláloc, Tezcatlipoca, por mencionar algunos, donde se ofrendaban hombres. Los sacrificios se justificaban teológicamente y las guerras eran aceptadas, pues era la única forma de conseguir prisioneros a quienes sacrificar, a estas guerras se les conoce como guerras floridas.



Se creía que el sacrificio liberaba la energía vital,

35. Sacrificio Azteca, Códice Florentino

con la cual se iniciaba un intercambio con el mundo, era considerada tan importante esta energía que quedaba en los cuerpos de los muertos que los deudos tenían que preocuparse por recuperarlos, lo mismo ocurría con los cuerpos de las mujeres muertas en el parto, los cuales tenían que ser cuidados para que no fueran robados y mutilados por guerreros o brujos, “los guerreros cegaban a sus víctimas

poniendo el dedo y un mechón del pelo en su rodela o chimali, y los brujos con el brazo obtenían el poder de dormir a la gente a la que querían causar algún mal”²⁰

También pensaban que cuando un prisionero era sacrificado, sus huesos se convertían en un botín mágico-religioso para el guerrero captor ya que representaban la unión con él.



36. Sacrificio Azteca

²⁰ Rodríguez Álvarez, Op. Cit., p. 26

1.4.2 Costumbres funerarias en el México prehispánico

Dependiendo del tipo de muerte o sacrificio era el destino que tenían los restos, existían diferenciaciones en cuanto a los rituales que se llevaban a cabo, pero, con algunas similitudes: “tomaban al difunto y encogíanle las piernas y vestíanle con los papeles y lo ataban; y tomaban un poco de agua y derramábanla sobre su cabeza diciendo al difunto: ésta es de la que gozasteis viviendo en el mundo y tomaban un jarrillo lleno de agua, y dáselo diciendo. Veis aquí con que habéis de caminar y poníansele entre las mortajas [...] Después le seguían poniéndole papeles amortajándolo y en cada ocasión le narraban los pasos que había de pasar.”²¹ La mortaja cambiaba



37. Ritual funebre, Códice Magliabechiano

y dependiendo del tipo de muerte y jerarquía, por ejemplo si la muerte era por ahogamiento se le ponía la indumentaria de Tlaloc y en el caso de los Tlatoanis se les vestía consecutivamente con la indumentaria de los cuatro dioses: Huitzilopochtli, Otontecuhtli, Quetzalcoatl y Xipe Tótec, en este culto también es de suma importancia la colocación en la boca de una piedra que representaba el corazón, en el caso de los nobles era el

²¹ Fray Bernardino de Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España (1582), México, Porrúa, 1979, 4ª. Edición, p. 27

Chalchihuitl (piedra verde de jadeíta), y en el de la gente común, el Texoxoctli o piedra de navaja (obsidiana).

Eduardo Matos Moctezuma tiene una teoría muy interesante que se refiere al significado de los pasos que el Teyolia seguía para llegar al Mictlan, además del significado de los rituales de preparación del

cuerpo: “Los nueve pasos que recorre el individuo que fallece de muerte natural son el retorno o regreso al vientre materno (la tierra), del cual surgió a la vida. Recordemos que, en oposición a los niveles celestiales, que son masculinos (de allí vienen el calor y la lluvia o semen divino), la tierra es una deidad femenina, de cuyo interior nacen las plantas. Los mexicas,

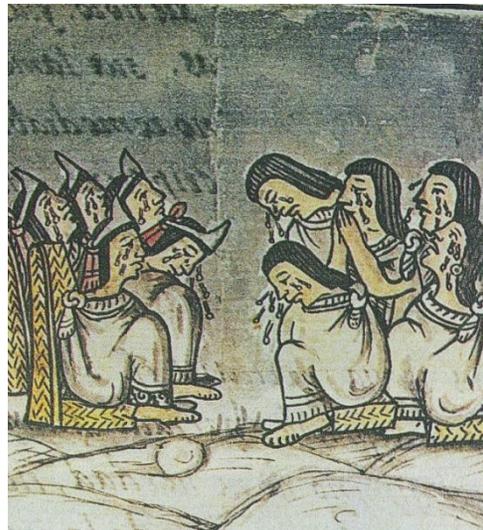


38. Excavación de Entierro en olla

al igual que otros pueblos, conocían que la menstruación se detenía por nueve ocasiones, señal de que estaba embarazada la mujer, lo que culminaba con el nacimiento del niño: pero antes, surgía una fuente de agua, un manantial del interior (líquido amniótico). El interior de la matriz era un lugar oscuro, sin ventanas, tal como se describe al Mictlan. No es de extrañar que al difunto se le coloque con las piernas encogidas, y se le entierre en lo que los especialistas llaman posición fetal, y se regara el cuerpo con

agua. Es la forma de regreso en la misma posición y ambiente en que se encontraba antes de nacer...El hecho de colocar algunos restos en ollas también se consideraba como un retorno a la cueva original, a la matriz.”²²

Los ritos funerarios mejor documentados son los que tienen que ver con el Tlatoani, por la importancia que tenía, entre mayor era el rango, la muerte se individualizaba más como una señal de jerarquía, al respecto Las Casas escribió: “ Las



39. Duelo

ceremonias, pues y ritos que las gentes de la Nueva España tenían y usaban en las obsequias y entierros de los difuntos, mayormente de los grandes señores y reyes, son las siguientes: lo primero, cuando algún rey o señor moría, denunciábanlo luego a los pueblos comarcanos y señores o gobernadores dellos, y también a los señores de las provincias otras con quien aquel rey o señor tenía parentesco o amistad, y el día del entierro también, que era el cuarto después que había fallecido, cuando ya por hedor no lo podían sufrir, les hacían saber. Estos cuatro días lo tenían en su misma casa sobre unas esteras muy lindas (de que ya he dicho), y allí lo velaban de noche y de día.

²² Matos Moctezuma, Los aztecas, Op. Cit, p 120



40. Ritual mortuario, Códice Magliabechiano

lindo artificio hechas. Traían también algunos esclavos para matar delante del cuerpo. Ayuntados todos, componían el cuerpo muerto, envolviéndolo en quince o veinte mantas ricas entretejidas de muy lindas labores (porque no hobiese mucho frío) y metíanle una piedra en la boca, esmeralda de valor, que los indios llaman chalchihuitl. Decían que aquella piedra le ponían por corazón. Solían poner así en los pechos de los ídolos unas piedras preciosas finas, diciendo que aquéllas eran sus corazones, en memoria de lo cual debían poner también a sus muertos. Primero que envolviesen el cuerpo cortábanle unas gudejas de cabellos de lo alto de la coronilla, en los cuales decían quedar la memoria de su ánima, y el día de su nascimiento y de su muerte, y aquellos cabellos y otros que le habían cortado cuando nació, que le tenían guardados, poníanlos en una caja pintada por de dentro de figuras de ídolos.

Venidos los señores y personas conuidadas para el enterramiento y honras y obsequias del señor, traían plumajes y rodelas muy ricas de oro y plumas, que era una de las obras hermosas y aun maravillosas que se obraban y obran en la Nueva España. Traían mantas muy ricas; traían sus banderas pequeñas de pluma y algodón por

El cuerpo amortajado y cubierto el rostro, poníanle encima una máscara pintada, y allí luego le mataban un esclavo. Adornábanlo y vestíanlo de las armas e insignias de aquel principal dios a quien tenían por principal en su pueblo y él era más devoto, en cuya casa o templo o patio se había de enterrar o sepultar. Todas sus mujeres y parientes y amigos y señores que allí se hallaban, al tiempo que lo llevaban al templo iban llorando, y algunos otros cantando; pero en este acto no tañían instrumento alguno, puesto que siempre tenían y tienen de costumbre no cantar sin tañer atabales.

Allegados con el cuerpo a la puerta del patio a do estaba el templo, salía el gran sacerdote con los otros sacerdotes y ministros a recibirlo, y puesto delante el templo principal, en lo bajo, así como estaba cubierto y adornado con muchas joyas de oro y plata y piedra ricas, quemábanlo con tea o leña de pino y con cierto género de incienso que llamaban copalli. Aquel primero esclavo que le sacrificaron en su casa era uno que el señor difunto tenía, cuyo oficio era como de sacerdote, poniendo lumbre e incienso en los altares y oratorios que el señor tenía, donde oraba y vacaba las veces que solía el culto divino; matábanlo primero aquél para que donde él iba a parar sirviese del mismo oficio, cuasi proveyendo antes que otra cosa lo que concernía al culto de los dioses y cosas divinas. En tanto que el cuerpo quemaban, sacrificaban para descanso de su ánima mucha cantidad de esclavos, según la dignidad mayor o menor del señor que había muerto. Éstos eran de sus propios esclavos y de los que habían para este fin traído sus deudos y amigos. Sacábanles los corazones y daban con ellos en el fuego donde

el cuerpo del señor ardía. De aquéllos eran algunos enanos y corcovados y contrahechos que solía tener para recreación de la vista y placer que de vellos y oíllos había, para que también le diesen placer en la otra vida. Iban vestidos de sus mantas nuevas, y otras de respecto para cuando habían de servirle.

Antes que le sacasen de su casa le ponían muncha comida, y lo mismo allí en el patio, y muchas rosas y flores para señal que en el otro mundo lo mismo tenía. Algunos indios contra dicen a esto, diciendo que la comida y mantas y esclavos no los llevaban porque creyesen que allá lo hubiese de tener y gozar, sino por costumbre que tenían de, con aquellas ceremonias y cosas costosa, honrar los entierros de los señores. Esto, en alguna manera parece, porque munchas veces cantando en fiestas y regocijos decían: “cantemos y holguemos, porque después de muertos en el infierno lloraremos”. Esto es también cierto que creían después desta vida para los malos haber aparejadas penas del infierno. Y para que guiase al difunto y acompañarse o guardarse por el camino, matábanle un perro; la muerte que le daban era flechándolo con una saeta por el pescuezo, el cual, muerto, poníanselo delante y decían que aquel perro lo guiaba y pasaba los malos pasos, así de agua como de barrancos por tierra. Tenían que si no llevaba perro, que no podría pasar muchos malos pasos que había en el camino.

Quemaban los cuerpos de los esclavos muertos, no junto con el señor, sino apartados.

Otro día cogían las cenizas del señor muerto, y si había quedado algún huesazuelo que no había consumido el fuego, poníanlo junto en la caja con los cabellos, y buscaban la piedra que le habían puesto por corazón y también la guardaban dentro. Encima de la caja hacían una figura de palo que era imagen del señor difunto y componíanla, y ante ella hacían sufragio, así las mujeres del muerto como los parientes y

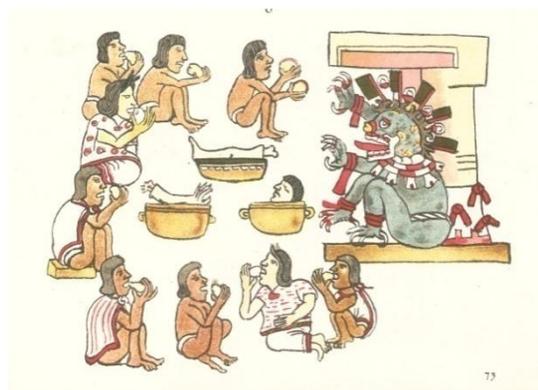


41 Ritual fúnebre mexicana, Códice Magliabechiano

decían a esta cerimonia *quitonaltia*. Cuatro días le hacían de honras, llevando ofrenda donde le habían quemado. A algunos la llevaban dos veces al día, y a otros solo una vez. Lo mismo hacían ante la caja donde habían puesto los cabellos y la ceniza con lo demás. Esta costumbre que está dicha era la que tenían en enterrar los grandes señores. Al cuarto día, que acababan las principales honras del entierro, mataban otros diez o quince esclavos, porque decían que en aquel tiempo de los cuatro días iba camino el ánima y tenía necesidad de socorro, el cual creían que con aquellos que mataban le enviaban. A los veinte días sacrificaban cuatro o cinco esclavos, y a los cuarenta mataban otros dos o tres; a los sesenta, uno o dos, y a los ochenta, diez, más o menos, según la dignidad y merecimiento del señor. Esto era

como cabo de año, y e allí adelante no mataban más, pero cada año hacían memoria ante la caja y hacíase con sacrificar codornices, aves y mariposas y conejos; ponían también ante la caja e imagen mucho incienso y ofrenda de comida e vino e rosas, e unos cañutos o cañas que dicen acáiyetl, que son unas cañas de dos palmos, llenas de cierta confeción odorífera, cuyo humo resciben por la boca y dicen ser sano para la cabeza. Esto ofrecían cada año, hasta cuatro, por memoria en la cual los vivos se embeodaban y bailaban y lloraban acordándose de aquel muerto y de los otros difuntos.”²³

En el caso de los guerreros eran preparados de forma similar que lo Tlatoanis, aunque los atavíos del dios cambiaba, eran llevados en procesión al Templo Mayor y sus viudas se cortaban el pelo sobre el rostro en señal



42. Comida ritual Códice Magliabechiano

de duelo cargando en el hombro las capas y los ceñidores de sus maridos.

Tardaban 80 días para llegar al Paraíso del sol y como parte del duelo durante este periodo de tiempo sus deudos seguían un ayuno riguroso y no se peinaban ni se bañaban, terminado este periodo a su casa acudían los Achcautin o guerreros experimentados, que raspaban la suciedad de la cara los deudos, al término de este ritual, se celebraba la -comida de los muertos- que consistía en ponerles ofrendas, al

²³ Fray Bartolomé de las Casas, Historia de las Indias, Madrid, Aguilar, s.f., pp. 183-184

final de la comida se quemaban sus pertenencias y regaban el suelo con pulque, era en este momento cuando los ancianos decían que el muerto había llegado al Paraíso del Sol.

En el caso de los muertos por sacrificio su cuerpo era arrojado escaleras abajo del templo, para que su cabeza pasara a formar parte del tzompantli, su corazón ofrendado al dios y su cuerpo se lo llevaba el dueño para la comida ritual, si eran sacrificados a Tlaloc los arrojaban a la laguna, en el caso de ser sacrificados a Xipe Tótec eran desollados y su piel la llevaba puesta un sacerdote, en algunas ocasiones se enterraban debajo de las casas y a veces los ponían en cajas de piedra u ollas, o los arrojaban al agua, si eran muchos servían de alimento a los animales del zoológico o simplemente se enterraban en conjunto.

Estos cuantos ejemplos dejan clara la riqueza y complejidad de la cosmovisión náhuatl, además de lo integrada que estaba la muerte a la vida cotidiana, no se puede entender esta sin la presencia de la muerte que genera vida.



43. Tzompantli, Templo Mayor

1.5 La muerte en la Europa Occidental

La visión occidental de la muerte del siglo IV al XVI está integrada por un sistema de creencias religiosas sustentadas por la Iglesia Católica Romana, esto corresponde en el tiempo y el espacio a la influencia del momento religioso que se vivía.

Existen dos antecedentes culturales que sustentan el modelo católico: la orientación sistemática de los cadáveres y la individualización de la muerte.

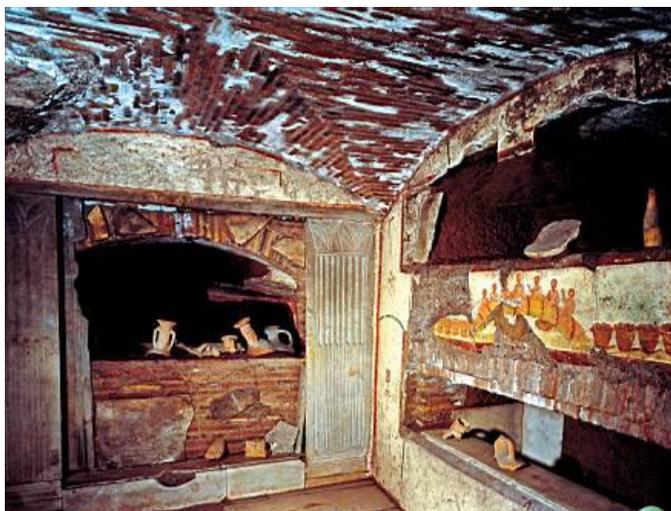
Del primer antecedente se ignoran las causas precisas que la originaron, pero existen varios planteamientos: que se da por un culto solar, que se sigue la dirección a Jerusalén o a La Meca, que del cambio del rito de cremación al de inhumación se estableció un orden en las sepulturas, también se cree que la orientación de los cementerios de los siglos III y IV después de Cristo, responde a la representación de un plan simbólico del espacio.²⁴

El segundo antecedente aparece en los romanos, y tiene que ver con la individualización de la muerte, ellos empezaron a construir tumbas individuales, las cuales estaban fuera de las ciudades o poblados y a lo largo de los caminos, destinadas para las clases privilegiadas y tenían la finalidad de recordar su memoria.

²⁴ Rodríguez Álvarez, Op. Cit., p. 36

Más tarde cuando se desarrollo el pensamiento cristiano se realizaron modificaciones, y estas tumbas que eran vistas como un símbolo de distinción, fueron ocupadas por cristianos, pero luego, por ser insuficientes y surgir la persecución contra ellos se construyeron las catacumbas, consideradas como lugares de oración y de entierro.

Por medio del Edicto de Milán en el 313 d. C. promulgado por Constantino I,²⁵ se dio la aceptación del cristianismo y fue entonces cuando se empezaron a dejar las catacumbas y se construyeron las primeras basílicas católicas. Este mismo emperador fue el que mando construir la basílica de San Pedro,



44. Catacumbas de San Calixto, Roma, siglo IV

sobre los sepulcros de San Pedro y San Pablo, su madre, Santa Elena, cubrió el lugar con tierra santa traída de Jerusalén, de ahí surge el termino de campo santo, utilizado hasta la actualidad para designar estos lugares de entierro.

²⁵ Ibid., p. 36

Se retoma la importancia que tenían las catacumbas y ahora los altares de las iglesias tienen un doble significado sagrado, primero: se convierten en un lugar de ofrenda y sacrificio a Dios y segundo: era un lugar de veneración por encontrarse ahí los restos de los mártires y santos.

A partir de este momento los fieles quieren gozar de la protección de los mártires y santos pues la iglesia dice que solo resucitarán y tendrán derecho a la vida eterna aquellos que tengan una sepultura



45. Necrópolis paleo-cristiana de Tarragona

conveniente y en un lugar sagrado y solo los mártires tenían asegurada la vida eterna en el paraíso, motivo por el cual los fieles buscaban estar cerca de ellos. Así se inicia este proceso de entierros, ya para el siglo IV esta costumbre se generaliza, aunque no ocurrió al mismo tiempo en Europa, en España este proceso ocurrió en el

siglo III d. C.,²⁶ así lo confirman excavaciones realizadas en la necrópolis paleo-cristiana de Tarragona, que dejaron al descubierto 2050 tumbas, con diversas formas de entierro, que van desde tegulares, que son fosas protegidas por losa y tejas, también las hay directamente en la tierra, en ataúdes de madera en ánforas o en sarcófagos de plomo y de piedra, también se encontraron criptas familiares.

²⁶ *Ibid.*, p. 37

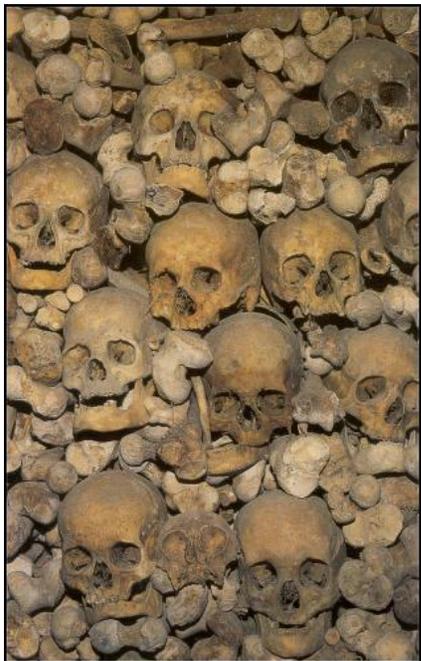
Con el paso del tiempo se generaliza el entierro con los santos a todos los que forman parte de la iglesia cristiana, todo el edificio se convierte en un buen lugar de entierro, ya no solo el estar junto a la tumba de los santos da beneficios, estos tipos de entierro perduraran hasta el siglo XVIII, a pesar de las prohibiciones que se dan de sepultar en los templos. Dada la mortandad que existía, se empiezan a utilizar también los anexos como el atrio y el claustro.



46. Cripta Imperial de Viena

Al mismo tiempo que se desarrolla esta estructura de entierros, también se empieza a dar una jerarquización frente a la muerte: el altar es el espacio de veneración más importante de la iglesia y dependiendo de la cercanía que tenga el sepulcro con este, será la importancia del mismo, así que los lugares más próximos están reservados para las clases más privilegiadas, quedando el pueblo relegado a los alrededores del templo, en especial en los atrios, que de esta forma se

convierten en los cementerios populares. Aquellos que deseaban un lugar privilegiado, tenían que pagar por este servicio. Llegó un momento en que los lugares de entierro empezaron a ser insuficientes, así que se creó otro lugar de depósito de restos; el osario o carnero, fueron construidos en forma de galerías abovedadas alrededor del cementerio, en el se colocaban los huesos de las sepulturas viejas,



47. Osario

también se construyeron capillas especiales, pero al igual que las bóvedas, estaban cerca del cementerio.

No todos tenían el privilegio de ser enterrados en lugar consagrado por la iglesia, ya que en ella solo se podía enterrar a los que morían en regla con ella, “Existen, entonces, los rechazados del cementerio, a quienes no se les concedía sepultura eclesiástica. Tal fue el caso de los excomulgados, los protestantes, los suicidas (que eran arrojados a la basura) y los cómicos o comediantes, quienes eran enterrados fuera de lugar sagrado, pero

su sepelio se hacía de noche (un ejemplo es el caso de Moliere); a los protestantes se les enterraba clandestinamente en sus propios jardines.”²⁷

²⁷ Ibid., p. 38

1.5.1 El miedo a la muerte

En Europa, en el siglo XIV llega el dominio de la muerte, es la aparición en escena de los cuatro jinetes del Apocalipsis que diezmaron la población con guerra, hambre, peste y muerte.

De estos cuatro jinetes, el que más estragos causó fue el de la peste, a partir del año 1300. Se extendió rápidamente y para el año 1352 ya se encontraba hasta en las partes más recónditas del mundo conocido, su virulencia era tal, que aquellos que se contagiaban morían entre los tres y los siete días de haberla contraído, se calcula que murió el 33% de la población y a partir de este

momento, la peste se presentó cíclicamente en algunos lugares cada once o doce años, la expectativa de vida se acortó dramáticamente, llegando hasta los 27 años y en algunos lugares como Florencia el promedio de vida descendió hasta los 23.²⁸



48. Los cuatro jinetes del Apocalipsis, Alberto Durero

²⁸ *Ibid.*, p. 40

Además de las epidemias, también contribuyeron tanto las guerras como las hambrunas que venían ya sea antes o después de la peste, para que existiera mayor mortandad, misma que generó un panorama de terror que produjo nuevos comportamientos religiosos y sociales, los cuales fueron utilizados por la iglesia para crear más el temor al infierno que a la propia muerte. Desde el siglo IV al XVIII la iglesia se encargó de cristianizar y reglamentar el ritual funerario, adquiriendo así un papel destacado en este proceso que abarcaba desde la enfermedad y la agonía del moribundo, hasta los rituales posteriores en pro del alma. Se creó así un complejo sistema de costumbres y creencias frente a la muerte.

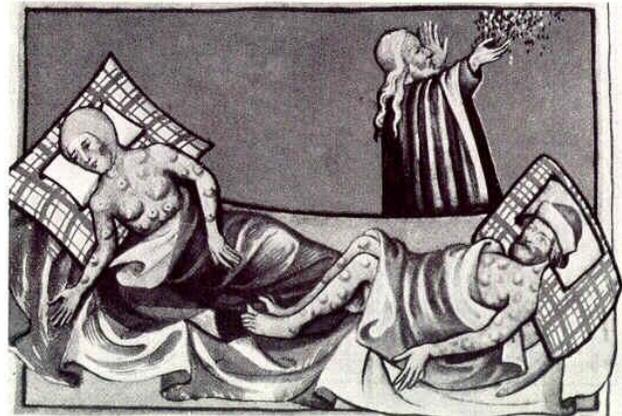
El autor Philippe Aries, considera este sistema de creencias ante la muerte que se dan en la primera etapa de la edad media como: -la muerte domesticada- y la resume diciendo que: "*es la resignación a lo inevitable*". Sus características principales eran ser santa, caballeresca y folclórica, con una gran emotividad viril, y casi siempre se anunciaba; es decir, el moribundo sabía que iba a morir con cierta precisión y así lo advertía a quienes lo rodeaban. A esta etapa le sigue (a partir del siglo XIV) la que el autor designa como -La muerte de sí mismo-, *la morte de soi*. En ésta la ideología cristiana va a variar, así como las ideas de inmortalidad, juicio final y resurrección de los cuerpos. Entonces comienza a adquirir fuerza la creencia en la existencia del Purgatorio, que sustituye las viejas imágenes de reposo."²⁹

²⁹ Ibid, p.39

1.5.2 Ars Moriendi

A finales de la Edad Media se vivían los horrores de la peste negra, que también diezmo a la comunidad eclesiástica, la cual era la encargada de acompañar al moribundo en su trance al más allá. En esa época se estilaba que la muerte fuera en público, es entonces cuando aparecen los *Ars moriendi*³⁰ entre 1415 y 1450 que tomaron el papel del sacerdote y son manuales impresos que servían para ayudar al bien

morir, se empieza a manejar el miedo al más allá, representado con espantosos tormentos que se tienen que sortear para obtener la vida eterna, cobra importancia tener una *buena muerte*. Estos manuales fueron escritos en latín y se popularizaron a tal grado que se tradujeron a varios idiomas. De este texto se realizaron dos



49. Peste negra

versiones, una larga que constaba de seis capítulos enumerados a continuación:

Capitulo 1 Explica que morir tiene un lado bueno y sirve para consolar al moribundo y enseñarle que la muerte no es algo a lo cual temer.

³⁰ Paul Westheim, La calavera, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 51

Capitulo 2 Resume las cinco tentaciones que asaltan a un hombre moribundo y cómo evadirlas. Estas son la falta de fe, la desesperación, la impaciencia, el orgullo espiritual y la codicia.

Capitulo 3 Lista las siete preguntas para hacerle al moribundo, junto con una consolación a través de los poderes redentores del amor de Cristo.

Capitulo 4 Expresa la necesidad de imitar la vida de Cristo.

Capitulo 5 Está dirigido a los amigos y familiares, marcando las pautas de comportamiento en el lecho de muerte.

Capitulo 6 Incluye la oración adecuada para el moribundo.

La versión corta es una adaptación del segundo capítulo de la versión larga, consta de once xilografías, de las cuales las primeras diez están en pares, de estos pares el primer grabado



50. *Ars moriendi*

muestra al diablo presentando alguna tentación y el segundo el remedio apropiado para dicha tentación, en el onceavo grabado nos deja ver al moribundo victorioso después de haber vencido las tentaciones que se le presentaron y siendo aceptado en el cielo, el se contempla rodeado de una corte celestial, más como testigo que como



51. *Ars moriendi*

actor. Es en este momento cuando aparece la iconografía macabra.

Con la creación del purgatorio se complica más el ritual, pues ahora se tienen que realizar más acciones que ayuden a las ánimas a purgar más rápido sus pecados, para poder pasar al paraíso, esta labor de sacar ánimas del purgatorio le corresponde a los vivos y la llevan a cabo por medio de oraciones, limosnas, misas, indulgencias y otras obras pías, fue en este tiempo cuando “se agregó al avemaría la segunda parte. (Y ruega por nosotros, pecadores,

ahora y en la hora de nuestra muerte.)”³¹

Las actividades funerarias también sufren una transformación, que de igual manera complica el ritual, esta inicia con la confesión, luego la extremaunción, el viático, la vela del bien morir, el agua bendita, el crucifijo, las oraciones, las letanías. Toda la sociedad cristiana participaba no solo los deudos, se crean para este fin congregaciones y cofradías de laicos, que se ocupan de realizar todo el ritual, incluyendo los sufragios.

³¹ Ibid., p. 52

1.5.3 La Danza Macabra

En este contexto, surgen nuevas representaciones literarias y pictóricas de la muerte que tratan de mostrar la vanidad de la vida y la ambición humana, una de estas representaciones pictóricas que surgió fue la del **triumfo de la muerte**, de ella existen varias versiones, donde una de las más comunes es en la que se muestra a un esqueleto con su guadaña y arco sobre un ataúd conducido en una carreta por un par de bueyes.

También de esta época encontramos **La leyenda de los tres vivos y los tres muertos** refiere que tres jóvenes muy elegantes, que disfrutaban en los bosques de la cacería, se encuentran con tres cadáveres en diversos estados: el primero es la descomposición, el segundo, la muerte seca, y el tercero, el



52. El triunfo de la muerte, Brueghel el viejo

esqueleto, se produce un diálogo en que los jóvenes expresan su sorpresa, desagrado y susto; los difuntos les aconsejan que rectifiquen su modo de vida.

Esta leyenda es el arranque de una serie de manifestaciones artísticas y del nacimiento de **la danza**

macabra, que “hace pensar en la muerte a los que viven despreocupados, sin pensar en su salvación, entregados al juego de las pasiones terrenales”³² sobre ella existen obras de teatro, poesía además de danza, pintura, grabado convirtiéndose en el asunto predilecto de la época.

En esta danza se representa un baile donde las parejas las forman un vivo con un muerto, que siempre es una calavera sonriente y asexualada.

“El fin moral de esta escena será recordar dos cosas esenciales: primero, la incertidumbre de la hora de la muerte; por eso, había que estar siempre preparados para tener una *buena muerte*, en especial en caso de ser repentina; segundo, la igualdad de los hombres ante este inevitable suceso; nadie escapa,



por ello en la danza bailan todos: papas, emperadores, caballeros, villanos, mendigos y vagabundos. Esto la convierte en una obra de crítica social al burlarse de los que alardean de su posición y sus

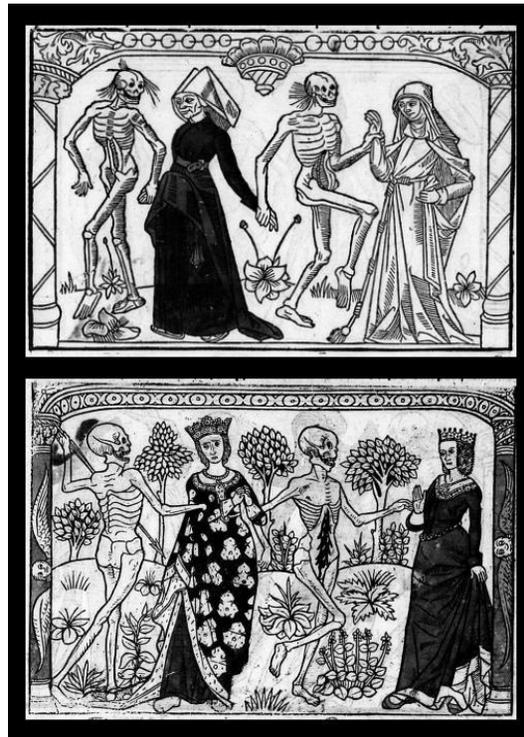
53. La leyenda de los tres vivos y los tres muertos

³² Ibid., p. 52

riquezas, mostrando la inutilidad de éstos ante la muerte.”³³

Lo que se puede concluir es que la danza macabra es una reflexión sobre la muerte:- *lo que tú eres yo fui*
y lo que soy tú serás- ó -como me ves te verás-

Y la iglesia lo tomo como sentencia en el miércoles de ceniza: *polvo eres y en polvo te convertirás.*



54. La danza macabra

³³ Rodríguez Álvarez, Op. Cit., p. 41

1.5.4 La religión en España

Así pues aunado a las tradiciones que se arraigaron por parte de los ya mencionados visigodos y árabes encontramos también el catolicismo con su visión relacionada con la vida y la muerte que no está muy alejada de la angustia y el temor, pero que da la posibilidad de que el alma del individuo obtenga el descanso eterno en el paraíso de acuerdo a sus buenas acciones o comportamiento en la tierra, o por el contrario si el comportamiento de la persona en la vida fue malo, o amoral, corre el riesgo de pasar primero por el purgatorio y luego al infierno.

En España como en todos los países regidos por el catolicismo se celebraba el culto a los muertos, pero sin homogeneidad, las fechas no coincidían



55. Infierno, Gustave Dore

entre un país y otro, así que fue necesario instaurar

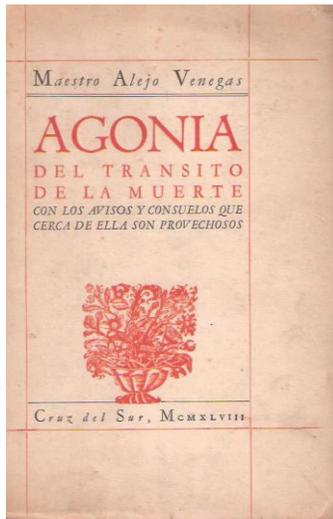
una fecha determinada. “Siendo tan grande el número de santos o bienaventurados que gozan de dios en el cielo, y que según San Juan –nadie los puede contar-... (Apocalipsis, VIII, 9), era imposible celebrar la fiesta de todos y cada uno de ellos; por eso la iglesia católica los reunió a todos en una sola celebración de Todos los Santos.” La fecha instaurada fue el 1 de noviembre como el día de todos los

santos y el 2 de noviembre como el de los fieles difuntos.

Como parte de los ritos católicos españoles encontramos que también se rendía culto a los muertos al ofrendar con flores, se llevaba comida a los panteones, misma que se compartía con los familiares difuntos, o se comía el pan de ánimas, esto a final de cuentas nos debe de sonar familiar, porque hasta la fecha expresiones similares se utilizan aquí en México como un tributo a los muertos.

1.5.5 Costumbres funerarias en España siglo XVI

El desarrollo de los rituales mortuorios en España es prácticamente el mismo que para el resto de Europa, ya que pertenecen al mismo ámbito cultural, solo con algunas diferencias regionales que tienen que ver con su formación histórica, por ejemplo existieron lugares diferentes para cementerios de



56. Portada del libro

moros y judíos, aunque a veces se usaban los mismos, a estos se les denomina *corralillos*.

Los cementerios en España también eran utilizados como lugares públicos, ahí se llevaba a cabo el mercado semanal.

Otra diferencia existente era por ejemplo la relacionada con una disposición testamentaria que consistía en pedir la cantidad de misas, que por lo regular era proporcional al caudal que se dejaba, mientras en

Francia cien ya se consideraban muchas, en España un millar no era cosa excepcional. No se han encontrado datos que muestren la existencia del *Ars Moriendi* en España, pero sí de un manual que ayuda al buen morir, que se titula: ***Agonía y transito de la muerte***, de Alejo Venegas.

“El ritual funerario en España era un mandato litúrgico de la iglesia que presentaba situaciones especiales que le confieren cierta originalidad:

1. El viático, comunión que se llevaba a los enfermos, recibía un tratamiento muy respetuoso, ya que era obligado arrodillarse al paso de éste. En casos extremos se le confería tal solemnidad, que el sacerdote que portaba la Sagrada Forma era transportado en una silla de manos y su paso se anunciaba con una campanilla; cuando se encontraba con ella, la gente debía arrodillarse donde se encontrara y no moverse hasta que el sacerdote hubiera pasado.
2. Durante la agonía, se reunían la familia y los vecinos con el enfermo y se esperaba en silencio el fin del moribundo. A veces acudía un sacerdote o especialista a ayudar a bien morir.
3. Llegado el momento, se le ponía una vela en una mano y un crucifijo en la otra, y al cuello, reliquias y escapularios.
4. Comprobada la muerte, se procedía a amortajar el cadáver, operación que realizaban generalmente, personas especializadas.
5. En los cuatro ángulos de la cama se encendían grandes velas o cirios.
6. Se anunciaba la muerte por medio de campanas. Después volvían a doblar a la hora del encierro.
7. Se hacía el entierro, con procesión de acuerdo con la capacidad económica del difunto. Si era un entierro de primera, llevaba posas o sea que, en determinados lugares, se paraba la procesión, se

colocaba el cadáver sobre una mesa cubierta con un paño negro y se cantaba un responso.

8. El entierro se hacía en la Iglesia o en el cementerio dependiendo del costo y pago que se había arreglado con el cura.

El español tiene algunas peculiaridades respecto al europeo que se basan, en general, en su hondo sentido religioso. El español es el guardián de la fe y, como tal, debe resguardarla, reforzándola constantemente a través del rito, para el español es su razón y justificación social, su control ideológico y, por lo tanto, tiene que rodearlo de un aparato escenográfico espectacular.”³⁴

³⁴ Rodríguez Álvarez, Op. Cit., pp. 44-45

1.6 Sincretismo

En 1519³⁵ Hernán Cortés desembarca en las costas de Veracruz, a partir de este momento se genera la lucha entre dos culturas, y la caída de un imperio. Cuando el Tlatoani azteca está frente a Cortés le dice: “<<Señor Malinche ya he hecho lo que soy obligado en defensa de mi ciudad, y no puedo más, y pues vengo por fuerza y preso ante tu persona y poder, toma ese puñal que tienes en la cintura y márame luego con él>>



57. Encuentro de Cuauhtemoc y Cortés, Lienzo de Tlaxcala

Estas palabras, que nos ha dejado Bernal Díaz del Castillo dichas en náhuatl por Cuauhtémoc y traducidas por Cortés, no fueron comprendidas en todo su significado. Lo que el joven tlatoani quiere decir, es que, al ser prisionero de guerra, debe morir sacrificado conforme a la costumbre indígena, para que, como guerrero, pueda acompañar al sol en su recorrido, destino que les estaba destinado a los

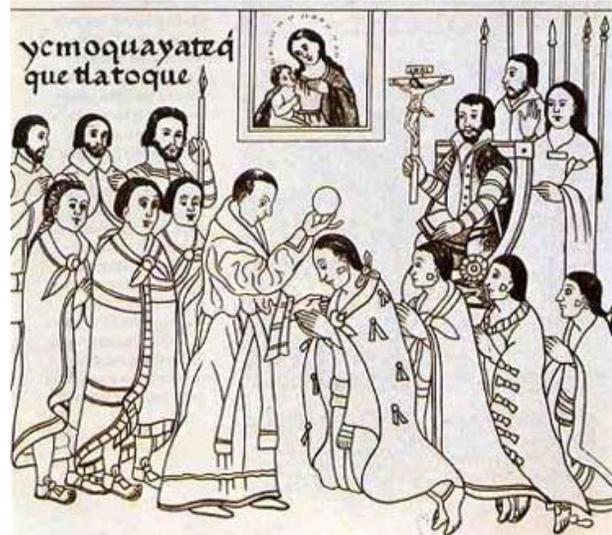
³⁵ Matos Moctezuma, Los aztecas, Op. Cit.

guerreros muertos en combate y tomados prisioneros para el sacrificio. No pide perdón, pide la muerte digna del guerrero. Sin embargo, Cortés no entiende esto... y le perdona.”³⁶

Aquí nos encontramos claramente con el choque y la incomprensión total de dos culturas profundamente místicas y rituales, por un lado la indígena con su cosmovisión del universo y por otro la española, con su visión europea, medieval y católica. Es entonces cuando se genera el sincretismo, caracterizado en este caso por existir la imposición, pues este cambio no se da de manera conciliadora.

Los españoles vienen de una cultura en la cual los rituales religiosos son más complejos que en otras partes de Europa, es de esperarse que al encontrarse en un terreno donde no se profesa la misma religión, la existente sea desaprobada y vista como mala.

Desde el primer momento en que los españoles llegaron se empezó un proceso de conversión religiosa, “Cortés había dado muestras no sólo de querer dominar y apoderarse de las nuevas tierras, sino



58. Clérigo bautizando al señor Xicoténcatl, Lienzo de Tlaxcala

³⁶ Rodríguez Álvarez, Op. Cit., p.20

también de imponer una nueva visión y orden de cosas a través de la religión.”³⁷ Sobre esto destaca el hecho de que a su llegada destruye los ídolos de Cempoala, el bautizo de los cuatro señores de Tlaxcala y que era común poner cruces en la parte más alta de los templos indígenas.

En 1524 llega un grupo de 12 franciscanos y es cuando se inicia formalmente el proceso de evangelización, donde todo lo conocido por el indígena es cuestionado y suprimido, donde la cosmovisión, los valores, los ritos y los dioses son invalidados.

Este proceso no fue nada sencillo, pues mientras “que la muerte del individuo cristiano no era más que una muerte estática sujeta a un juicio y hasta allí. Para el fraile el mictlan no es otra cosa sino el infierno, sin embargo éste no era el concepto para el hombre prehispánico, a quien se le trata de imponer un dios sangrante para ocupar el lugar de un dios que necesita sangre. Las imágenes de Cristo son las de un dios ya muerto, o agonizante”³⁸ La conquista espiritual generó de entrada una resistencia y luego la adaptación tanto de los indígenas como de los sacerdotes católicos a las nuevas formas de culto. “En realidad, se creó una interpretación *sui generis* del catolicismo por parte de los indios y una manera de profesar “nueva” por parte de los sacerdotes españoles.”³⁹

³⁷ Zarauz López, Op. Cit. p. 106

³⁸ Matos Moctezuma, Muerte., Op. Cit., p. 123

³⁹ Zarauz López, Op. Cit. p. 107

Desafortunadamente no se tienen datos precisos sobre la actitud que tomaron tanto españoles como indígenas ante todas las muertes acaecidas por el enfrentamiento que tuvieron, pero si se sabe por lo escrito por Motolinía que “muchos morían, que no los pudiendo enterrar hedían por todas partes, y la laguna de México se encontraba invadida de los muertos hinchados, sobreaguados a manera de ranas”⁴⁰

Esto es comprensible dadas las circunstancias que prevalecían en ese momento, aunque se cree que tal vez el destino de los españoles fue diferente pues desde un principio Cortés se encargó de mandar a darles cristiana sepultura a los españoles.

Una vez tomada Tenochtitlán los españoles pudieron darse a la tarea de buscar espacios adecuados de entierro, así que a la par de los cementerios, se realizó la construcción de las iglesias, la primera que se construyó



59. Conquista de Tenochtitlan, Códice Florentino

en las Indias según Torquemada fue la de San Francisco en el año de 1525, ya para el siguiente año se realizaban los entierros de acuerdo al ritual cristiano, iniciándose con la confesión, los santos sacramentos, después el testamento y finalmente el entierro con acompañamiento, lutos y cera en

⁴⁰ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Memoriales* (1542), México, UNAM, 1971, pp. 22-25

ofrenda, hasta el año de 1529⁴¹ no existían fuera de la capital iglesias por lo que se cree se utilizaban las edificaciones prehispánicas o se construían capillas improvisadas con materiales perecederos.

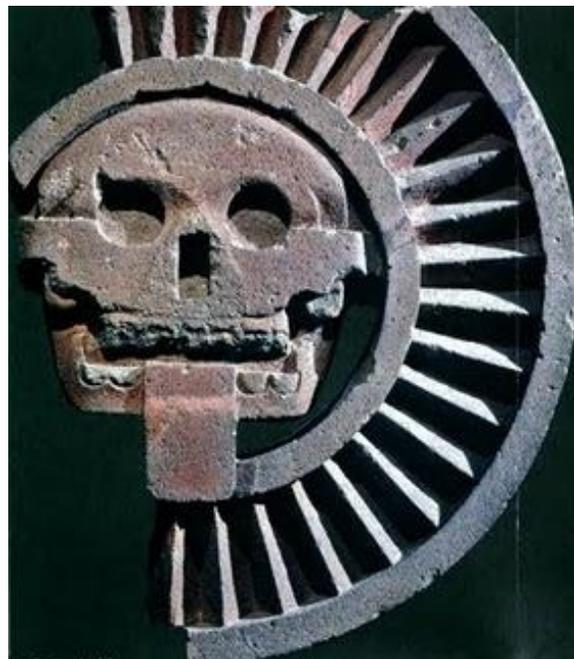
En cuanto a los indígenas el bautismo es una puerta para poder acceder al cristianismo, condición primordial para poder ser enterrado eclesiásticamente, para lo cual se les pide que no se quemen los cuerpos de los difuntos, sino que se entierren, pues este acto de cremación la iglesia católica lo tenía vedado de tiempo atrás y además que sean enterrados en lugar sagrado, es decir en iglesias cementerios o templos, pero no en los montes o campo.

El indígena no enterraba a sus muertos dentro de las ciudades, por el temor a las infecciones que se podían ocasionar, así que era receloso de los entierros en la ciudad, pero aun así esta costumbre se impuso.

⁴¹ Rodríguez Álvarez, Op. Cit., p. 48

A diferencia del hombre español, a nuestros antepasados no les daba miedo la muerte, y mucho menos les parecía terrible, por el contrario la consideraban como “la libertadora.”

Al respecto tenemos que dejar en claro que uno de los aspectos más importantes en la vida indígena era la muerte, existía una constante preocupación por el destino “...Decían los antiguos que cuando morían los hombres no perecían, sino que de nuevo comenzaban a vivir casi despertando de un sueño y se



60. Muerte del sol, Pirámide de Teotihuacan

volvían en espíritus o dioses... y cuando uno se moría, de él solían decir que ya era téotl”⁴² o dios soberano, estaba más relacionado con la idea de que el destino (de lo que hoy consideramos como alma) era regido por la forma de morir, encontramos que los hombres que morían en la piedra de los sacrificios, al igual que las mujeres que morían al parir “Mocihuaquetzque”, y los que morían en batalla se convertían en acompañantes del sol, se consideraba como un honor morir de cualquiera de estas formas, pues la recompensa era grande, además de ofrendar y sacrificar a los prisioneros de guerra se

⁴² Westheim, Op. Cit., p. 26



61. Mictlantecuhtli, Vasija para agua
Cultura Mexica

sacrificaban niños. Otra manifestación del culto a los muertos es la relacionada con la forma de entierro, ya sea en posiciones específicas como la fetal, o con ofrendas.

Es muy importante resaltar que esta concepción estaba fuertemente arraigada y tenía su razón de ser, no coincidía para nada con la idea del catolicismo que se basa en el premio o castigo (del alma) de acuerdo a su comportamiento terrenal.

La muerte “era un signo lleno de promesas de la resurrección.”⁴³

Esta idea cobra importancia porque la muerte representada invariablemente con calaveras en la época prehispánica formó parte de los objetos de uso diario.

En la representación de la muerte prehispánica se utilizó un elemento constante: la calavera, tan arraigada estaba esta concepción que se puede interpretar como dual, pues sus elementos expresivos denotan vivacidad estética, equilibrada con movimiento que hacen parecer a los objetos tanto de uso diario y rituales como una “alusión a la inmortalidad de la vida.”⁴⁴

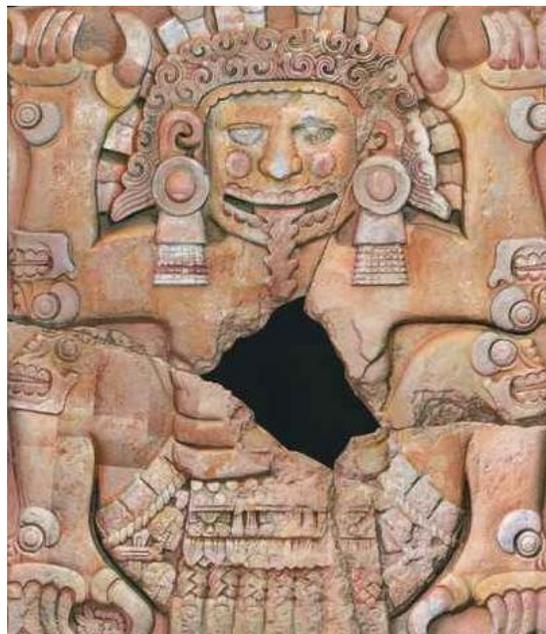
⁴³ *Ibíd.*, p. 45

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 45

Por otro lado los indígenas consideraban a la muerte como un ciclo vida-muerte, como un acto ritual de restitución a los dioses, también solían relacionarla con el ciclo agrícola, con el nacimiento, con el sol por ser considerada como una destrucción de la que surge nueva vida.

Ahora bien debemos considerar que no solo tenemos como herencia cultural una dualidad mitológica prehispánica, sino que además, contamos con la fusión que se creó a la llegada de los españoles, pues el

encuentro de estas dos culturas no fue precisamente de intercambio, se puede decir que: “Todavía los ídolos están detrás de los altares... en la cruz de la redención se encuentran juntos Jesucristo y Huitzilopochtli... es el imperio de la dualidad.”⁴⁵



62. Mictlantecuhtli, Templo Mayor

⁴⁵ Carlos Macazaga Ramírez de Arellano, Las calaveras vivientes de Posada, México, Innovación, 1979, p. 7

1.6.1 Calavera, icono de muerte

Retomemos el concepto de dualidad vida-muerte, desarrollado en la época prehispánica para asentar que “¡El arte del México Antiguo no era libre! Con pocas excepciones siempre tuvo una finalidad bien definida”⁴⁶, en este caso el hecho de utilizar una forma conocida: la calavera como medio para la concreción de una idea es lo que yo intuyo como definida, aunque solo sea mi apreciación artística y no antropológica.

O como dice Héctor L. Zarauz “entre toda la simbología funeraria la calavera es el objeto predilecto de la representación...”⁴⁷

En cualquier cultura y en diferentes épocas, la calavera se fija como una forma inmediata de la muerte, ya sea muerte por accidente, por



63. Recipiente en forma de calavera, cultura Mexica

sacrificio, u otras, además de que cualquiera que sea el momento de la muerte, el resultado al paso del tiempo es un esqueleto, o una calavera, esto lleva a utilizarla, o porque hace referencia inmediata,

⁴⁶ Artes de México, La dualidad, Op. Cit., p. 5

⁴⁷ Zarauz López, Op.Cit., p. 78

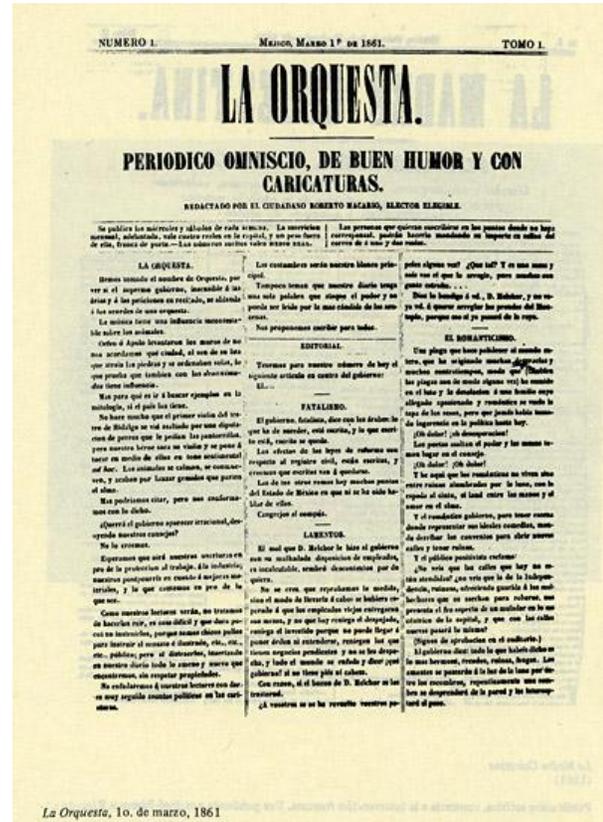
porque tiene fuerza expresiva en sí, o simplemente porque: “físicamente la muerte es un esqueleto”⁴⁸, característica por la cual la calavera se consideró y sigue considerándose como ícono de muerte, es difícil desligar a la calavera de toda esa significación. Pero artísticamente tiene una ventaja, al observar la forma uno no ve “una muerte” ve una calavera, un esqueleto, con fuerza expresiva, basta observar la calavera de cristal de roca para encontrar una obra artística. Resulta extraño y como regla general así es, el arte llámese prehistórico, primitivo o prehispánico tenía fines religiosos no aspiraba a más y sin embargo con el paso del tiempo su permanencia, además de sus características estéticas lo llevan al rango de obra de arte.

⁴⁸ Jesús Ochoa Zazueta, La muerte y los muertos, México, D. F., SEPESETENTAS, 153, p. 83

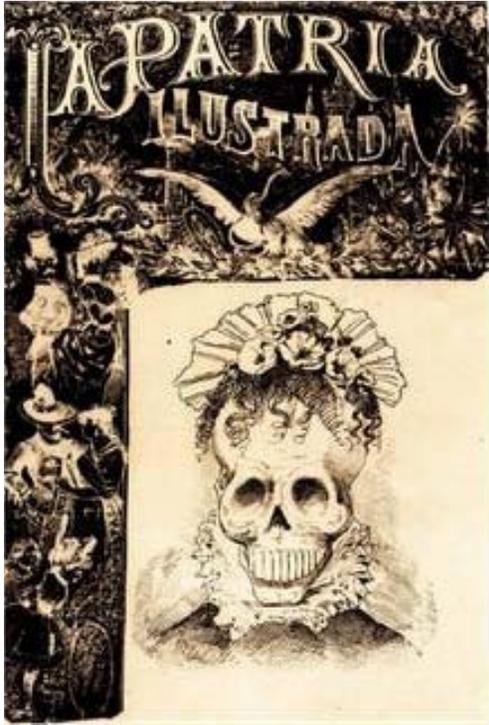
1.7 Manifestaciones gráficas del siglo XIX en México

En el siglo XIX se dio el auge de la Litografía en México que fue bien recibida en el país, probablemente debido a su carácter nacionalista, reflejado en sus costumbres, paisajes y personajes ilustres, con publicaciones políticas como lo son el periódico La Orquesta editado por primera vez en marzo de 1861, es considerado un monumento al arte litográfico, al periodismo, a la libertad política y la libertad de expresión.

La Patria Ilustrada (1888), fundada por Irineo Paz, reunió a dos artistas de la talla de José María Villasana y José Guadalupe Posada, sin embargo, algunas ilustraciones no eran firmadas y es casi imposible distinguir la similitud. Además de ellos la litografía mexicana produjo grandes artistas durante el siglo XIX, como fueron José A. Decaen, Hesiquio Iriarte y Casimiro Castro.



64. Periódico La Orquesta, número 1, marzo 1861



65. Periódico la Patria Ilustrada, 1889

Entre los talleres litográficos trabajados por mexicanos, se distinguieron por su excepcional calidad los de Ignacio Cumplido (libros científicos, revistas literarias y novelas), José María Villasana (periódicos políticos), Hesiquio Iriarte (periódicos políticos y científicos), Posada y Hno. (periódicos y volantes), Francisco Díaz, M. Fernández, N. Navarro, Díaz González y los del Colegio de Artes y Oficios, del Colegio Militar y de la Penitenciaría, entre otros.

La historia de la litografía mexicana en el siglo XIX se puede resumir así: nace de 1826 a 1837; se define de 1837 a 1850; su época de oro va de 1850 a 1880 y de 1880 a 1900

comienza su decadencia, con la aparición de nuevas técnicas de reproducción de imágenes.

Como antecedente de las manifestaciones gráficas y artísticas que se dieron en torno a la muerte encontramos una costumbre funeraria española conocida como piras funerarias que aquí se llevó a cabo durante el virreinato, pero que conforme fue pasando el tiempo (siglo XVIII) adquirió un estilo de pedantes y erudición que dio pie a su transformación y comenzaron a aparecer satirizando

funerariamente a los personajes políticos y a las gentes más populares.

Se pueden considerar a estas como el antecedente de las calaveras: “impresos que incluían comentarios en verso, en tono sarcástico y a manera de epitafio, sobre políticos y personajes públicos en general, que eran representados como cadáveres al pretender anticipar su muerte.”⁴⁹

A partir de este momento empezaron a aparecer gacetillas en forma de hojas sueltas que fueron llamadas calaveras, las cuales posteriormente se ilustraron con cráneos y esqueleto. Durante los gobiernos de Juárez y Lerdo de Tejada se generalizan las reproducciones de calaveras en periódicos de la época, sobre todo en los catalogados como de combate. Aprovechando la



66. Constantino Escalante, Periódico la Orquesta, Marcha de la cosa pública en México

coyuntura de día de muertos, dos grabadores destacados de esta época que hicieron calaveras son Constantino Escalante y Santiago Hernández.

⁴⁹ Zarauz López, Op. Cit. p. 140

Según otra fuente las calaveras fueron creadas en 1872 por el litógrafo Santiago Hernández y su aparición en día de muertos se le debe a Manuel Manilla, después entra en escena José Guadalupe Posada.



67. Manuel Manilla, La torre calaveiffel

En el porfiriato las calaveras ya eran populares, con muy buena aceptación entre la gente humilde como una forma de catarsis, pues daban la oportunidad de burlarse y criticar a los políticos y a la clase alta.

José Guadalupe Posada trabajó realizando grabados para periódicos, entre otras cosas, luego abre su taller y posteriormente ingresa al de Vanegas Arroyo, “Las publicaciones de Vanegas Arroyo eran conocidas desde antes de la llegada de Posada, pues en su taller trabajaba un importante precursor de éste, Manuel Manilla, quien, según Antonio Rodríguez, lo inició en el género de las calaveras y le transmitió sus conocimientos acerca de grabado sobre planchas de plomo y zinc.”⁵⁰

⁵⁰ Agustín Sánchez González, José Guadalupe Posada un artista en blanco y negro, México, CONACULTA, 1996, Círculo de arte, p. 18

En la obra de José Guadalupe Posada podemos ver diferentes técnicas, su obra inicialmente la realizaba en litografía la cual dejó de lado por la evolución técnica que se dio en su época, así que incursionó en el grabado al buril, pero requería bastante tiempo y dadas las demandas de trabajo tuvo que ajustarse a otra técnica de grabado: el aguafuerte.



68. José Guadalupe Posada, La Catrina

Las calaveras que realizó Posada “tenían un lenguaje estrictamente popular, propio de la gente de barrio, salpicado de modismos y de la ironía picaresca.”⁵¹ A Posada se le puede considerar el más significativo grabador mexicano de principios del siglo XX que categorizó a la <calavera> como tema artístico, el mejor de los ejemplos que ilustra esto lo encontramos en la catrina, que ya forma parte obligada de la celebración de día de muertos. Sobre su trabajo menciona Diego Rivera: “Su genio tenía la corrosión del ácido que usaba para la ejecución de sus grabados, para fustigar a la burguesía de su tiempo.”⁵²

⁵¹ Macazaga Ramírez de Arellano, Op. Cit., p. 19

⁵² Artes de México, el arte popular de México, México, D.F., 1979, p7

1.8 La calavera en el Muralismo Mexicano

Los artistas plásticos retomaron a la calavera como un elemento estético, expresivo y crítico, además de existir en ella una carga popular, más inmersa en la cotidianidad de lo que muchos esperarían, esto se da como una consecuencia del momento histórico que se



69. José Guadalupe Posada, Gran fandango y francachela de todas las calaveras

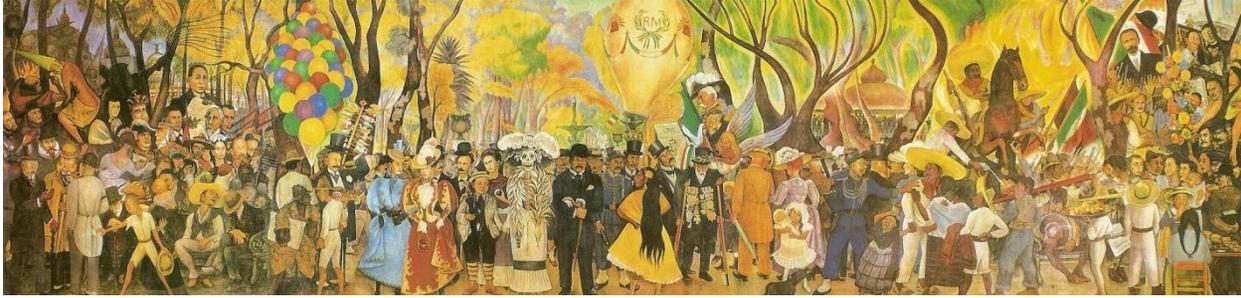
vivió: “la revolución iniciada en 1910. El movimiento armado cambió la composición social del poder, la legislación hasta entonces establecida y de paso, como elemento superestructural, propició una discusión sobre que se entendía por nación y nacionalismo”⁵³



70. José Clemente Orozco, Detalle del Mural Épica de la civilización americana, Educación nacida muerta, en la Baker Library, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, EUA

A raíz de la ruptura con el antiguo estado de poder, los artistas se plantean la necesidad de crear un arte nacional, que representara la nueva identidad de

⁵³ Zarauz López, Op. Cit. p. 205



71. Diego Rivera, Sueño de una tarde dominical en la Alameda, Museo Mural Diego Rivera

México, los valores plásticos, las temáticas y la percepción de toda aquella sociedad que surgió de la Revolución.

El arte indígena, las expresiones y valores populares resurgen y se convierten en elemento importante en la escena artística, es ahí donde la calavera se presenta como parte inherente al alma del mexicano y donde se da una revaloración del trabajo realizado por José Guadalupe Posada, tanto por el lado popular, como por el lado crítico.

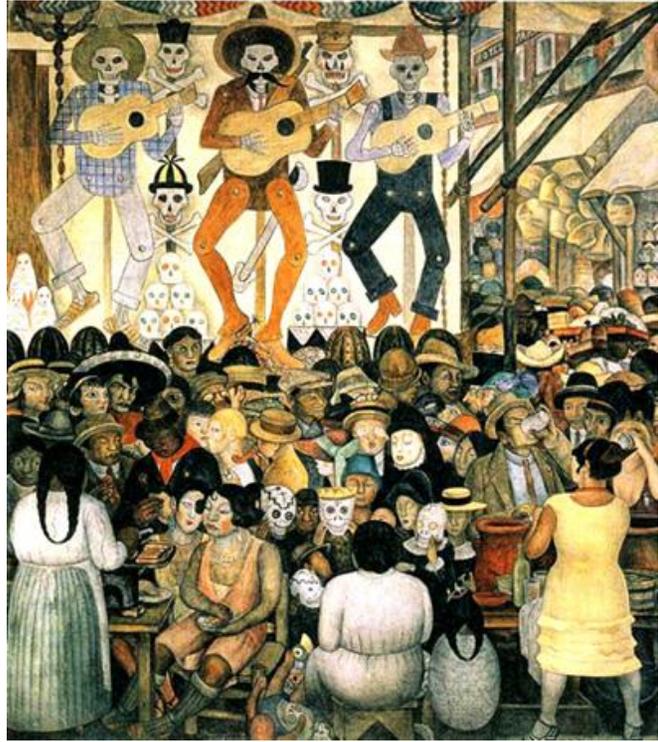
En la pintura es donde mejor se representaron los valores que se planteaban, pero sobre todo en el muralismo, con temáticas que van desde la conquista, la industrialización, la cultura popular, las artesanías, los caudillos etc.

A partir de 1922 están las condiciones para que el muralismo plasme sus ideales, el entonces secretario de Educación, José Vasconcelos guiado por la idea liberal de que la educación es un motor del progreso,

puso a andar un ambicioso proyecto educativo, en el cual el arte desempeñó un papel relevante y cuya finalidad era educar. Fue así como Vasconcelos ofreció los primeros muros a los pintores mexicanos, los murales eran realizados en lugares públicos donde podía acceder cualquier persona sin importar su clase social o raza.

Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco son considerados los artistas más representativos del muralismo, pero también en esta corriente participaron Juan

O'Gorman, Pablo O'Higgins, Gerardo Murillo Dr. Atl, Roberto Montenegro, Federico Cantú, Jorge González Camarena, entre otros.



72. Diego Rivera, Detalle mural el día de muertos, Secretaría de Educación Pública, México

1.9 La calavera en el Taller de Gráfica Popular

Posterior al muralismo, pero con la misma finalidad se funda el Taller de Gráfica Popular (TGP), “en 1937, que era un año álgido para México y el mundo se encontraba al borde de la Segunda Guerra Mundial. La Unión Soviética cumplía sus primeros veinte años de vida y el socialismo se vislumbraba como esperanza para un mundo más justo y fraterno.



73. Logotipo Taller de Gráfica Popular

En 1939 México recuperaba la riqueza del subsuelo expropiado a las



74. Leopoldo Méndez, “Ora si ya no hay tortillas, pero... ¡que tal televisión!, Calaveras televisivas todo por un hoyito, 1949, TGP

compañías petroleras. Esto entusiasma a los artistas del taller.”⁵⁴ Estos utilizan el tema de calaveras para abordar situaciones actuales y, que tienen que ver con los movimientos sociales, como huelgas obreras y críticas al gobierno.

Leopoldo Méndez (así como Posada) decidió que los mensajes gráficos en volantes, en

⁵⁴ Arturo García Bustos, Adolfo Mexiac, Alberto Beltrán, J. Jesús Martínez Álvarez, La gráfica en México, Academia de Artes, 1999, p.7, (mesa redonda que tuvo lugar el 5 de octubre de 1999 en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes con motivo de “El mes de la Academia de Artes”)



75. Mariana Yampolsky, Cine, genios y abogados

carteles, en periódicos serían la mejor manera de acercarse al mexicano común y corriente.⁵⁵ Al respecto comenta Alberto Beltrán: Así como los pintores muralistas decidieron hacer pintura mural y quitarse la etiqueta de hacer obra que solo unos cuantos podían ver, la misma intención tuvo el Taller de Gráfica popular, con grabados que se divulgaran. Había que trabajar

colectivamente, por lo que cada persona tenía que tener cuando menos, un nivel de desarrollo paralelo al del compañero con el cual se iba a trabajar.⁵⁶

En julio de 1944 sólo había siete miembros del Taller: Ignacio Aguirre, Ángel Bracho, Leopoldo Méndez, Mora, Ocampo, Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce. A fin de año entraron Alberto Beltrán, Fernando Castro Pacheco y se reincorporaron Luis Arenal y Raúl Anguiano.

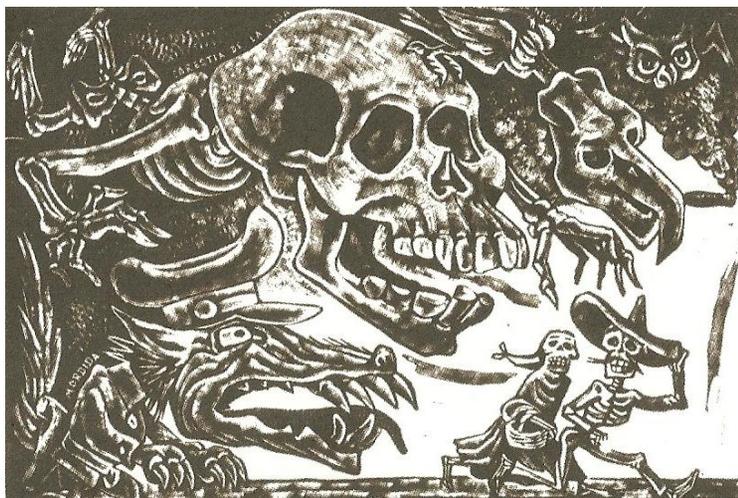
Otros miembros fueron Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol y Gonzalo de la Paz Pérez, que se reunían a grabar en linóleo y en piedra, primero en la calle de Regina y luego en Belisario Domínguez

⁵⁵ Elena Poniatowska, Leopoldo Méndez Cien años de vida, La jornada, México, 23 de mayo, 2002

⁵⁶ García Bustos, Mexiac, Beltrán Martínez, Op. Cit. P. 17

69. Muy pronto a estos fundadores iniciales se unieron otros más jóvenes: Mariana Yampolsky (primera mujer miembro del TGP); Gustavo Monroy, Roberto Berdecio, Elizabeth Catlett, Isidoro Ocampo, Oscar Frías, Antonio Franco, Jesús Escobedo, Francisco Dosamantes, José Chávez Morado.

A mediados de 1950 el taller entró en crisis y varios de sus fundadores lo dejaron, pero se siguió manteniendo. “El taller llegó a estar en gran peligro de desaparecer y después se transformó, siendo actualmente una escuela, ya no tiene el mismo sentido que cuando yo me acerque; ahora ofrece clases que imparten algunos compañeros; por supuesto lleva a cierta burocracia, aunque de vez en cuando realizan obras que tienen contenido social”⁵⁷



76. José Chávez Morado, Calavera persiguiendo a dos campesinos, 1945

⁵⁷ *Ibíd.* p. 18

1.10 La calavera en la plástica mexicana

La calavera a partir de ese momento es considerada como parte del folclor mexicano y los artistas la retoman recurrentemente como un tema que nos define culturalmente, a continuación se muestran algunos ejemplos.



77. Federico Cantú, *Preludio al triunfo de la muerte*, 1935



78. Federico Cantú, *Triunfo de la muerte*, 1939

series de la vida, la muerte, lo efímero de la existencia, la alegría, los placeres y los vicios.

“Personaje clave de su iconografía, la muerte, como una convivencia inevitable a la vez que destino inexorable”⁵⁸ nos muestra una interpretación muy diferente del triunfo de la muerte, en relación con la de Brueghel el viejo.

⁵⁸ María Luisa Sabau García, *México en el mundo de las colecciones de arte, México contemporáneo 1*, México, 1994, p. 82



79. Rufino Tamayo, La muerte azul, 1952

de expresión. No es cierto que los símbolos del arte no descriptivo no se entiendan, lo que ocurre es que se necesita acostumbrar a los ojos a ver esos símbolos”⁵⁹ además afirma que dos son los campos de la gráfica mexicana en los que Tamayo hizo aportaciones sobresalientes: el color y la textura.⁶⁰

Rufino Tamayo, (1899-1991), sobre él Raquel Tibol comenta que asombra su capacidad para reducir la representación de seres y objetos a un mínimo caligráfico, de trazo ligero, acentos precisos y finalidades expresivas ricas en contenidos, variadas en su elocuencia. “El tratamiento no descriptivo de un tema -opinaba-

también

mayor

posibilidad



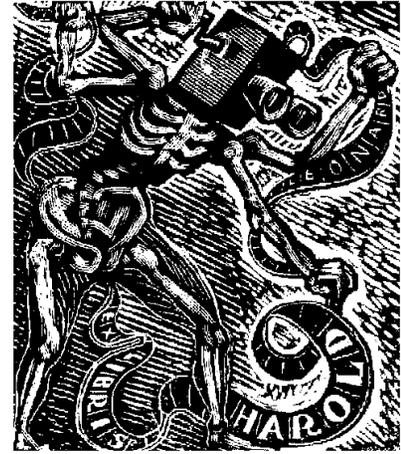
80. Rufino Tamayo, Capítulo XVI, 1959

⁵⁹ Raquel Tibol, Tamayo ilustrador, México, Editorial RM, 2002, p. 12

⁶⁰ Rufino Tamayo, Catalogue Raisonné, grafica prints, 1925-1991, CONACULTA, INBA, Turner, 2005

Leopoldo Méndez (1902-1969), este grabador, dirigió el Taller de Grafica Popular entre 1937 y 1952⁶¹ y es considerado uno de los más importantes artistas gráficos de México

Al respecto Elena Poniatowska comenta: destacó la fuerza y el talento generoso de Leopoldo Méndez, hijo de un zapatero y de una campesina. Ninguno alcanzó una obra tan sobresaliente, ninguno



81. Leopoldo Méndez, Cámara



82. Leopoldo Méndez, Concierto sinfónico de calaveras, 1943

con esa leyenda de grandeza. Sus grabados tienen una fuerza impactante, golpean en plena cara; Leopoldo estigmatiza la brutalidad de la pobreza porque burila su crueldad. También por él se recupera el amor a los códices y sobre todo se valoriza la obra de Posada, su extraordinario antecesor. Méndez recupera las calaveras y lanza las suyas en contra de los propietarios y los rompehuelgas.⁶²

⁶¹Portal SEPienza, sepiensa.org.mx/contenidos/h.../s.../mendez1.htm, 30 de marzo 2011

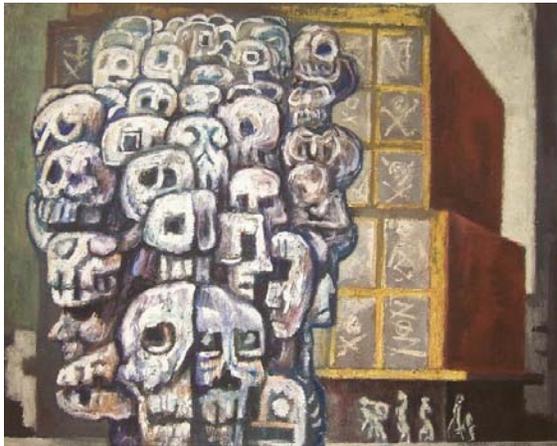
⁶² Poniatowska, Leopoldo. ..., Op Cit

José Chávez Morado (1909-2002), es otro artista que también utilizó en su obra plástica el tema de calaveras, independiente a su participación en el Taller de Gráfica Popular, fue un artista totalmente comprometido con las causas sociales, al respecto dijo: *"Veo a la gente, la he seguido, he reído con ella, la he visto morir a tiros a media calle y a pleno día, junto a mí; dormí con ella en los quicios*



83. José Chávez Morado, *Carnaval de Huejotzingo, 1939*

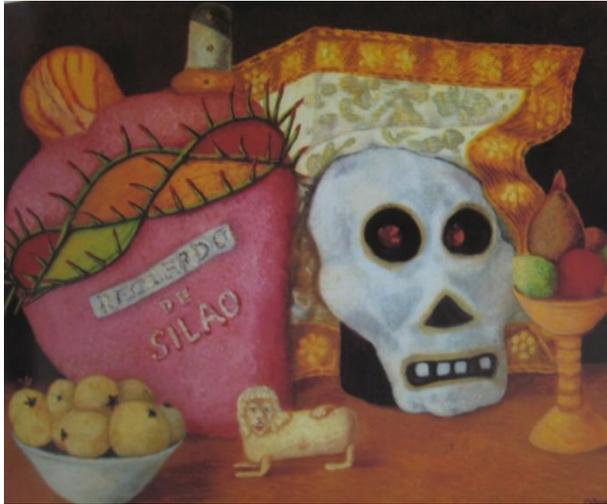
de las puertas o en el andén de la estación del tren. En mi tierra voy con mi pueblo a danzar el "torito", o



84. José Chávez Morado, *Tzompantli, 1961*

ataviado con plumas de "conchero", envuelto en el humo del copal, sigo al Cristo de las tres caídas. Marché ante Cárdenas en el Zócalo cuando expropiamos el petróleo y cambié golpes con los "dorados" fascistas en esa misma plaza mayor. Mi pincel se empapó con sangre o con risa al dibujar... con los pies en la tierra"⁶³

⁶³ Portal SEPiensa, sepiensa.org.mx/contenidos/l_chavez/chavez_i.htm, 29 de Marzo 2011

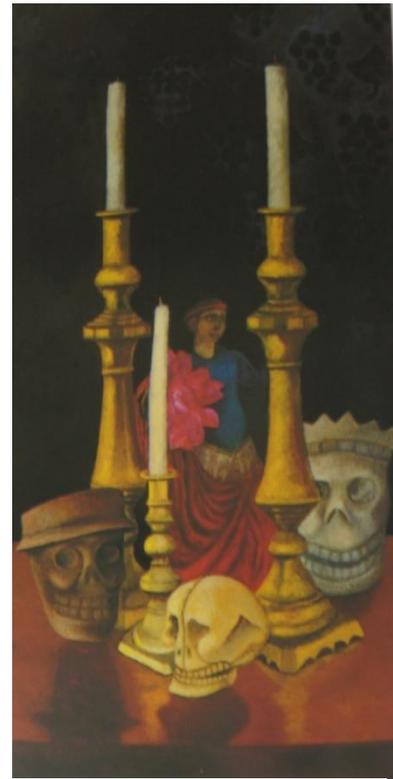


85. Olga Costa, Recuerdos de Silao, 1954

particular percepción. Su producción artística comprende: bodegones, paisajes, retratos flores y naturalezas.⁶⁴ Se ha situado a Olga Costa en el ámbito de la escuela mexicana de pintura, ella asume consciente y voluntariamente esa pertenencia.

“Olga Costa es el ángel blanco de la pintura mexicana” escribió una ocasión Carlos Mérida.⁶⁵

Olga Costa, (1913-1993), se asumió como de nacionalidad mexicana y originaria de Leipzig, Alemania, es conocida como una de las coloristas más importantes de México, plasmó siempre lo que sentía, interpretando la realidad desde su muy

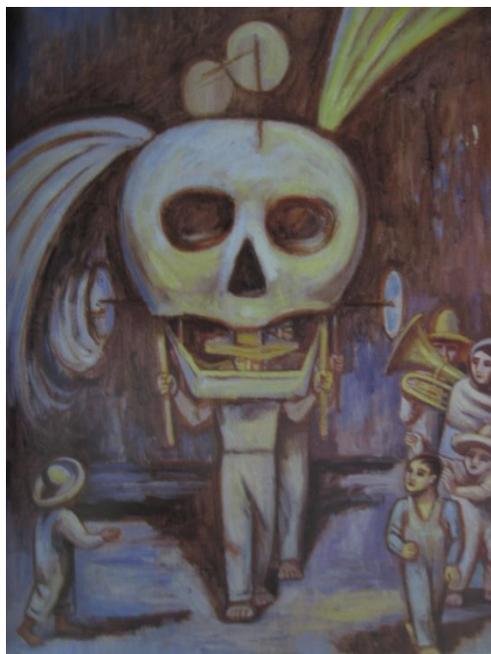


86. Olga Costa, Ofrenda, 1961

⁶⁴ www.conaculta.gob.mx/.../biografias.html, 2 de Abril del 2011

⁶⁵ Sergio Pitol, Olga Costa, artistas de Guanajuato, México, Ediciones la Rana, Instituto de Cultura del estado de Guanajuato, 1998

Raúl Anguiano, (1915-2006), Puede considerarse uno de los maestros del retrato en México. En abril de 2005, sobre su obra, dijo: Después de siete décadas de trabajo, mi obra ha pasado por varios periodos, podríamos decir: ingenuo, figurativo, sólido y riguroso con influencia de los tres grandes, producción con sentido social y crítica durante la época del



88. Raúl Anguiano, Fiesta popular en azul (detalle) 1950

Taller de la Gráfica Popular, periodo surrealista basado en sueños y en mi



87. Raúl Anguiano, El beso (detalle), 1957

imaginación, vuelta al clasicismo con temas de la realidad y centenares de retratos... Actualmente al retomar mis apuntes de hace cuarenta años y como dije en reciente conferencia: siento ya la nostalgia de la agudeza visual y precisión en el trazo y pudiera ser que termine trabajando en un sentido expresionista.⁶⁶

⁶⁶ Raúl Anguiano 1915-2006, México, CONACULTA, 2006, Pinacoteca 2000, p. 18

Juan Soriano (1920-2006) realizó una extensa obra con temática que tiene que ver con la muerte y la calavera. Una de sus obras favoritas era la muerte enjaulada en serigrafía, y al respecto de la muerte escribió: *“La primera vez que fui a Veracruz pasando por una casa en la calle, vi a*



90. Juan Soriano, La visita azul, 1978

una niña muerta, sola sobre una mesa llena de flores, y atrás se veían unas mujeres llorando. A mí me parecía que te



morías y te ibas a un lugar mejor, que era una liberación. Veía con horror al muerto viejo. Pero una niña muerta era algo precioso.”⁶⁷

89. Juan Soriano, Muerte enjaulada, 2001

⁶⁷ Álvaro Mutis, Juan Soriano el poeta pintor, México, CONACULTA, Pinacoteca 2000, 2000, p. 135



91. Arturo García Bustos, *La vida y la muerte*, s/f

Arturo García Bustos, (1926), La obra de García Bustos es un referente del producto cultural del Taller de Gráfica Popular, así como su iconografía indigenista y revolucionaria.⁶⁸ Al respecto comenta: “Toda mi vida ha estado relacionada con el nacionalismo y con el mundo, ya que mi obra la he proyectado en este sentido, por medio del grabado y la pintura mural, porque hay artistas que sí tomamos en cuenta a quién están dirigidas nuestras creaciones.”⁶⁹

Formó parte del Taller de Gráfica popular y afirma que: “el soporte teórico del realismo social que nosotros realizamos, tiene sus bases en las luchas de liberación nacional de nuestros países latinoamericanos.”⁷⁰

⁶⁸ agenda.universia.net.mx/.../arturo-garcia-bustos-la-imagen-del-mexico-posrevolucionario, 2 de abril, 2011

⁶⁹ www.angelfire.com/.../arturo_garcia_bustos.html, 2 de abril, 2011

⁷⁰ García Bustos, *Op Cit.*, p. 7



92. Alberto Gironella, *Postumo*, 1999

que el artista ha tenido con la literatura.⁷¹

Gironella manipula los objetos y los descontextualiza para construir otras realidades con significados contundentes, que surgen de la reflexión en torno a los temas de su obra.⁷²

Alberto Gironella, (1929-1999), En el discurso plástico de Gironella hay temas fundamentales como son la muerte, el fenómeno de la putrefacción de la materia, y el transcurrir del tiempo. Una de las características de Gironella es la libertad con que construye sus cuadros, en los que se encuentran la plástica y las letras, resultado de la relación constante y cercana



93 Alberto Gironella, *Estudio Valdés Leal*, 1977

⁷¹ www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio..., 3 de abril, 2011

⁷² Alberto Gironella, *Barón de Beltenebros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Editorial RM, 2003



Francisco Toledo (1940) Considerado uno de los mejores artistas de México, explora en su obra los mitos, las leyendas, los animales, no precisamente los considerados como los más hermosos y por supuesto la muerte, ha realizado una gran cantidad de obra con esta temática,

94. Francisco Toledo, Muerte saltando con Lagarto I, 2004 entre la que destaca una serie de 35 obras realizadas en gouache, que ilustran el libro *La Muerte pies ligeros*⁷³, en ellas se vislumbra la versión de Toledo de

cómo existió la muerte en la tierra y su relación con el hombre y los animales, a lo cual su hija comenta “Los humanos inician en el cuento de Toledo y mío, brincando la cuerda y de allí surge el reto de la muerte con los animales y van pasando uno por uno, y cada que se cansan mueren y para ellos existe la muerte y al final hay un animal del cual



la muerte se había olvidado y lo descubre que estaba

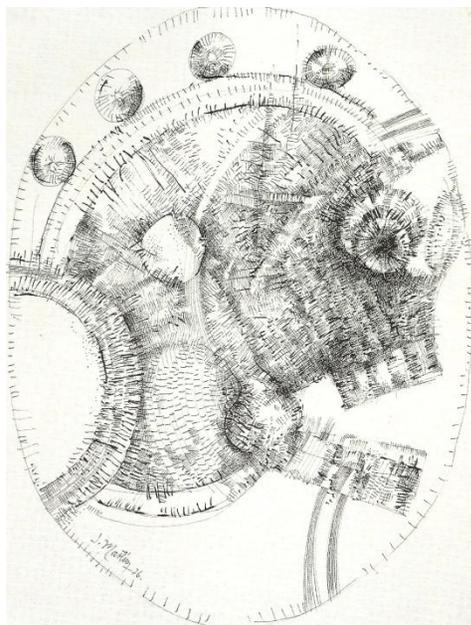
95. Francisco Toledo, Muerte saltando con Chapulín III, 2004

saltando por el monte y la burla y es el chapulín, es que el chapulín tiene los pies ligeros.”⁷⁴

⁷³ Natalia Toledo, Francisco Toledo, *Lii jai i tii*, La Muerte pies ligeros, México, SEP, Fondo de Cultura Económica, 2006

⁷⁴ Entrevista a Natalia Toledo en ciudadanía express com, el 10 de octubre del 2009, en la inauguración de la exposición: La muerte pies ligeros, realizada en Ciudad Victoria, en el marco del XI Festival Internacional Tamaulipas 2009.

Jesús Martínez, (1942), en 1968, inició un proceso de introspección a la par que comenzó a ampliar sus conocimientos sobre la historia de México en especial sobre el periodo prehispánico, esta inquietud surgió dado el momento histórico que se vivía. En 1976 realizó una serie de 25 dibujos a tinta y 20 monotypos con el tema de



97. Jesús Martínez, Tzompantli, 1976

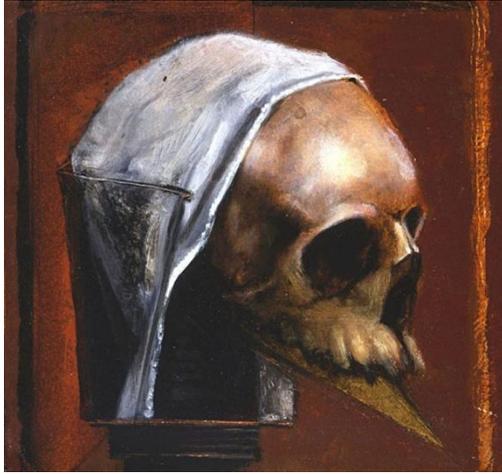


la muerte, la obtuvo de la investigación

que hizo en **96. Jesús Martínez, Calavera, 1976**

códices y esculturas sobre la representación de la calavera en el mundo prehispánico, infunde una nueva vida a la calavera y el dramatismo de los dibujos a tinta lo solucionó formalmente con diversos tipos de rayado.⁷⁵

⁷⁵ Gutierre Aceves, Jesús Martínez, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, Nuestra Cultura, 1995



98. Arturo Rivera, La guadaña velada, 1999

Según el escritor Rafael Alcérreca “los seres que inventa perdieron la noción del pasado, el deseo de respirar en un mundo deseable: viven un presente casi deshabitado porque están a punto de abandonarnos. La posibilidad de existir en la contemplación estética, pertenece al espectador obligado a dialogar con ellos: a convivir con el enigma de su presencia.”⁷⁶ Para este fin sus motivos cadavéricos son totalmente adecuados y bastante extensos.

Arturo Rivera, (1945), artista plástico cuya obra no se puede definir como parte del nacionalismo pictórico, pero tampoco pertenece al movimiento de la ruptura, más bien sus contemporáneos son los artistas europeos conocidos como: Nouvelle Figuration.



99. Arturo Rivera, Kanato de la horda de oro, 2008

⁷⁶ www.arturorivera.net/, 31 de marzo, 2011



100. Nahum B. Zenil, *Tiempos*

Nahum B. Zenil, (1947) *Siempre he sentido la necesidad de auto-análisis en mi trabajo con el fin de aceptarme a mí mismo y mi forma de vivir. Siempre me he sentido marginado en mi vida y he experimentado un gran sentido de la soledad.*

En mi obra he tratado de

*llevar una comunicación entre los miembros de la sociedad y yo.*⁷⁷ Artista plástico que se autoretrata una y otra vez, inexpresivo, solemne, imperturbable, la melancolía y nostalgia impregnan gran parte de la obra de Zenil, creando una atmósfera de ensueño solitario. Con sus tonos sepia, su trabajo recuerda la mirada de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, dada en los grabados mexicanos, de artistas como Manuel Manilla y José Guadalupe Posada. En su uso de calaveras, esqueletos, y diablos, revive los motivos favoritos de Posada.⁷⁸

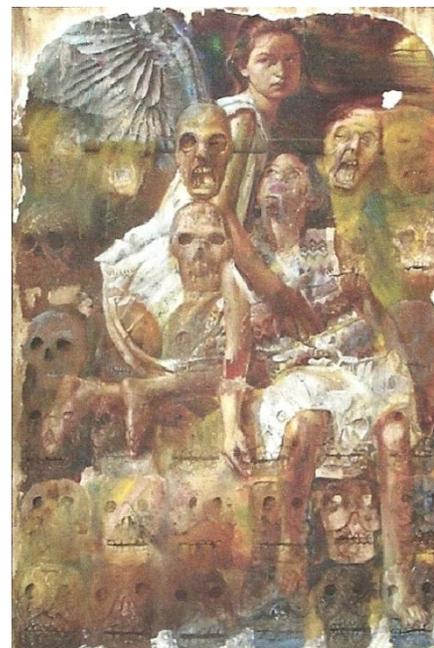


101. Nahum B. Zenil, *Ciclo*, 1998

⁷⁷ www.queer.arts.org/archive/show4/zenil/zenilhtml, 1 de Marzo, 2011

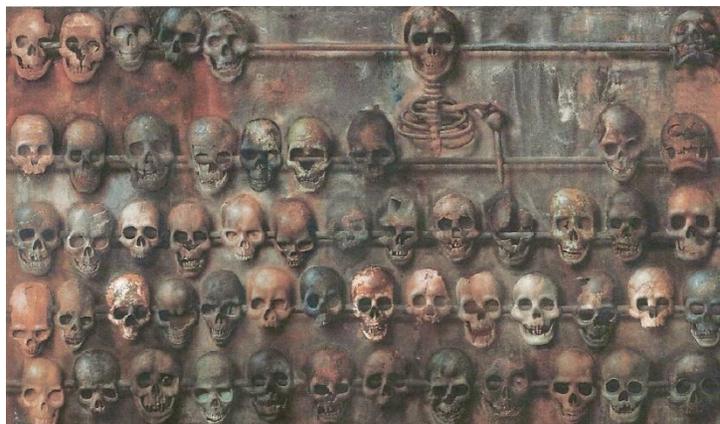
⁷⁸ www.nyu.edu/greyart/exhibits/zenit/essay.htm, 1 de Marzo, 2011

Rafael Cauduro, (1950), artista hiperrealista que aborda temas relacionados con la mujer, el tiempo, la iconografía cristiana y la muerte. En su obra juega a crear y a destruir, deja al espectador con una sensación de querer acceder más allá de lo que su obra muestra, como si encerrara un misterio,⁷⁹ Cauduro dice acerca de su obra: *Hay un gran placer en la destrucción de mi propia obra. Es casi un juego sadomasoquista, además, La construcción de algo nuevo lleva una violencia mortal inconmensurable: una gran destrucción de la naturaleza. En cuanto se termina la*



102. Rafael Cauduro, Tzompantli con ángeles y niña, 1995

construcción, nuevamente empieza la vida, que es el deterioro de los nuevos objetos por los elementos naturales, por la fauna y flora, incluyendo la huella del hombre⁸⁰.



103. Rafael Cauduro, Tzompantli I, 1994

⁷⁹ www.revistadelauniversidad.unam.mx/.../70molina.html, 31 de marzo, 2011

⁸⁰ www.cauduro.com/, 31 de marzo, 2011



104. Julio Galán, Sin título, 2003

fantasmas para abrirme a una nueva vida que son aventuras, Es la forma de mimetizarme con el ambiente, eso me encanta, me escondo de mis propios reflejos, igual me escondo tras la máscara de estrafalario⁸²

Julio Galán, (1959-2006), influido por sus experiencias infantiles, creó todo un mundo en el que mezcló ficción y realidad, y en el que se confunden la verdad con la mentira, su obra presenta personajes disfrazados, muchos de ellos son autorretratos,⁸¹ su obra es considerada surrealista además de narcisista, al respecto comentó: *Nunca lo niego, mis obras son un espejo de mi propio dolor, es así como exorcizo mis*



105. julio Galán, Sácate una muela, 1994

⁸¹ www.juliojalanweb.com/, 1 de Abril 2011

⁸² anodis.com/nota/7566.asp, 1 de Abril 2011

Germán Venegas, (1959), la manera como Venegas articula sus imágenes obedece siempre a conceptos que pueden intuirse o descifrarse, pero que no configuran (como ha querido verse) una narrativa. El género que más se le emparenta quizá sea el satírico, aunque sería erróneo calificar de “sátiras visuales”, a sus asombrosas configuraciones.



107. Germán Venegas, serie descarnados 9, 2006



106. Germán Venegas, serie descarnados 8, 2006

Germán Venegas

permite

aprehender con cierta ironía los costados estéticos de cosas muy serias: las creencias, los vicios, la infancia, la sexualidad, las postrimerías.⁸³

⁸³ Teresa del Conde , Museo de Arte Moderno, México, 1992, fragmento de un texto de Teresa del Conde escrito para el catálogo de la exposición Germán Venegas de imágenes, agosto, 1992



Capítulo II

El libro

2.1 Visión histórica del libro

La historia del libro se remonta a un periodo de cinco mil años en el tiempo, pero de los primeros dos tercios, existen pocas evidencias, pues los escritores clásicos, muy poco tocaron este tema, lo que ayuda en este rubro son en gran medida los hallazgos arqueológicos.

2.1.1 El papiro egipcio

La cultura egipcia utilizó tiras de entre 10 y 45 metros de largo por 25 centímetros de ancho de papiro, planta que crecía en el delta del Nilo, y que los griegos llamaron papyrus, nombre del cual se desconoce el significado, para la realización de los



108. Papiro Rhind, o Ahmes, Egipto

papiros, se utilizaba el tallo, se cortaba en finas tiras que cuando se secaban se ponían en capas paralelas superpuestas en los bordes, añadiendo posteriormente en forma perpendicular otra serie de tiras, por medio de golpes y el humedecimiento se obtenía la hoja, luego se encolaba (para evitar que la

tinta se corriese), luego se ponía a secar al sol y se pulía para que la superficie fuera tersa.⁸⁴

Las hojas se pegaban de izquierda a derecha formando grandes tiras y el libro egipcio siempre tuvo la forma de rollo, si la hoja era de buena calidad era suave y flexible; otro indicador de su calidad era la coloración del papiro, siendo de mayor calidad aquellas que tenían una coloración amarilla o casi blanca, mientras que las de inferior calidad presentaban un color más o menos pardo. El conocimiento que existe sobre la elaboración del papiro, no consta en escritos de la época, sino en relieves pintados en Tebas y, en lo que escribió el autor romano Plinio el viejo además de los estudios realizados por los egiptólogos.

Unas características que se encuentra en casi todos los papiros, independiente de su calidad y su uso, es que solo se escribía en una de sus caras, además no se escribían las líneas a lo largo del rollo, sino que se dividían en columnas, de esta forma se iba desenrollando, como si se tratara de páginas, por partes.

La tinta que utilizaban estaba compuesta por hollín o carbón vegetal, mezclado con agua y goma y para escribir usaban un junco coya punta podía emplearse como un pincel, luego se sustituyo por una caña rígida y afilada, llamada calamus, que permitía una escritura más fina.

⁸⁴ Svend Dahl, Historia del libro, México, CONACULTA, Alianza Editorial, 1992, colección Los Noventa, p. 12-13



109. Libro de los muertos, Cultura Egipcia

“La supervivencia del papiro hasta nuestros días, e incluso en cantidades bastantes grandes, no se debe precisamente a las cualidades propias del material; sabemos por indicaciones de los

autores clásicos que cuando un rollo había alcanzado una edad de doscientos años, era considerado como una venerable reliquia y abundan las quejas acerca de lo frágil y efímero del material”⁸⁵

Se realizaron no solo textos religiosos, sino también libros científicos y literarios, pero se conserva mayor cantidad de textos religiosos, gracias a la extendida costumbre de proveer a los difuntos de diversos textos sagrados, oraciones y otros análogos, depositados en las tumbas como protección durante su peregrinaje al más allá,⁸⁶ de los cuales destacan el Libro de Los Muertos así como los rollos del libro de Los Funerales, El Libro de los Caminos, El libro de Los Puentes y los libros de La Respiración. Estos libros en su mayor parte “... se refieren a ceremonias fúnebres y a la recitación de formulas mágicas para resucitar a los difuntos y así acceder al más allá...”⁸⁷

⁸⁵ Ibid, p. 15

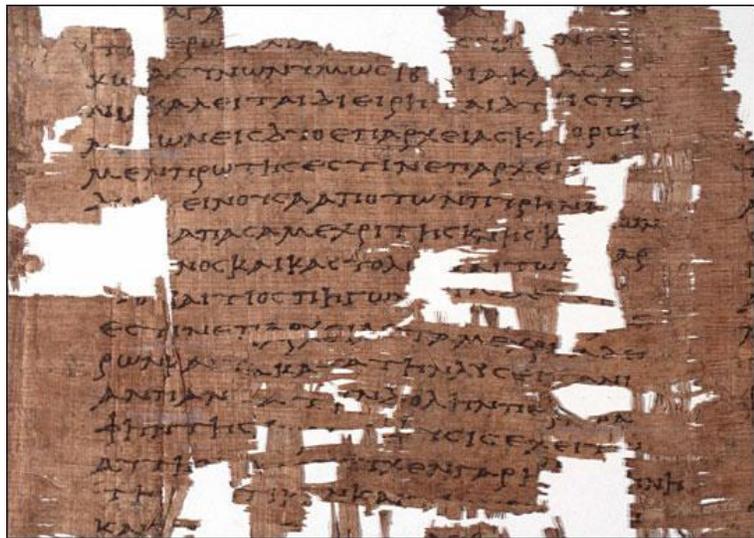
⁸⁶ Ibid., p 16

⁸⁷ L. Zarauz, Op. Cit., p. 23

2.1.2 Los papiros griegos

Los rollos de papiro se introdujeron entre los griegos en el siglo VII antes de Cristo, ya para el siglo V se había generalizado su uso y más tarde también los romanos los usaron, ya que los romanos tomaron de Grecia no solo la cultura, sino también la utilización de los papiros

Según Svend Dahl, lo corriente en este tipo de papiros sería una longitud de seis a siete metros, que formaban un cilindro de cinco a seis centímetros de grueso, la altura era variable, aunque la mayoría mide entre veinte y treinta centímetros o entre doce y quince. Para escribir se empleaba una caña



gruesa y hueca, se escribía letra por **110. Papiro de Artemidoro, Grecia**

letra, mientras que la escritura corriente se hacía con letra cursiva. En el caso de existir título, se encontraba por lo general al final del texto.

En el siglo III a. de Cristo ya existía una biblioteca muy completa, en el Museion, que estaba dedicado a

la enseñanza y a la investigación, esta biblioteca formaba la mayor de las dos colecciones que comprendía la biblioteca de Alejandría, la más célebre y grandiosa del mundo antiguo.

La finalidad de esta biblioteca era la recopilación de toda la literatura griega en las mejores copias posibles y su clasificación.

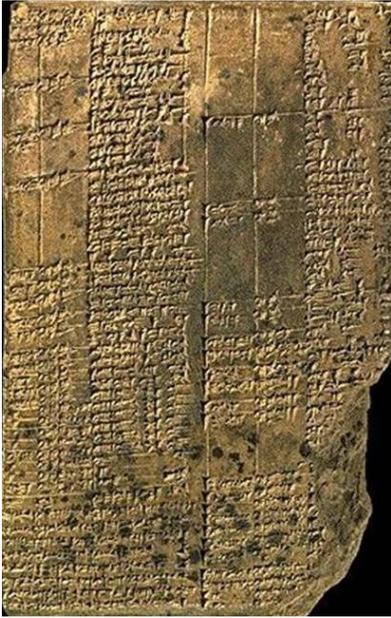
A partir del siglo IV después de Cristo el uso del papiro se fue sustituyendo por el uso del pergamino.⁸⁸

⁸⁸ Dahl Svend, Op. Cit., p. 31

2.1.3 Tableta cuneiformes de Asia Anterior

En Asia anterior sobre todo en Mesopotamia, poseían un sistema de escritura además de una literatura importante, y esto hace que sean considerados como los inventores de la escritura cuneiforme. De

todas las formas de escritura que hoy conocemos, es considerada como la más antigua.



111. Tablilla Mesopotamica

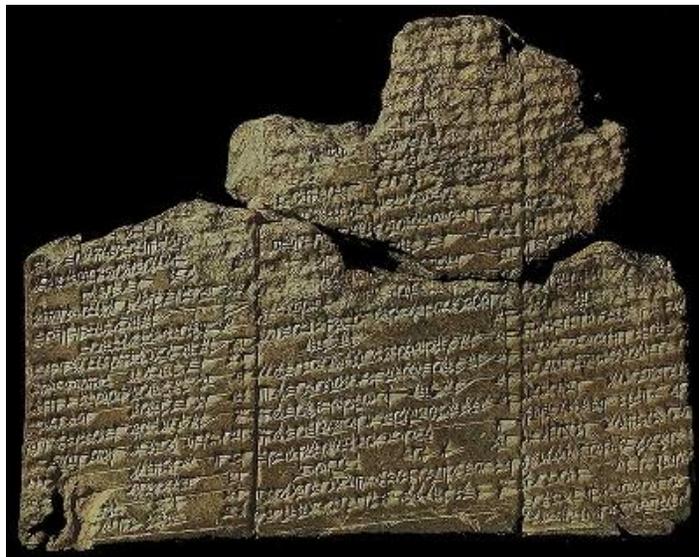
Al principio desarrollaron un sistema de escritura basado en imágenes (pictogramas), sobre tablillas de arcilla, estas imágenes eran realizadas con un punzón que se hacía con cáñamo, luego se perfeccionó el sistema y empezaron a escribir de izquierda a derecha y en filas horizontales, las formas pictóricas se simplificaron y el punzón se sustituyó por uno en forma de cuña, que permitió de acuerdo a la posición en la que se empleaba hacer diferentes caracteres, por eso a este tipo de escritura se le conoce como cuneiforme.⁸⁹

Cuando la arcilla estaba todavía fresca se trazaba la escritura, luego se le dejaba simplemente secar, si un documento no era muy importante y no hacía falta conservarlo, simplemente se reutilizaba, era

⁸⁹ lengua.laguia2000.com ›, 3 de Abril, 2011

común que cuando su contenido dejaba de tener interés fuesen utilizadas para edificar caminos o suelos, pero si el texto escrito era muy importante, se cocía la tablilla.

Las tablillas “son rectangulares y de diferentes tamaños, miden 30cm. de ancho y 40 de largo, pero la mayoría solo la mitad, se escribía en ambas caras; el



112. Tablilla de arcilla, conocida como Génesis Eridú

reverso tenía forma abombada, el anverso era convexo o llano. En el reverso de la primera tableta de la serie se escribía el título de la obra, y con frecuencia también el nombre del propietario y del escriba junto con la amonestación de usar con cuidado la tableta.”⁹⁰

Aunque la escritura cuneiforme fue inventada por los sumerios, luego la utilizaron acadios, babilonios, elamitas, hititas, y asirios, aunque todos ellos empleaban –lógicamente- sus propias lenguas.

⁹⁰ Dahl Svend, Op. Cit., p. 20-21

2.1.4 Otros materiales de escritura en la antigüedad

Muchos otros materiales fueron empleados en la antigüedad, como por ejemplo, la corteza de los árboles, de la cual, “por lo menos las palabras que respectivamente designan libro en griego y en latín *byblos* y *liber*, significaron originalmente corteza”⁹¹ en la India hasta la actualidad se usan hojas de

palmera secas y frotadas con aceite, también se ha utilizado tela.



113. Fresco, Mujer romana con tabla de cera y stilus

Entre los Romanos y Griegos, existían maderas recubiertas de cera que les permitía escribir una y otra vez, pues se podía borrar la escritura al ser un material maleable, al igual que transportarlos pues su formato era más o menos el de un libro actual, a veces con dos tablas con cera encontradas, que permitían guardarse sin que se maltratara o borrara la información y a veces ponían más de dos tablas, mismas que unían con una cuerda o hilo.

⁹¹ Ibid., p. 23

2.1.5 Pergaminos

Desde los tiempos más remotos se empleó el cuero para escribir en todos los países; pero fue en el siglo III antes de Cristo cuando se empezó a tratar el cuero de forma especial, para hacerlo más idóneo para la escritura, y el desarrollo de esta técnica se le atribuye a Pérgamo.

Se empleaba por lo general piel de cordero, ternero o cabra; se eliminaba el pelo, se raspaba la piel y se le maceraba en agua de cal para eliminar la grasa; seca y sin ulterior curtido, se frotaba con polvo de yeso y se le pulía con piedra pómez u otro pulimento para la escritura. Su perdurabilidad superaba al papiro, era más barato porque se podía conseguir en más lados y otra característica que contribuyó a su difusión es que se podía raspar, a diferencia del papiro el cual no se podía, el



114. Pergamino

pergamino podía enrollarse como el papiro, aunque su flexibilidad era menor, y sus dimensiones tenían que ver con el tamaño de la piel del animal del cual procedía, aunque si era necesario, se podían coser varias piezas y formar rollos más largos.⁹²

⁹² Ibid., p. 31

2.1.6 Codex

El papiro presentaba algunos inconvenientes, porque si se quería leer un párrafo anterior, se tenía que desenrollar de nuevo, esto lo hacía incomodo y poco práctico, además que causaba que se maltratara, por este motivo se empezó a generalizar el uso del codex o códice, que tiene sus antecedentes en las tablillas de madera utilizadas por los griegos y romanos, ya mencionadas, aunque el codex era considerado como inferior a los libros de esa época (papiros), pues eran más baratos, ya que se podía escribir en ambas caras de una hoja de pergamino haciendo que su contenido se presentara en un formato más pequeño. No es de extrañarse que los escritos más antiguos de la iglesia casi todos se conserven en forma de códices y pocos en rollos, pues los primeros cristianos carecían de los medios para procurarse papiros.

Hasta el siglo V⁹³ se siguió conservando el poner el título del libro al final, aun cuando no existía un motivo aparente también empezó a nacer la necesidad de numerar las hojas, a diferencia de los papiros, aunque en el principio solo se enumeraban algunas.

Para escribir en el pergamino se utilizaba la parte hueca del cañón de una pluma y el mismo tipo de tinta que en el papiro, posteriormente se sustituyó con tinta de sulfato de hierro y ácido tánico.

⁹³ Ibid., p. 35

2.1.7 Invención del papel

Los textos de los chinos en un principio eran escritos en hueso, concha de tortuga, cañas de bambú hendidas, tablillas de madera, en las cuales se rayaba con un estilo, se escribía como hasta ahora lo hacen, empezando del ángulo superior derecho y en columnas de derecha a izquierda.



115. Papel chino de I siglo II d. C.

En el año 213 antes de Cristo el emperador Ts'in Shihuangti ordena la quema de todos los libros existentes como castigo a los autores que se habían atrevido a criticar su política, esta quema dio como consecuencia una intensa actividad literaria, que ya no se realizó en los materiales

anteriores, sino que se empezó a usar la seda, sobre la que se escribió con pluma de bambú o bien con pincel de pelo de camello, con una tinta negra, extraída del árbol del barniz y más tarde tinta china, mezcla de hollín de pino y cola.

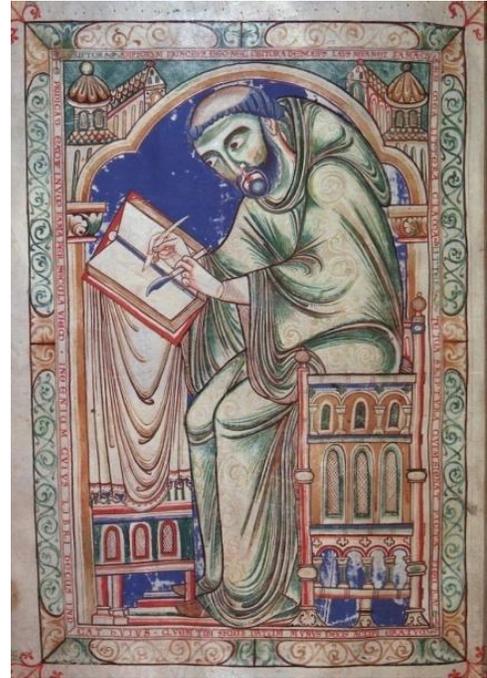
La seda utilizada para los libros, poseía características similares al papiro, como la flexibilidad y la tersura de su superficie, pero su costo era muy alto, así que se intentó producir de otra forma, por medio de hilachas de seda, deshechas y maceradas hasta convertirlas en una fina pasta que seca daba una especie de papel fino, pero aun así era muy caro, así que se buscaron otros materiales más baratos.

“Durante casi setecientos años consiguieron los chinos tener en secreto la fabricación del papel, pero cuando los fabricantes chinos cayeron prisioneros de los árabes a mediados del siglo VIII, quedó revelado el secreto y a partir de entonces comenzó la peregrinación del papel a través del imperio árabe, hasta que, hacia 1100, alcanzó Europa.”⁹⁴

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 43

2.1.8 Edad Media

En la Edad Media y tras las invasiones bárbaras la influencia de la Iglesia, en especial la de Roma, en el mundo del libro fue adquiriendo cada vez mayor importancia;⁹⁵ los libros eran hechos por monjes amanuenses copiándolos una y otra vez a mano por lo cual se consideran como únicos, pues todo el proceso era totalmente artesanal, tomemos en cuenta que los escribas eran artesanos y estaban dedicados únicamente a la ilustración de dichos volúmenes sin ser ellos los autores materiales de los textos, dotaban a estas obras de un preciosismo, y minuciosidad tal, que los convierte hoy ante



116. Monje Amanuense Eadwine de Canterbury y su grabado

nuestros ojos como obras artísticas, como ejemplo podemos mencionar a “la historia de Josué y el famoso Génesis, en estos dos libros el paisaje cobra tanta importancia como la propia narración.”⁹⁶

En las iglesias se guardaron varios ejemplares de obras hechas de esta manera, que van desde temas religiosos, hasta profanos, porque consideraban que eran de importancia para poder interpretar los pasajes de la religión, en ningún momento para preservar ni la cultura, ni la historia.

⁹⁵ Ibid., p.45

⁹⁶ José Manuel Lozano Fuentes, Historia del arte, México, D.F., p. 234



La miniatura irlandesa fue la más sobresaliente de todo el mundo bárbaro y los temas evangélicos eran los más frecuentes, así el evangeliario de Kells, procedente del monasterio del mismo nombre, realizado por monjes celtas, que es una obra del siglo VIII está considerado por muchos especialistas como uno de los más importantes vestigios del arte religioso medieval, además de estar escrito en latín.

Todas las miniaturas son parte de libros que ilustran la vida de santos, es decir todo este arte es religioso.

117. Génesis, Biblia Latina de Gutenberg

“El grabado se empieza a emplear a mediados del siglo

XV, pero el doble ajuste del papel, la primera vez para imprimir el texto y la segunda para la ilustración, hace que hasta el siglo XVII se prefiera utilizar la xilografía, que permite imprimir de manera simultánea textos e ilustraciones.”⁹⁷ A este tipo de impresiones se les conoce como “semi-mecánicos,” algo que no podemos olvidar es que dadas las condiciones de reproducción de estos libros era sumamente difícil su posesión prácticamente inaccesible, característica que cambio hasta 1436 cuando Gutenberg inventó los

⁹⁷ Páginas singulares, El libro de artista, catalogo, Valencia, España, p. 18

tipos móviles de metal mejor conocidos como tipografía, que es el arte y técnica del manejo y selección de tipos, originalmente de plomo, para crear trabajos de impresión. **Gutenberg** se asoció con J. Fust y así nació la imprenta, con la publicación de la Biblia Latina de 42 líneas, este invento revolucionó la publicación de libros. Con la aparición de la imprenta se dio un salto en la evolución intelectual, era impensable que la gente supiera leer o tuviera esa posibilidad. Así el libro se convierte desde hace más de 500 años en el mejor medio de comunicación, el portador de la historia, el cronista.



118. Tipografía, Grabado de Gutemberg

2.2 Prelibros

Los libros tienen una evolución bastante interesante, como ya lo vimos, que se remonta a los orígenes del hombre y que “contribuyo a la transmisión de la mitología, la sabiduría y el arte literario de nuestros pueblos primitivos, usando materiales primarios.”⁹⁸ Además de ser lo que nos enlaza con el pasado y la historia.

Ahora bien si dejamos de lado el concepto que tenemos de libro y lo ubicamos como comunicador, como portador de la narrativa, entonces podría decirse que: “...una lectura oral o una recitación de la novela, al igual que los bardos recitaban poesía épica antes de extenderse el uso de la lengua escrita, sería también un libro...”⁹⁹ de igual manera, podríamos hablar de la cueva de Lascaux, en el municipio francés de Montignac,

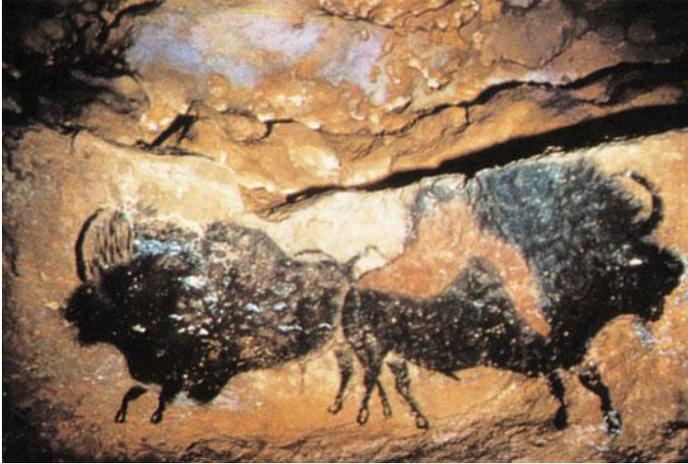


119. Bardos

Dordoña, Francia (por nombrar alguna), recordando que esta cueva tiene pinturas rupestres, cuya finalidad se cree no eran para preservar la historia, ni contar nada, tampoco eran adornos o decoración, más bien se piensa que tenían un sentido mágico-religioso, que servía para conjurar a los animales que

⁹⁸ Raúl Renan, Los otros libros, México, D.F., UNAM, 1988, p. 49

⁹⁹ Howard Goldstein, Algunas reflexiones sobre libros de artistas



120. Pinturas rupestres, Cuevas de Lascaux, Francia

se quería cazar, visto de esta manera y contextualizándola adecuadamente una computadora puede ser también un libro.

El hecho de ver los comienzos del libro de la mano con el desarrollo de la humanidad nos daría la posibilidad de ver a los primeros libros como libros de artista u

objeto. En ese sentido cualquier forma de expresión sería un libro “...Me gustaría hacer la sugerencia de que todas las obras de arte narrativas, ya se trate de columnas triunfales, vidrieras de colores, mosaicos o la escultura en los tímpanos de templos y catedrales constituían tempranos ejemplos de <libros> destinados a ser leídos por las masas analfabetas para una edificación o perfeccionamiento moral, espiritual e intelectual.”¹⁰⁰ Esto centra al libro más allá de un contenedor con características específicas, pero no hay que olvidar que “libro” es un término dado a un objeto tangible. “Hojas de papel impresa o en blanco reunidas en un volumen encuadernado.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Ibíd

¹⁰¹ Larousse, México, D.F., 1972, p.533

Los libros han tenido una importancia fundamental para el desarrollo de las ideas, como formador de conceptos y también son testigos mudos de la historia de la humanidad, pero un testigo al cual solo es necesario abrir para transportarse en el tiempo y el

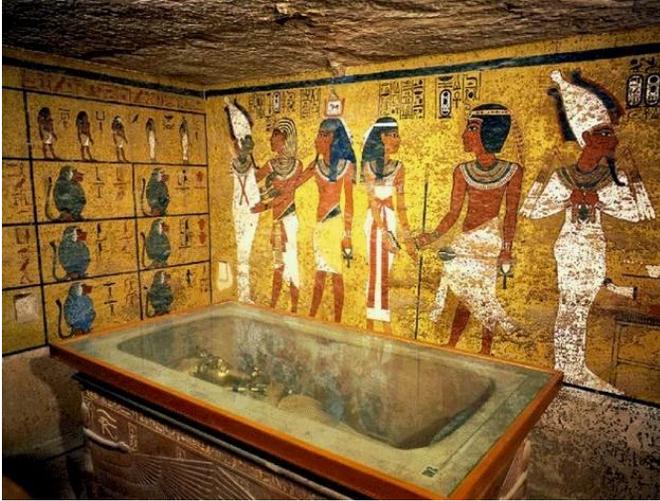


121. Palimpsesto, Codex Ephraemi rescriptus, Biblioteca Nacional Francesa

espacio. Sus inicios se remontan como ya lo mencionaba, a los inicios de la humanidad y entonces concluimos que: “...Antes de la creación del libro, el hombre hizo los otros libros que... podríamos denominar prelibros...”¹⁰²

En los cuales trataba sobre todo de plasmar escenas mágicas - religiosas como en el caso del palimpsesto códice el cual su fin era mágico pues su primera escritura fue borrada, para escribir otra ahí mismo y ahora con el paso del tiempo (aun cuando no era la intención inicial) las dos se pueden ver.

¹⁰² Renan, Op. Cit., p. 18



122. Murales, Tumba de Tutankamon, Egipto

Otro ejemplo de esto lo encontramos en los egipcios que utilizaban las paredes de las cámaras de las pirámides, en las cuales ilustraban pasajes de la vida y muerte del faraón en cuestión y donde eran dejados una vez momificados, después de una serie de rituales de preparación para cuando resucitaran, pues eran considerados como

una especie de representación divina de los dioses aquí en la tierra, convirtiendo así a toda la cámara como un gran libro, pero no para ser visto por los vivos.

Ahora, dejando atrás a los pre libros es importante especificar, puntualizar que “...el libro como lo conocemos existe antes de la imprenta”¹⁰³

¹⁰³ Graciela Kartofel, Manuel Marín, Ediciones de y en artes visuales, México, D.F., p.58

2.2.1 Nueva visión: la artística

Como los libros ya no se realizaban artesanalmente debido a la aparición de la imprenta, se podría considerar que ya no serían jamás objetos artísticos, pero la historia del libro de artista no termina con la invención de la imprenta, solo evoluciona, "...a comienzos del siglo XX futuristas, constructivistas, dadaístas y surrealistas. Todos se habían encontrado ya en torno a una idea común: colocar la palabra escrita al servicio de la práctica artística inventando nuevas formas de libro y nuevas experiencias tipográficas."¹⁰⁴ En 1909 se da a conocer el manifiesto



123. Manifiesto Futurista, Página del diario Frances Le Figaro

futurista. En la primera página de Le Figaro, se crean diversas nociones "...que la página es un legítimo espacio artístico, que el texto puede ir encarnado como arte, que la obra publicada es una obra de arte tan válida como objeto singular."¹⁰⁵

¹⁰⁴ El libro de artista, Ediciones de arte dos gráfico, Bogotá, Colombia, p. 5

¹⁰⁵ Libros de artista, Paseo de los recoletos, Madrid, España, p. 7

Muchos artistas empezaron a utilizar la página como un espacio artístico, de los cuales se considera a Marinetti como uno de los primeros, extrañamente y sin saberlo dio el primer paso para hacer el arte accesible a las masas por medio, al igual que los futuristas, de carteles, hojas, anuncios, manifiestos, con

el fin de dar a conocer sus ideas. En 1910 lanzaron desde la torre del campanario de Venecia 80,000 octavillas a la gente congregada abajo, tal escrito llevaba el título de “Contra la Venecia amante del pasado.” Este tipo de manifestaciones aunadas a muchas otras “utilizan como soporte expresivo la forma y estructura del libro...”¹⁰⁶ dan pie a una nueva concepción del libro.



124. Marinetti, Hoja, las palabras hacia la libertad, 1919

Recordemos que el libro después de artesanal se convierte en objeto en serie, es decir, se rescata del concepto artesanal y se le da el valor de obra artística, pero el libro tradicional del cual “por lo regular la estructura interior no tiene ningún contacto o relación con la estructura exterior”¹⁰⁷ sigue sin ser valorado hasta que se utiliza por

¹⁰⁶ José Manuel Guillén, los otros libros, Libros alternativos, catálogo, Valencia, España, p. 11

¹⁰⁷ Daniel Manzano Águila, El libro alternativo ver y tocar, Libros alternativos, p. 12

diversos artistas no solo como un medio de comunicación, en donde hacer un recuento de su obra, sino como un medio artístico, el libro entonces con características específicas asignadas por cada artista se convierte en obra de arte, de ahí surge lo que hoy conocemos como libro alternativo que se diferencia de las publicaciones tradicionales.



125. David Alfonso García, Las cuatro sombras del campo

2.2.2 Nuevas características

Mientras que: “El libro existió originalmente como recipiente de un texto en un libro viejo todas las páginas son iguales... Para leer el arte viejo basta con conocer el abecedario... Todos los libros se leen de la misma manera”¹⁰⁸



Por otro lado: El artista se convierte en el responsable de la totalidad del proceso de impresión del libro.

El libro de artista puede o no llevar un texto. (El texto en el caso que lo lleve, solo será un eslabón más en la cadena de producción del libro).

126. Ana Karina Lema Astray

El artista-escritor controla el paso del lector a través del libro. El libro es entendido como una secuencia espacio temporal.

¹⁰⁸ Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, México, D.F., 1988

El libro puede estar hecho de tantos materiales como la imaginación del artista lo permita.

El lector es involucrado, es llevado a participar del libro como una experiencia, que va desde los aspectos táctiles, los visuales, el contenido, el color, etc.

“Se puede decir que el libro de artista o libro alternativo es aquel que cuestiona en el momento de ser editado sus bases o conceptos.”¹⁰⁹

Estos libros también contienen en si un carácter objetual.¹¹⁰



127. José Antonio Yarza Piña

¹⁰⁹ Daniel Manzano Águila, Introducción, características y clasificación de los libros alternativos, p. 9

¹¹⁰ Guillén, Op. Cit., p. 9

2.2.3 Tipos de libros alternativos

Dada la gama de características que puede tener el libro alternativo se crean varias clasificaciones diferentes de este tipo de libro.



128. Gerardo cantú, La muerte

Libro ilustrado.- En la elaboración de este libro interviene el escritor y el ilustrador, el trabajo del artista consiste en ilustrar el tema del que se trate el libro “...El pintor o dibujante es, en palabras de Matisse, un segundo instrumento que debe seguir el paso al escritor e iluminarlo.”¹¹¹

Por lo regular se utiliza papel de alta calidad y el precio del ejemplar es elevado. Se “asocia el texto e imágenes para que en el resultado obtengamos significaciones paralelas o compatibles.”¹¹²

Libro de artista.- Es diferente al ilustrado por ser “por él mismo una obra y no un medio de difusión de ésta.”¹¹³

¹¹¹ El libro de artista, Bogotá, Colombia

¹¹² Páginas singulares, p. 17, copia xerográfica, proporcionada por el Dr. Daniel manzano Águila

¹¹³ Daniel Manzano Águila, Introducción, La aparición del libro de artista



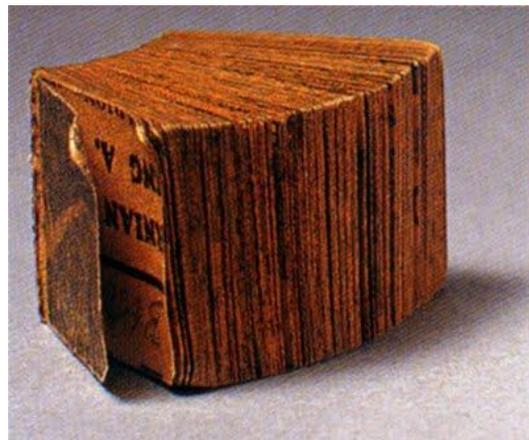
129. Elizabeth Meadows, Flower book, Metal

Realizado el cien por ciento por el artista, desde las imágenes hasta el texto, puede ser impreso por múltiples medios, pero por lo regular el artista se encarga de todo.

“El libro de artista intenta transformar un soporte cuya reputación no es artística.”

Libro objeto.- Como su nombre lo dice es más un objeto que un libro, también es creado por el artista, se le puede llegar a considerar como obra única y dadas sus características no es un libro convencional, no narra nada. Pierde entonces dentro de esta dinámica su función de comunicación en provecho de su manifestación escultural o pictórica.

Libro híbrido.- Este tipo de libro es nombrado así pues contiene en si características que se pueden encontrar en cualquiera de los anteriores o en todos, por tal motivo no se puede clasificar como ninguno de ellos. Con el



130. Dieter Roth, Daily Mirror, 1961

nacimiento del libro de artista se generaron dos vertientes principales encabezadas por Dieter

Roth en 1961 con su “Daily Mirror” y Edward Ruscha en 1962 con “Twenty six Gasoline Station” que consiste en el hecho de que Roth firma y numera su libro, contrariamente a Ruscha que ni limita ni firma el libro.

Cuando un libro de artista se firma y se numera se encarece, porque se considera que a pesar de existir



131. Robert The, The art crisis

un gran tiraje, cada libro es único en sí, es decir no podrá existir otro en el mundo con el número 4/7 esto contradice los objetivos en los cuales se sustenta la creación del libro de artista que considera como prioridad ser económicos y de fácil circulación. Varios aspectos que se desarrollaron con la aparición del libro alternativo fueron inexplorados como el

espacio-temporal ahora no solo el libro comunica y se desarrolla en un espacio concreto conocido como páginas y una temporalidad manifiesta en la forma en que el artista organiza su espacio para que el espectador realice una lectura secuencial, hoja-imagen que si se quiere, en ningún momento involucra el texto o que lo implica no como -un lenguaje intencional o utilitario- sino como un elemento formal.

Las palabras del libro nuevo están ahí no para transmitir ciertas imágenes mentales con determinada intención, están ahí para formar junto con otros signos una secuencia espacio-temporal que identificamos con el libro. También implica temporalidad además de acercamiento a la obra, la manipulación del libro artístico por el espectador hecho que genera una interacción real que en obras artísticas convencionales no se dan.

El desarrollo de la imprenta dio la posibilidad de acceder al conocimiento por medio de los libros, pero por otro lado es limitante, pues no cualquiera puede decir que hizo o publicó un libro, esto genera lo que Raúl Renan denominó “marginal, que es el movimiento de la pequeña prensa,

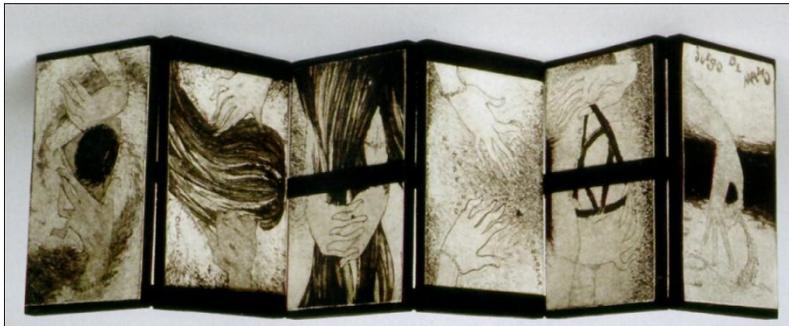


132. Daniel Manzano Águila, *Las paredes oyen*, 2000

que surge al margen, por cierto, de la industria” y que en muchos de los aspectos se liga a los movimientos estudiantiles como el de México en 1968, la necesidad de informar, movía al grueso del estudiantado a recurrir a medios de impresión baratos, rápidos y accesibles, como la serigrafía y el

mimeógrafo, aunque no se realizaran libros, el fin se cumplía al informar y hacerlo sobre cualquier superficie como las ventanas de los camiones. De esta manera se abre una forma de comunicación más allá de la contenida en un libro aunque no artística.

Como ya vimos el libro tiene una importancia mayúscula en nuestra cultura, sin su existencia ya sea en forma de pre libros, o como libro a secas, o de arte, es fundamental como un portador, ahora bien, se podría pensar que dado el avance de la tecnología, el libro va a quedar en desuso, supongo que se



133. Blanca Rosa Pastor Cubillo, Juego de manos, 2000

transformará adecuándose a la modernidad, pero de cualquier forma siempre queda la posibilidad artística de tomarlo como un pretexto, y entonces

podemos decir que el libro se puede

concebir como cíclico, pues el artista es capaz de reinventarlo. Si de reinventar se trata, puedo decir que a estas alturas del texto ya he abordado varios de los elementos temáticos y formales que necesito para la realización del libro de artista, que es el objetivo central de este escrito, donde una de las características será dar una nueva forma de interpretar a la calavera.

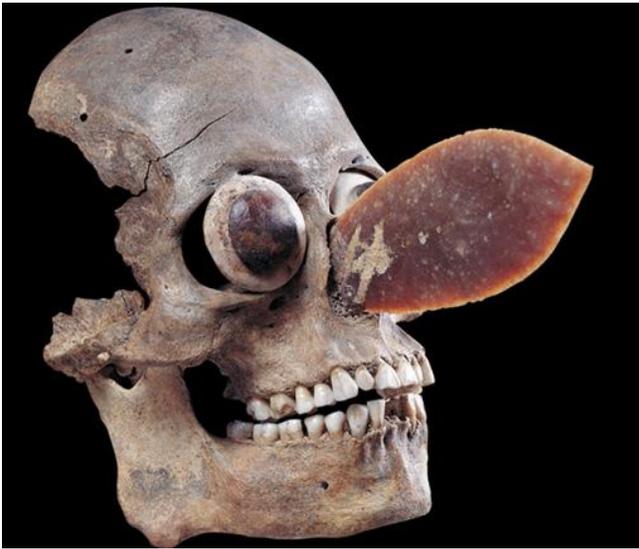


Capítulo III

Creación del libro de artista

3.1 Teoría y concepto

Para la realización de este libro se abordaron inicialmente dos temas centrales que rigen la propuesta plástica, uno de ellos es el libro y su desarrollo a través de la historia, además de la forma en que los artistas se apropiaron de él para hacer obra, surgiendo así diversas clasificaciones artísticas del libro, de



134. Máscara cráneo Mexica, postclásico tardío, Templo Mayor, México

las cuales podemos centrar este trabajo en la categoría de libro de artista por sus características.

Independiente a esto se encuentra el otro apartado, el que tocó el tema de la calavera, que está cargada de una significación cultural con raíces muy profundas en nuestro país, que para mí son muy importantes, estas se muestran en el capítulo respectivo y de el retomo el concepto de que la muerte era vista

como parte de la vida, en un sentido de dualidad indisoluble, que no representaba, ni temor ni tristeza, sino que era aceptada hasta con orgullo dependiendo del tipo de muerte.

En la historia cultural del país, se presenta a la calavera con un doble aspecto: el primero como consecuencia y presencia de la muerte, en éste, se esperarí connotara solemnidad y tristeza. Sin embargo, la calavera también representa el lado vital el cual nos lleva a pensar en la alegría, la fiesta, e incluso en la burla, en pocas palabras, en *una muerte gozosa*.



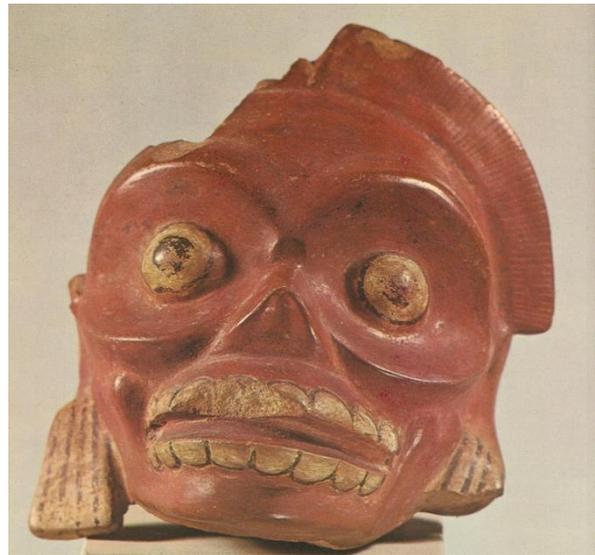
135. José Guadalupe Posada, Gran fandango y francachela de todas las calaveras

3.1.1 Propuesta personal

Cuando se empezó este trabajo tenía en mente unos conceptos o ideas que me rondaban: calavera, temporalidad y unidad. Ahora la pregunta era ¿cómo conjugar todas estas ideas para hacer una representación artística?, para empezar lo más importante por el momento es abordar cada una por separado.

La calavera en los mexicas

La calavera en la cultura Mexica tenía una gran importancia, si tomamos en cuenta que era la representación de la muerte, para ellos algunas formas de morir eran consideradas como gloriosas y a sus restos se les conferían poderes mágicos. Existían dioses de la muerte y fiestas dedicadas a estos, cuyas imágenes son esqueletos, dentro del



136. Representación de una calavera humana, Cultura Mexica

calendario también se le consideraba, este era un pueblo que hacía guerras solo para tener cautivos a los cuales sacrificar a los dioses y con sus cráneos se formaban los tzompantlis.

Estos son solo algunos ejemplos de la importancia que la muerte tenía en esta cultura del cual existen

múltiples manifestaciones en calaveras.

La temporalidad

Una de las intenciones iniciales de este trabajo, era evocar a través de la lectura del libro, la temporalidad de las culturas nahuas. En éste sentido quería que el libro nunca acabara de leerse, que no tuviera propiamente un inicio ni un final o para ser más precisos, que su lectura fuera cíclica, que se terminara de leer y al mismo tiempo, volviera a comenzar.

Los dos extractos de poemas que se muestra abajo ejemplifican el concepto de temporalidad, aunque de diferente forma, en el caso de los guerreros a cuatro años de su muerte se convertían en aves de rico plumaje:

Por eso ya se fueron, se fueron

Los príncipes chichimecas,

El rey Motecuzoma, Chahuacueye, cueyatzin,

Ellos, que al colibrí se hicieron semejantes.

Este mismo poema más abajo nos muestra la idea cíclica que de la tierra tenían que para ellos solo se

vivía una vez, quedando este para los que vinieran:

En breve habrá de hacerse remisa y marchita quedar

la flor del escudo: la tenéis solo en préstamo,

¡oh príncipes!

Nadie la verá extinguirse,

porque tendremos que irnos al Reino del Misterio:

hay que hacerse a un lado para dejar el sitio

a otros en esta tierra: la tenéis solo en préstamo,

*¡oh príncipes!*¹¹⁴

En este sentido la temporalidad solo puede ser vista por mí como un refuerzo del concepto dual de vida-muerte.

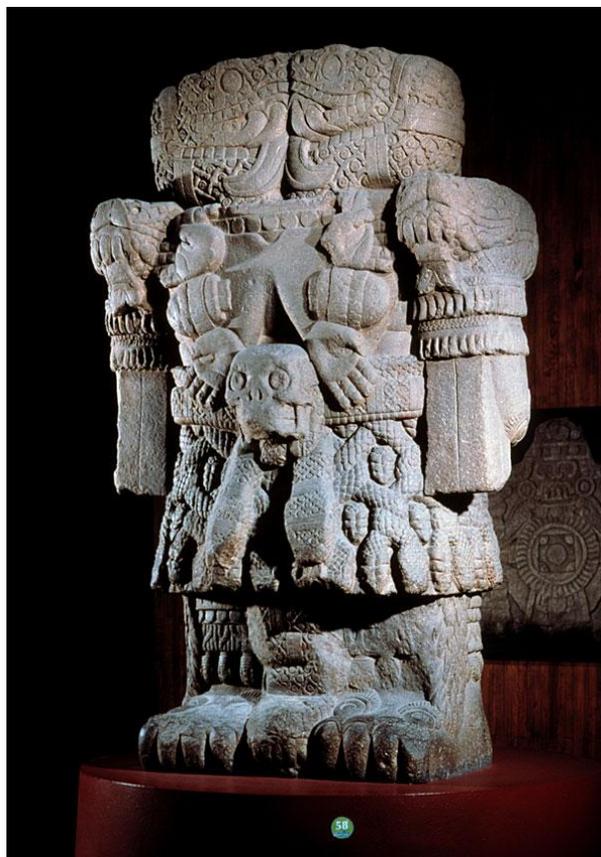
¹¹⁴ Matos Moctezuma, Vida y muerte en el Templo Mayor, Op. Cit., p. 128

La unidad

Ya con éstas ideas de la calavera en la cosmovisión náhuatl y el símil de la temporalidad de la vida en la misma cultura, la otra intención era la de la unidad.

La cultura anteriormente mencionada, destacaba el sentido de las relaciones entre las cosas, los seres, el hombre, la tierra, la luna, el sol, las estrellas, etc. todos ellos armonizado, formando un gran conjunto, una unidad de lo múltiple. En el libro que propongo, la multiplicidad de los grabados se encuentra englobada en la unidad del formato del libro, que a la vez, reitera la temática: la forma de la calavera.

Ya abordados cada uno de los conceptos, solo queda explicar de qué manera se relacionarán cada uno de ellos con los otros: la intención es crear un libro de artista, con forma de calavera. Este fue el



137. Coatlícue, Cultura Mexica, Museo Nacional de Antropología e Historia, México

punto de partida con relación a la temática en la cual se centraría la obra.

Lo que me llevó a plantear un libro más enfáticamente tridimensional, fue el pensar en el templo mayor, el cual fue concebido como el centro del universo, este templo era dual, eran dos pirámides en una, por un lado se encontraba la parte dedicada a Tláloc y por otro la dedicada a Huitzilopochtli, y en medio de los dos si pudiéramos trazar una línea hacia arriba encontraríamos el cielo y hacia abajo accederíamos al Mictlán, además el templo mayor era el centro de los cuatro rumbos cardinales, regidos por cada uno de los cuatro dioses, es así como este templo era el ombligo del universo. Aquí fue donde nació la inquietud de que el libro de artista que desarrollé no solo se quedara en un plano bidimensional, sino que tendiera a la tridimensionalidad y que su estructura partiera del centro como una alusión al centro del universo Mexica.

La idea de este libro es que sea un libro calavérico cíclico, que no se pueda cerrar, que comienza, pero no termina. Conceptualmente hablando, el centro representa el punto de inicio, u ombligo (Xih), las hojas que están pegadas al centro u ombligo, como hijos (Pilli) representan la vida y su movimiento, y los grabados, las diversas facetas de la vida.

3.2 Desarrollo de la obra

Desde el principio se tenía claro que el libro sería concéntrico, es decir que sus hojas partirían del centro hacia afuera y que sería la representación tridimensional de una calavera, por lo cual era necesario tener el dummie, pues era importante saber exactamente la forma que tendrían las hojas. En este punto, uno de los primeros problemas a los que me enfrenté, fue el encontrar una manera adecuada para seccionar



138. Calavera en yeso, primeros cortes

la calavera en volumen y llevarla al plano y luego de ahí otra vez al volumen, así que se realizó un molde en plastilina, mismo que se cortó en rebanadas que tuvieran el mismo centro, pero dado que el material con el cual se elaboró era moldeable y

fácilmente deformable, no resultó un medio confiable ni adecuado para sacar medidas, en definitiva no sirvió, después se volvió a hacer la calavera en plastilina y se le sacó un molde de yeso y su respectivo vaciado, el cual se trató de cortar de la misma forma, en rebanadas que tuvieran un mismo centro, pero tampoco funcionó pues se deshacía del centro por su delgadez, como una solución alterna se tuvo que

sacar otro vaciado el cual estaba dividido en dos partes, el frontal y el trasero, cada parte por separado se fue cortando en forma horizontal con una separación entre corte y corte de un centímetro dando como resultado once cortes horizontales de cada parte.



139. Vista de los cortes traseros

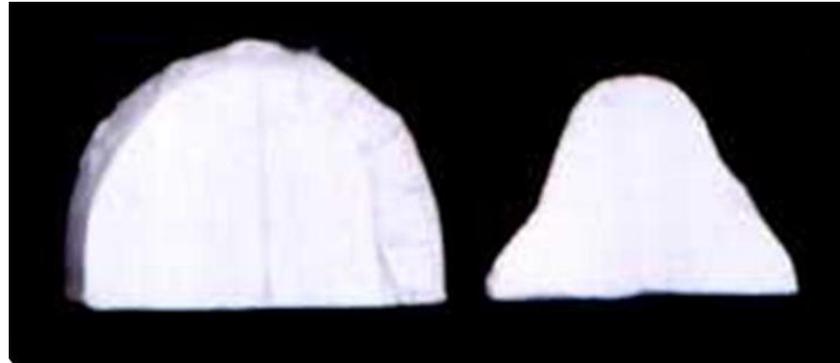
Posteriormente, se realizó la medición de cada corte partiendo del centro formando así el radio, cada línea que se medía tenía una separación entre una y otra de un milímetro y al medir la distancia entre el



140. Vista de los cortes delanteros

centro y la circunferencia daba como resultado una tabla de medidas que se interpretó como un plano cartesiano, o como un sistema de retículas en tercera dimensión, esto concluye con la elaboración de cada una de las hojas que en su conjunto crean la calavera tridimensional.

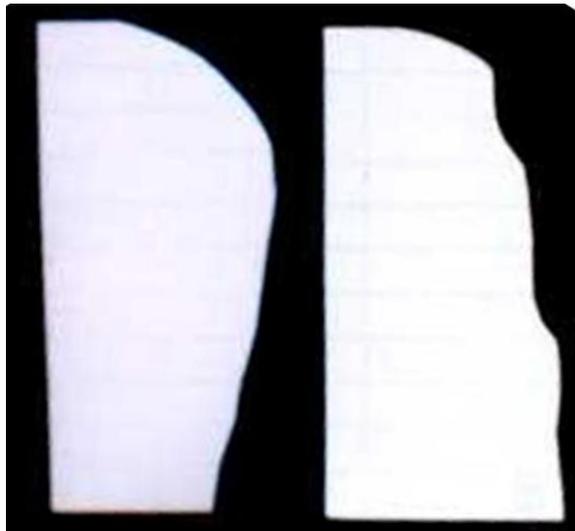
Estas imágenes que tenemos aquí constan de dos de las partes del proceso, las figuras de la ilustración 141 son dos de los cortes del molde, de los cuales se sacaron las medidas



141. Vista aerea de dos de los cortes

para hacer el trabajo tridimensional y las formas de la ilustración 142, son las hojas resultantes al unir

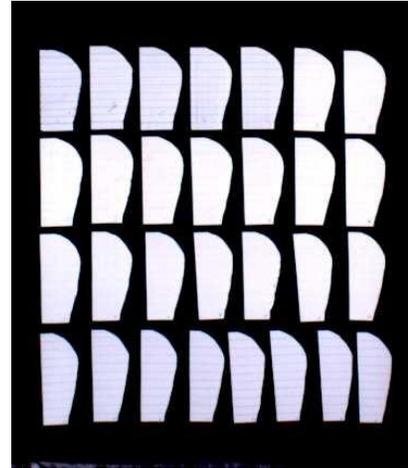
todas las mediciones, dependiendo del lugar correspondiente en el plano cartesiano, estas hojas son las que finalmente se imprimieron en el papel de algodón.



142. Vista de dos de las hojas

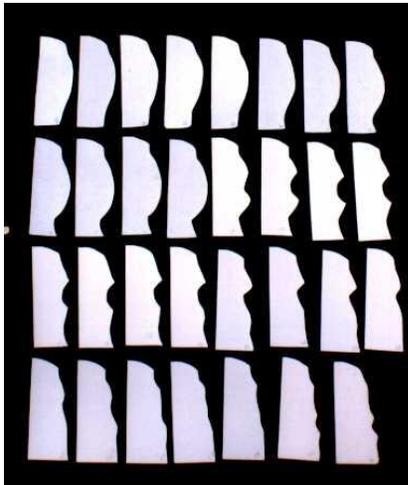
3.2.1 Los formatos

En este libro una parte importante es la relacionada con los formatos pues sin ellos no se hubiera llegado a ningún lado, aquí el planteamiento del trabajo fue totalmente diferente a otro tipo de libros, porque no se podían elaborar los grabados, sin resolver primero el problema que significaba el tamaño de la hoja en el cual se imprimirían los grabados, lo cuales formarían el libro, porque



143. Formatos posteriores

hasta no tener claramente su forma y tamaño no se podía definir el formato de las placas las cuales no

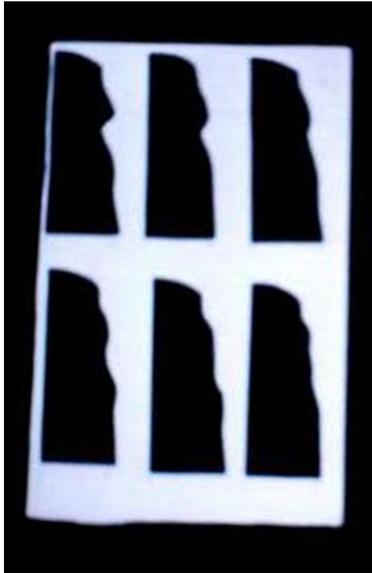


144. Formatos frontales

debían exceder dicho tamaño.

Aquí se presentan los formatos de las hojas, tanto frontales como posteriores del cráneo, que comprenden finalmente el libro, en total son 87 formas diferentes, pero cabe aclarar que las placas no están pensadas enteramente en función del papel.

3.2.2 La hoja, de los formatos del grabado a la forma de la calavera

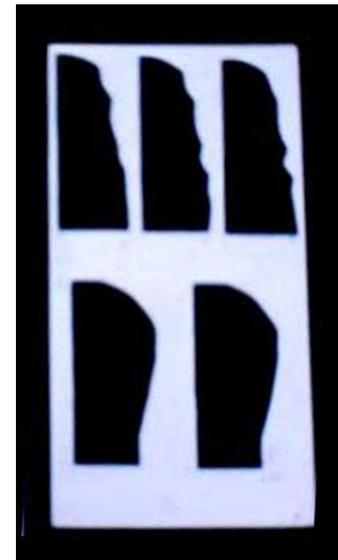


145. Moldes de las hojas

Para poder regresar del plano al volumen y dar forma al libro de artista, se trazaron 87 planos cartesianos, cada uno correspondiente a una hoja de la calavera, en cada plano cartesiano se marcaron once medidas que corresponden a el radio de los cortes horizontales realizados en los moldes de yeso, la unión de cada punto resultante nos dio al final cada una de las hojas o vistas de uno de los cortes laterales de la calavera, se tomaron un total de 957 mediciones.

Las hojas están hechas de acuerdo con la medida que a cada una corresponde, en relación al lugar que ocupan en el libro, por lo tanto casi todas son diferentes.

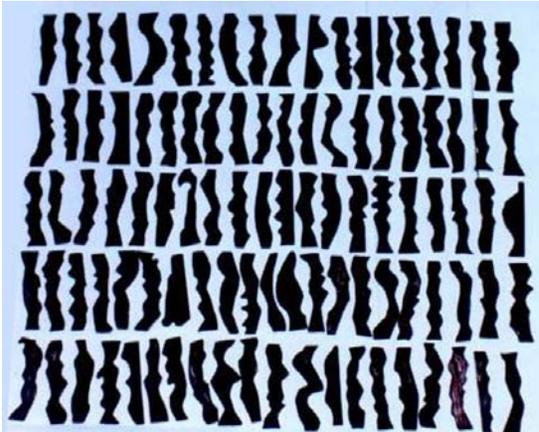
Es importante mencionar que es estrictamente necesario para dar forma al libro, respetar el orden establecido.



146. Otros moldes de las hojas

3.2.3 Las placas

El formato de las placas podía haber sido estándar, todas iguales, porque no era necesario que tuvieran formas tan diversas como las que al final resultaron, aunque las hojas fueran irregulares, pero aprovechando que el papel sobre el que se iba a hacer la impresión no tenía un tamaño estándar, y con la motivación de la búsqueda personal, que tiene que ver con el desarrollo de la creatividad, se pensó



147. Formato de las cien placas

jugar también con este espacio, dando la posibilidad de explorar la combinación de los distintos formatos de la hoja y los grabados.

Este es el único motivo real por el cual las placas son irregulares, esta decisión hizo un poco más complicada la preparación de los grabados, porque desde el corte el proceso fue más lento. Así que una característica es que cada placa es diferente.

3.2.4 Los grabados

La idea de estos grabados es que representaran a la calavera en actitud de vivacidad, de ser alegres y despreocupadas, como una instantánea o un retrato, inspiradas en las de José Guadalupe

Posada, pero sin ser críticas de ningún sistema, en la mayoría de los grabados se hicieron representaciones de calaveras femeninas.

Se trabajó directamente sobre las placas, sin bocetos previos utilizando la forma de las mismas, pues se trataba de amoldar la imagen a una forma irregular y en cierta medida imprevista, pues esto me obligó a buscar soluciones inéditas.

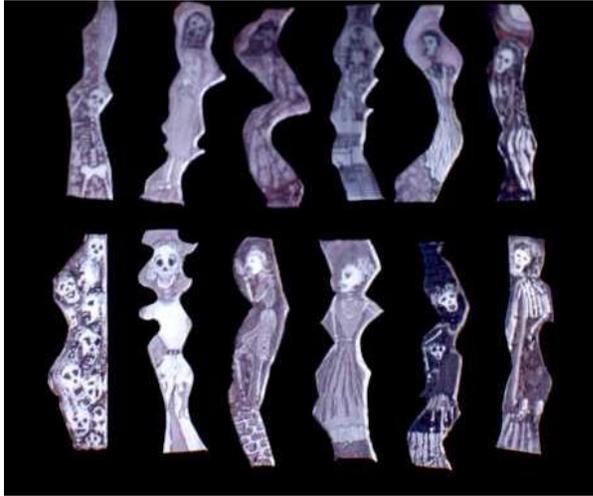


148. Grabado



149. Impresión conjunta de grabados

3.2.5 Especificaciones técnicas



150. Vista aerea de doce placas

un porcentaje de 1:3.

En cuanto a la impresión de los grabados dado el tamaño, se ahorró tiempo y trabajo imprimiendo de una sola vez 10 placas, utilizando tiras de papel Fabriano 50% algodón, de 15 centímetros x 69.5 centímetros, cuidando

Todos estos huecograbados están realizados en lámina negra, calibre 20 por ser un material económico y fácil de manejar.

Se grabó en aguafuerte la línea, para posteriormente meter tonos solo bloqueando por partes algunas zonas y atacar con ácido nítrico, con



151. Tiras de papel impresas

de dejar la cantidad necesaria de espacio para recortar las hojas al tamaño, es importante mencionar que a pesar de tratar de hacer los grabados de la manera más técnica posible, se tuvo que invertir

el proceso, pues era mucho más complicado primero dar forma a la hoja y luego imprimirla y como realmente no podía recortarse el papel de manera manual, pues se necesitaba precisión, se optó porque fuera primero la impresión y luego el corte. Con las medidas de las hojas ya listas se realizaron plantillas que sirvieron para marcar cada tira de papel ya impresa, con la forma de las hojas, al ser recortadas, se fueron pegando una con otra, pues se necesitaba que de cada lado de la hoja hubiese un grabado, además de ser importante que las hojas tuvieran mayor rigidez y esto con la unión se logró bastante bien.



152. Vista lateral izquierda

Una vez listas todas las hojas y organizadas en el lugar que les correspondía se procedió a coserlas como si se tratara de encuadernar un libro, no se necesitó más que unir un extremo con el otro para que diera paso al libro abierto.

3.3 Características formales del libro

Este es un libro concéntrico, es decir todas sus hojas tienen un punto común de encuentro: el centro, pues al estar cosido forma con la unión de cada una de sus hojas con formas onduladas, la ilusión de una calavera tridimensional, dadas sus características se convierte en libro abierto, pues no se cierra, también tiene a manera de lomo y para darle mayor estabilidad, además de la idea de centro, una madera



153. Vista aérea del libro de artista



154. Vista libro y grabados

tubular de color morado, que hace juego con el color de los grabados que en cada hoja se encuentran.

El tamaño aproximado del libro es de 13 centímetros de altura por 11 centímetros de circunferencia misma que está formada con 134 hojas de algodón dobles.

Conclusiones

A lo largo del desarrollo de la humanidad en el hombre siempre ha existido una interrogante: la muerte, pues es lo único contundente y de lo cual nadie escapa, en diversas épocas y culturas se encuentran manifestaciones de ella, por lo general ligadas a la religión.

En este sentido el caso de las culturas prehispánicas de México no es la excepción, en ellas el significado de la muerte y la forma de morir regían la vida, filtrándose (en cierta medida) hasta nuestros días esa riqueza cultural que con respecto a esta se tenía.

En la presente investigación se abordaron algunas manifestaciones relacionadas con la muerte, pero desde las bases ideológicas de los pueblos prehispánicos de México, de lo cual surge la calavera como una forma de representación de ella, misma que se utilizó como parte integral del libro de artista que aquí se presenta.

Esta tesis me dio la oportunidad de estructurar un proceso de análisis de la información, que sirvió de sustento teórico a la obra, además dando la posibilidad de abordar otra forma de hacer e interpretar el arte: el libro.

Con la creación de un libro de artista la obra ya no se presenta ante mis ojos de manera convencional, es

decir: solo como un cuadro, o una escultura, sino que también se puede enriquecer, dándole el carácter de libro, jugar con la forma y mostrarlo de muchas maneras.

Este trabajo queda en mí experiencia como un acercamiento real a la labor creativa y de investigación del artista, donde la obra se carga de la sensibilidad del creador, donde se hace una nueva interpretación del conocimiento además de llegar a comprender los procesos que se siguen en el desarrollo de una obra, y observar cómo se va modificando la idea original hasta concluir en la amalgama de conceptos y formas de la misma.



155. Elizabeth Rodríguez Peralta, Xihpilli

Bibliografía

Libros

-A.A.V.V. **Alberto Gironella, Barón de Beltenebros**, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Editorial RM, 2003, pp. 182

-CARRIÓN, Ulises. **El arte nuevo de hacer libros**, El archivero, 1988, s/pp.

-CASAS, Fray Bartolomé de Las. **Historia de las indias**, Madrid, España, Aguilar, s.f.

-**El libro de artista**, Bogotá, Colombia, arte dos gráfico, 1994, pp. 49

-GARCÍA BUSTOS, Arturo. Adolfo Mexiac, Alberto Beltrán, Jesús Martínez Álvarez, **La gráfica en México**, Academia de Artes, 1999, pp. 27, (mesa redonda que tuvo lugar el 5 de octubre de 1999 en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes con motivo de “El mes de la Academia de Artes”)

-GUTIERRE ACEVES. **Jesús Martínez**, México, Gobierno del Estado de Guanajuato. Nuestra Cultura, 1995, pp. 116

-HANS J. PREM DYCKERHOFF, Ursula. **El antiguo México**, Alemania, Plaza & Janes Editores, 1986,

pp.420

- HOFFBERG, Judith. **Obras en formato de libro: renacimiento de los artistas contemporáneos**, pp. 60-71
- KARTOFEL, Graciela. Manuel Marín. **Ediciones de y en las artes visuales, lo formal y lo alternativo**, México, UNAM, 1a edición, 1992, pp. 102
- Libros de artistas, paseo de los Recoletos**, Madrid, España, Ministerio de cultura, 1982, pp. 48
- LÓPEZ CHUCHURRA, Osvaldo. **Estética de los elementos plásticos**, Barcelona, España, Labor, 1970, pp. 154
- LOZANO FUENTES, José Manuel. **Historia del arte**, México, D. F., Continental, 1989, pp. 611
- MACAZAGA RAMIREZ DE ARELLANO, Carlos. **Las calaveras vivientes de Posada**, México, Innovación, 1979 pp. 59
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. **Los Aztecas**, México, CONACULTA, 2000 pp. 239
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. **Muerte a filo de obsidiana**, México, SEP, 1986, Lecturas mexicanas, segunda serie, pp. 153
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. **Obras maestras del Templo Mayor, México**, D. F., Fomento Cultural Banamex, 1988, pp.184
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. **Vida y muerte en el Templo Mayor**, México, Fondo de Cultura

Económica, 1998, pp. 159

-MOTOLÍNIA BENAVENTE, Fray Toribio de. **Memoriales (1542)**, México, UNAM, 1971

-MUNARI, Bruno. **¿Cómo nacen los objetos?**, Barcelona, España, Gustavo Gili, 1983, pp. 243

-MUTIS, Álvaro. **Juan Soriano el poeta pintor**, México, CONACULTA, Pinacoteca 2000, 2000, pp.356

-OCHOA ZAZUETA, Jesús. **La muerte y los muertos**, México, D. F., SEPSETENTAS, 153, pp. 166

-PITOL, Sergio. **Olga Costa**, artistas de Guanajuato, México, Ediciones la Rana, Instituto de Cultura del estado de Guanajuato, 1998, pp.165

-A.A.V.V. **Raúl Anguiano 1915-2006**, México, CONACULTA, 2006, Pinacoteca 2000, pp. 176

-Renán Raúl. **Los otros libros**, México, D.F., UNAM, 1988, pp. 96

-RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, María de los Ángeles. **Usos y costumbres funerarias en la Nueva España**, México, El Colegio de Michoacán, p.38

-A.A.V.V. **Rufino Tamayo, Catalogue Raisonne**, grafica prints, 1925-1991, CONACULTA, INBA, Turner, 2005, pp.362

- SABAU GARCÍA, María Luisa. **México en el mundo de las colecciones de arte**, México contemporáneo 1, México, 1994, pp.287
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de. **Historia general de las cosas de la Nueva España (1582)**, México, Porrúa, 1979, 4ª. Edición, p. 27
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. **José Guadalupe Posada un artista en blanco y negro**, México, CONACULTA, 1996, Círculo de arte
- SCHENEIDER, M. **El origen musical de los animales**, Siruela, Barcelona, 1998
- SVEND, Dahl. **Historia del libro**, México, CONACULTA, Alianza Editorial, 1992, colección Los Noventa, pp. 316
- TIBOL, Raquel. **Tamayo ilustrador**, México, Editorial RM, 2002, pp. 149
- TOLEDO, Natalia. Francisco Toledo. **Lii jai i tii, La Muerte pies ligeros**, México, SEP, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 52
- WESTHEIM, Paul. **La calavera**, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 89
- ZARAUZ, Héctor. **La fiesta de la muerte**, México, D.F., CONACULTA, 2000, pp.263

Revistas

- ARGUETA, Germán. ***Día de muertos***, en *crónicas y leyendas*, México, D.F., CONACULTA, 1998, pp.79
- Artes de México, ***el arte popular de México***, México, D.F., 1979, p7
- Artes de México, ***la dualidad en el mundo prehispánico***, número 173, México, D.F., 1960, p.7
- Calaveras exprimidas***, Taller de Gráfica Popular, México, D. F., 1998, pp.15
- GAMBIO, Fernando. ***México en el arte***, # 5, INBA-SEP, noviembre, 1948, Archivo Vertical, copia xerográfica
- Historia del arte mexicano***, #101, México, D.F., Salvat, 1982, pp.20
- La muerte***, Tierra adentro, numero 106, México, D. F., CONACULTA, octubre noviembre, 2000, pp.80
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. Romano P., ***Día de muertos una tradición viva***, en *Gaceta Bachilleres*, México, D.F., año XXI, número 432, 30 de octubre del 2000
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. ***Miccaiuitl El Culto a la muerte***, en *Artes de México*, México, D.F., numero 145, año XVIII, 1972, pp. 100
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. ***Vida y muerte en el México antiguo***, México, 2000, D. F., en

Tierra adentro, octubre-noviembre, número 106

-TRILLO, Héctor. ***La muerte en el arte***, México, D.F., en *Cuadernos de la División de estudios de posgrado*, ENAP, UNAM, febrero de 1986

-ZEHNDER, Wiltraud. ***La Dualidad en el Mundo Prehispánico***, en *Artes de México*, numero 173, México, D. F., año XX, 1960, pp.92

Periódicos

-CORREA, Raúl. ***El arte del libro alternativo, experiencia que puede apreciarse en la Luis Nishisawa***, en *Gaceta UNAM*, México, D.F.

-GONZÁLEZ TORRES, Yólotl. ***El culto a los muertos entre los mexicas***, en *boletín INAH*, Época II, 1975, núm.

14, jul-sep., p. 39

-MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. ***La muerte en el México prehispánico***, en *Gaceta Bachilleres*, México, D.F., 30 de octubre del 2000, año XXI, IV época, numero 432, pp. 24

-OLIVO, Demetrio. ***El libro de objeto, variaciones sobre la aprehensión total***, en *La voz de Michoacán*,

México, año XLX, número 15941, jueves 19 de junio de 1997

-PONIATOWSKA, Elena. **Leopoldo Méndez Cien años de vida**, en *La jornada*, México, 23 de mayo, 2002

-ROMERO, Laura, **El libro tema central de inspiración en la muestra umbral del objetuario**, en *Gaceta UNAM*, México, D.F., 13 de junio de 1996, página 24

Catálogos

-DEL CONDE, Teresa. Museo de Arte Moderno, México, 1992, fragmento de un texto de Teresa del Conde escrito para el catálogo de la exposición Germán Venegas de imágenes, agosto, 1992

-**El libro de artista en la vida cotidiana**, Buenos Aires, Argentina, Fundación del libro, 1997, catalogo

-GOLSTEIN, Howard. **Algunas reflexiones sobre libros de artistas**, copias xerográficas proporcionadas por el DR. Daniel Manzano Águila

-**Libros alternativos**, catalogo, sala Joseph Renan, España, Universidad Politécnica de Valencia, 2000, pp. 46

-MANZANO ÁGUILA, Daniel. **Introducción**, México, D.F., copias Xerográficas, pp. 10

-**Paginas singulares, el libro de artista**, España, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 78

-PELLICER, Carlos. *Archivo Vertical*, Biblioteca, México, D.F., copia xerográfica, octubre, 1971

-PELLITTERI, Astori. *Esquemas de compaginación*, Prontuarios gráficos 5, Barcelona, España, ediciones Don Bosco, 1995, pp. 19

-SÁNCHEZ REYNA, Ramón. *El libro alternativo*, Exposición en el MAC, Xochimilco, México, Porque, 4 de junio de 1997

Internet

Portal SEPiensa, sepiensa.org.mx/contenidos/l_chavez/chavez_i.htm, 29 de Marzo 2011

www.conaculta.gob.mx/.../biografias.html, 2 de Abril del 2011

agenda.universia.net.mx/.../arturo-garcia-bustos-la-imagen-del-mexico-posrevolucionario, 2 de abril, 2011

www.angelfire.com/.../arturo_garcia_bustos.html, 2 de abril, 2011

www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio..., 3 de abril, 2011

www.arturorivera.net/, 31 de marzo, 2011

www.queer.arts.org/archive/show4/zenil/zenilhtml, 1 de Marzo, 2011

www.nyu.edu/greyart/exhibits/zenit/essay.htm, 1 de Marzo, 2011

www.revistadelauniversidad.unam.mx/.../70molina.html, 31 de marzo, 2011

www.cauduro.com/, 31 de marzo, 2011

www.juliogalanweb.com/, 1 de Abril 2011

anodis.com/nota/7566.asp, 1 de Abril 2011

Anticuerpos.wordpress.com/.../cultivemos-nuestro-jardín-galería-le-laboratoire/ 1 de abril, 2011

lengua.laguia2000.com ›, 3 de Abril, 2011