

Siglo XIX

Muriendo en tierra extraña: Los mineros cornish en Real del Monte, Hidalgo-México (1824-1900)

Raquel Ofelia Barceló Quintal¹

La muerte es un acontecimiento familiar que no sólo suscita una intensa emoción, sino que va acompañada de un conjunto de creencias, emociones y actos que le dan un carácter propio. Morir, en la cultura occidental, es un drama compartido que provoca fantasías, construcciones mentales y comportamientos altamente elaborados. Ante el cuerpo del difunto se escenifica un drama real, donde están presentes testigos o actores; además, el cuerpo de un difunto no se considera como el cadáver de un animal cualquiera, pues hay que proporcionarle cuidados concretos y una sepultura regular, no sólo como medida de higiene, sino por obligación moral. También, como dice Robert Hertz, «la muerte abre para los sobrevivientes una etapa lúgubre, durante la cual se les imponen deberes especiales. Cualquiera que sean sus sentimientos personales, se verán obligados durante cierto tiempo a manifestar su dolor, cambiando el color de sus vestidos y modificando su género de vida habitual» (HERTZ 1990: 15).

El plazo de dos o tres días que se intercala entre el deceso y la inhumación no tiene otro objeto que el de permitir los preparativos materiales y la convocatoria de parientes y amigos, para dar inicio luego a un luto más o menos prolongado. La ceremonia final tendría como objeto dar a los restos del difunto la sepultura

¹ Profesora investigadora del Área de Historia y Antropología, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

definitiva en su propia tierra para asegurar el reposo del alma. Los empleados británicos que llegaron a trabajar a las minas del Real del Monte eran en un 90% de Cornwall —Helston, St. Austell, Tuckingmill, Camborne, Chacewater, Penzance, St. Day y Gwennap—, el resto venía de otras regiones de Inglaterra y Escocia; de ahí que los mineros cornish fueron los que impusieron su cultura en las minas del Real del Monte; en un principio llegaron sin su familia, y los primeros que murieron lo hicieron sin la presencia de ella.

La emigración de los mineros cornish en Real del Monte se debió a la crisis de la industria del cobre y del estaño en Cornwall, crisis que se inició en 1815 y que produjo desempleo y miseria. La demanda de mano de obra en las minas del continente americano abrió una alternativa para las inversiones de las compañías mineras inglesas, quienes aseguraban contratos por tres años, salario suficiente para mantenerse y ahorrar, pasaje de ida y vuelta y ayuda familiar (ROWE 1974: 24).

El primer gobierno mexicano mostró un interés especial en la rehabilitación de la minería para salvarla de la decadencia en que cayó durante el período de la guerra de independencia. En 1822, la Junta Provisional expidió un decreto donde se señalaba la necesidad urgente de proveer a la minería de todos los medios disponibles para contribuir a su prosperidad.² Juan Francisco Azcárate y Pedro Romero de Terreros, ambos miembros del cuerpo consultivo de minería, apoyados por este decreto quedaron en libertad de disponer como mejor les pareciere de sus minas y las alquilaron a la Compañía Británica de Real del Monte.³

A través de carteles, periódicos y contratistas los mineros se enteraron de las oportunidades para viajar a México, país recién independizado. Inglaterra muy pronto reconoció la independen-

² Decreto de la Junta Provisional, 20 de febrero de 1822, «Ordenanzas, leyes y órdenes de Minería», en *Ordenanzas de minería otorgadas por el Rey Carlos III*, p. 64.

³ La compañía fue conformada por la Robert Staples Company, integrada por Staples y Thomas Kinder, quienes invitaron a formar parte de la compañía a John Taylor.

cia de México, reforzando así la intención de formalizar su interés económico. Un interés que ya era patente durante el período de guerra, cuando la presencia británica se había hecho sentir al promover de manera clandestina las luchas independentistas a través de préstamos y venta de armas a los ejércitos insurgentes, junto a envío de mercenarios y el apoyo abierto a conspiraciones (JIMÉNEZ GODINACH 1991: 353).

En marzo de 1824 zarparon de Liverpool los primeros 15 ingleses.⁴ Más tarde, a mediados de 1825, llegó al distrito minero de Pachuca y Real del Monte un contingente de 123 trabajadores mineros,⁵ de los cuales murieron aproximadamente 20 en el camino de Veracruz a Real del Monte a causa de la fiebre amarilla (RANDALL 1977: 65-66). Posteriormente, en marzo de 1826, arribó un grupo de 18 ingleses y, en 1827, otro de 139.⁶ En abril de 1828 llegó a Veracruz un grupo de 6 empleados británicos de la Compañía Real del Monte y al poco tiempo otro de 20;⁷ finalmente, en junio de 1830, llegaron ocho más.⁸

Las primeras muertes

El primer grupo entre funcionarios y técnicos que se encargó del establecimiento de la empresa británica salió de Liverpool, como ya se ha dicho, el 25 de marzo de 1824. Llegaron a Tampico el 25 de mayo, y dos días más tarde partieron de ese puerto con rumbo a las minas, donde llegaron el 11 de junio.⁹ Se encontraron con

⁴ En este grupo viajaron: James Vetch, el primer comisionado de la Compañía; el capitán John Rule; Ogilvie Auld, superintendente de minas de Cornwall; Jack Dalley y John Morcom, capataces mineros de Cornwall; Glasson, Penberthy y Allen mineros de Cornwall; el criado de Rule; y un grupo de italianos, entre ellos Vicente Rivafinoli.

⁵ Esta expedición estaba encabezada por James Colquhoun, segundo comisario de la compañía.

⁶ Archivo General de la Nación (AGN), Ramo Pasaportes, vol. 8, f. 179, vol. 15, ff. 121-142, y vol. 16, f. 85.

⁷ AGN, Ramo Pasaportes, vol. 19, ff. 209-213.

⁸ AGN, Ramo Pasaportes, vol. 53, sin foliar.

⁹ Austin.

una aldea que parecía haber sido saqueada por una horda de cosacos, y uno de los viajeros comentó: «las techumbres están llenas de agujeros y semicaídas, las paredes se están derrumbando y, en suma, toda la aldea está convertida en un montón de ruinas» (RANDALL 1977: 59).

El segundo grupo se programó para salir de Inglaterra en octubre de 1824, para llegar a México durante la estación de secas; sin embargo, debido al retraso de la fabricación de la máquina de vapor que iban a escoltar, salieron hasta la siguiente primavera y llegaron a principios de verano. Grandes penalidades pasaron durante el transporte del equipo, pues era necesario ir abriendo brecha a su paso. Quizá por eso, ellos mismos se denominaron «Compañía de Caballeros Aventureros Ingleses». Henry George Ward, el primer ministro Inglés en México, comentó acerca de la llegada de esta comitiva: «tuvo un resultado fatídico, ya que 20 hombres murieron de fiebre amarilla y la maquinaria tuvo que ser abandonada hasta el invierno, cuando ya habían cesado las lluvias» (WARD s/f). Desembarcaron en Mocambo, cerca de Veracruz por dos razones: 1) por ser playa abierta, donde el viento y el oleaje les permitiría descargar la pesada maquinaria; y 2) porque se enteraron de que en Veracruz había epidemia de fiebre amarilla. Eugenio de Aviraneta e Ibarгойen, viajero español que llegó a Veracruz en ese mismo año, comenta en sus memorias el estrago que causó la fiebre amarilla: «Morían diariamente cien personas, y se notó una cosa muy particularmente, que atacaba también a los naturales del mismo país, ejemplo que nunca se había conocido y que hizo sospechar que ella era una peste, como las asiáticas» (AVIRANETA E IBARGOYEN 1906: 4).

De los 20 cadáveres de los ingleses que no alcanzaron a llegar al Real del Monte, algunos fueron sepultados en una fosa común y otros fueron inhumados entre algunos breñales, en un espacio abierto. Entre la fecha de sepultura y el aviso a los familiares pasaron varios meses; primero se le dio aviso a la empresa, ubicada en Londres, y ésta se encargó de avisar a los deudos.

En marzo de 1826, cuando llegó el contingente de 18 ingleses que desembarcaron en el puerto de Veracruz, la fiebre amarilla to-

avía no estaba erradicada. George Francis Lyon, capitán de Marina y comisionado por el gobierno inglés, quien arribó en el mes de noviembre, comenta de la epidemia: «Esta mañana asistí con algunos de mis compatriotas al funeral de un joven caballero que acababa de fallecer de vómito» (LYON 1828: 213).

La muerte en la adaptación

Los trabajadores mineros llegaron a una región que se hallaba prácticamente despoblada; la poca población trabajadora del distrito estaba dispersa a causa de la inundación de las minas. Los recién llegados se distribuyeron en tres de las siete haciendas de beneficio que recibió James Vetch, el funcionario principal de la compañía en México, y en menos de un mes éstas quedaron rehabilitadas para habitarse. A un año del interminable desagüe de las minas Acosta, Morán, La Joya, Cayetano, Dolores, Guadalupe, San Juan y San José, la empresa tomó medidas para resolver la escasez de mano de obra.

En los primeros años, la comunidad inglesa permaneció en una burbuja, pero terminó por romperla para tener contacto con la pequeña población nativa. Los primeros acercamientos se dieron en la mina de Morán cuando se contrataron trabajadores locales. En este estadio de adaptación social se dio una constante renovación de las relaciones entre el individuo y el entorno, donde los ingleses mantuvieron una «integridad identitaria». Tanto los inmigrantes como los mineros locales reaccionaron ante la otredad con agresión, pero en el fondo lo que buscaban era reforzar su identidad. Como pudo observarse en el conflicto de septiembre de 1827, cuando la Compañía se vio envuelta en protestas laborales al implantar un sistema de «carga» o peso, que fue rechazado por los barreteros mexicanos.¹⁰

A finales de julio, de 1827, Charles Tindal se hizo cargo del puesto de comisario de la empresa. Tindal hizo circular volantes

¹⁰ Se debía remunerar en dinero a cada trabajador según el peso de mineral que extrajera y sacara a la superficie durante la jornada; como esta modalidad significaba un cambio de costumbres no fue aceptada al principio.

y avisos en la prensa metropolitana con la ayuda de Holdsworth, Fletcher y Compañía, agentes ingleses establecidos en la ciudad de México (RANDALL 1977: 153). *El Sol* informó que la Compañía inglesa ya estaba explotando la mina del Morán, ya desaguada, y necesitaba barreteros, ademadores, carpinteros y peones. Ofrecía, además de un salario diario de cuatro reales, el «partido»¹¹ a los trabajadores que aceptaran.¹² Por otra parte, antiguos mineros que trabajaron con el conde de Regla, Pedro Romero de Terreros, y Juan Francisco Azcárate, se enteraron mediante los pobladores del Real. Holdsworth y Fletcher reunieron un número considerable de candidatos, y para mediados de enero de 1828 ya habían despachado tres vehículos cargados de gente.

En este período de adaptación social, la mayor parte de los decesos se debieron a enfermedades, especialmente reumatismo, artritis, gastrointestinales y contagiosas (tifo, viruela, escarlatina), silicosis, tuberculosis, aunque no faltaron las muertes por accidentes y por violencia física. El desagüe de las minas y el arduo trabajo, aunado al clima y cambios en los hábitos alimenticios, ocasionó muertes por fiebre reumática y por problemas gastrointestinales. Una de las medidas que tomó la empresa fue destinar la hacienda Izutla para reproducir el sistema inglés de labranza, donde se cultivó el pasto inglés, la avena, la alfalfa, nabos y clavo (WARD s/f: 129). Hasta la llegada de las primeras familias, a finales de 1830, los cornish añoraron sus costumbres alimenticias.

Entre 1800 y 1850 en Inglaterra y Gales, según Farr, la esperanza de vida era de 35,5 años; sin embargo, existen matices dados por las causas de fallecimiento. Sabemos que los obreros mineros mueren por accidentes de trabajo y enfermedades respiratorias. En el caso de los mineros cornish el factor «causa de muerte» merece tomar en consideración la adaptación. Sin embargo, luego de una década de vivir en el Real, los ingleses en general ya esta-

¹¹ El sistema de partidos consistía en que cada barretero recibiera una paga diaria de 4 reales –o sea aproximadamente 50 centavos– por la extracción de una cantidad especificada de mineral, más la octava parte de lo que lograra sacar en exceso de su cuota diaria.

¹² *El Sol*, 5 de enero de 1828, p. 3848. Este aviso fue repetido los días 11, 16, 20 y 27 de enero de 1828.

ban adaptados, los empleados de confianza y los jefes ya habían trasladado a sus familias, y entre sus enseres trajeron lo suficiente para recrear la cocina inglesa.

La familia, todavía establecida en Cornwall, al enterarse de la muerte del padre, hermano o hijo —por medio de una carta— reaccionó con profunda angustia en su individualidad y soledad. Como bien dice J. Potel, «las muertes que se ven, se consumen casi siempre colectivamente» (1970: 154), pero las que no, se soportan individualmente. Las experiencias de los hombres ante la muerte producen una gama de sentimientos y creencias humanas, se transforman en un espectáculo privado o colectivo muy variado, pero ambos inofensivos (TRUCHET 1973: 11-12). En el sur de Inglaterra, a principios del siglo XIX, la muerte del otro se celebraba con un duelo aparatoso y un culto en el cementerio. La muerte era a la vez próxima y lejana, ruptura y continuidad, en suma, era dialéctica.

Sin la presencia del cadáver, los objetos relacionados con el difunto —una prenda de vestir, una herramienta, la pipa, o simplemente una carta con su puño y letra— lo suplen en el ritual y subrayan la ausencia dolorosa, la vida se petrifica en ellos y se convierten en fetiches. Es el objeto lo que les permite vivir el duelo, en el sentido de que en él figura la propia muerte.

Debido a que los británicos profesaban una religión protestante, la metodista, no pudieron enterrar a sus muertos en los cementerios católicos mexicanos, por lo que los primeros fallecidos fueron sepultados en el Cerro del Judío, cercano al pueblo, con un simple entierro, en una sencilla fosa y con una endeble cruz de madera. Sin embargo, en los cementerios del condado de Cornwall, los familiares al recibir la fatídica carta con la noticia del deceso acaecido, colocaban lápidas para recordar al familiar muerto en tierras lejanas; con esta actitud, aseguraban además la visita semanal al cementerio y la oración ante la tumba.

La muerte durante la integración y asimilación

De la adaptación social, que se dio con la constante renovación de las relaciones entre el individuo y su entorno, se pasó a la integración social. Aunque la integración representó un desequilibrio ines-

table, fue un cambio cualitativo para las relaciones con los nativos del Real del Monte. En esta fase, los ingleses participaron en el sistema social de los realmonteces en particular y de los mexicanos en general, sin que por ello perdieran su identidad primigenia.

Lo que siempre llama la atención respecto de las labores mineras son las difíciles condiciones de trabajo de los operarios. La historia de la compañía está llena de descripciones del rudo trabajo a que eran sometidos los trabajadores y los múltiples accidentes y enfermedades que acababan con sus vidas. El trabajo subterráneo representó un alto riesgo por la insalubridad e inseguridad de las labores. Sin embargo, los trabajadores ocupados en la superficie no estaban ajenos de contraer graves enfermedades y sufrir fatales accidentes. Podemos afirmar que la salud de los trabajadores mermaba día con día.

Por lo general, las labores en el interior de las minas eran húmedas y con temperaturas altas. La iluminación artificial era escasa y algunos operarios pasaban muchas horas dentro del agua estancada, otros respiraban grandes cantidades de polvo que se desprendía de los barrenos y de la combustión de la pólvora y las antorchas. Además, la atmósfera tendía a enrarecerse por el desprendimiento de gases de los metales y la materia orgánica. Los operarios estaban expuestos a diversas lesiones traumáticas a consecuencia de las caídas y golpes, que les causaban daños graves e invalidez en algunos casos. Los trabajadores pasaban hasta más de doce horas en el interior de la mina y, como ellos mismos decían, se encontraban «enterrados vivos».

En la década de 1840, otra nueva crisis económica afectó a la Gran Bretaña y en especial del condado de Cornwall, lo que obligó a los cornish a dejar su tierra natal. En pequeños grupos se embarcaron en Falmouth, Hayle y Liverpool con destino a Veracruz. Mujeres y niños llegaron al Real del Monte donde el jefe de familia tenía sueldo seguro, traslado y ayuda familiar, incluso alimentos, antes de salir de Cornwall. No importaba morir lejos si al menos la familia tendría alimentación.

En 1849 se disuelve la Compañía Británica del Real del Monte; su historia fue la de un gran descalabro financiero, perdieron

más de cinco millones de dólares desde sus inicios hasta el momento de la disolución. Una vez disuelta la Compañía, algunos mineros decidieron regresar a Inglaterra, pero muchos otros ya habían echado raíces y encontrado en Real del Monte o Pachuca un lugar grato para establecer su residencia en forma definitiva.

El paso cualitativo de un estadio de equilibrio inestable a otro de equilibrio estable supone dinámicas concretas respecto del mantenimiento de una identidad construida en el país de origen (PÉREZ GUERRERO 2003: 293). En este estadio el discurso identitario de los cornish, frente a los nativos del Real, generó un conocimiento mutuo de los valores que ambos representaban, manteniendo en lo posible la distinción.

Las familias que se quedaron convirtieron el Cerro del Judío en más que un simple lugar de sepulturas; es decir, lo transformaron en un panteón inglés. La construcción del muro se terminó en 1851 y la reja, de forja inglesa, en 1862. El cementerio empezó a ser un lugar simbólico de múltiples significaciones, desde el recuerdo de un panteón en Inglaterra hasta el lugar de descanso de los muertos y de evocación de múltiples emociones como la tristeza, la melancolía o la reflexión de la calma.

Las causas de muerte también cambiaron. Los que dejaron la minería para dedicarse a otros oficios murieron de vejez o de otras dolencias ajenas a la minería, pero los que continuaron en el trabajo subterráneo asumieron un alto riesgo para sus vidas, sabían que la mina acortaba su existencia. Un barretero del Real del Monte decía en 1872 que: «[...] todos nosotros en general comprendemos que nuestra vida es corta y miserable [...] en los 10 ó 12 años (de trabajo) los que no morimos quedamos a pedir limosnas para los pocos días que nos resta [...]».¹³ En aquel entonces, los mineros no conocían el nombre de su enfermedad: la silicosis, que se agudizó cuando se introdujo en las minas el barreno eléctrico.

¹³ «Manifestación que los barreteros del Mineral del Monte dirigen al Gobernador constitucional del Estado de Hidalgo, con motivo de la huelga en que los primeros se han declarado», en *El Socialista*, año 2, n.º 9, 18 de agosto de 1872, pp. 1-2.

Para finales del siglo XIX y principios del XX, algunos descendientes de los primeros ingleses que arribaron al Real del Monte ya estaban asimilados en la sociedad receptora. La adopción de nuevas actitudes, creencias y conductas, tanto intrínsecas como extrínsecas a los patrones culturales del pueblo de acogida, así como la participación plena en estructuras económicas, religiosas, políticas y sociales del contexto de recepción se demostró en algunos al casarse con mexicanas, otros llegaron a ser presidentes municipales, y no faltó alguien que decidiera ser enterrado en un cementerio civil, de reciente creación en 1857 durante el movimiento liberal. El panteón inglés es hoy un lugar solitario, pocas veces visitado por descendientes de quienes vinieron desde Inglaterra en busca de buena fortuna.

Bibliografía

- AVIRANETA E IBARGOYEN, Eugenio de. *Mis memorias íntimas (1825-1828)*, México, 1906.
- HERTZ, Robert. *Contribución a un estudio sobre la representación colectiva de la muerte*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- JIMÉNEZ GODINACH, Guadalupe. *La Gran Bretaña y la independencia de México, 1808-1821*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- LYON, George Francis. *Journal of a residence and touring in the Republic of Mexico in the year 1826*, t. II, Londres, John Murray, 1828.
- PÉREZ GUERRERO, Juan Carlos. «¿Adaptación, integración o asimilación en el exilio republicano en México?», en *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica, emigración e integración cultural*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca e Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, 2003, pp. 291-305.
- POTEL, J. *Mort à voir, mort à vendre*, París, Desclée, 1970.
- RANDALL, Robert W. *Real del Monte: una empresa minera británica en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- ROWE, John, *The hard-rock men, cornish immigrants and the North American mining frontier*, EE.UU., Barnes & Noble Books, 1974.
- TRUCHET, J. *Note sur la mort spectacle dans la littérature française du XVII siècle*, París, Topique, 1973.
- WARD, Henry George. *México en 1827*, s. p. i., s/f.

La fiesta del angelito. Ritual funerario para una criatura

Nanda Leonardini¹⁴

A Marito, mi hermano Angelito

En la religión católica, la muerte de un niño bautizado menor de siete años, antes de alcanzar el «uso de razón», criatura símbolo de pureza, inocencia y esencia divina, significa la partida de un «angelito», ser libre del pecado original quien, por su corta edad, ingresa de manera inmediata al Paraíso.

A diferencia de las mujeres educadas dentro de los parámetros occidentales, que sólo recurren a las lágrimas para paliar esta «desgracia» irremediable, la madre del infante educada dentro del catolicismo popular es considerada privilegiada por haber servido de vehículo para que esa alma haya venido al mundo a terminar su purificación y renazca «a una vida intemporal más plena e ilimitada en su calidad, que es la vida de la Gloria» (TRÁNSITO DE ANGELITOS 1988: 32). Por esa razón su funeral no es congoja, sino motivo de alegría y como tal se celebra con una jarana donde, en medio de la música, bebida, comida, y flores, el niño que ya ha sido hurtado por los ángeles robachicos, elegantemente ataviado, es despedido.

Esta costumbre es legada a América hispana en la Colonia. Gracias al estudio de Eduardo Matos, se sabe que en la España del siglo XVI los entierros se realizaban con mucha pompa. En el de los niños había cohetes, música y bailes, pues como la criatura iba

¹⁴ Doctora en Historia, es catedrática de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y miembro del Seminario de Historia Rural Andina de esta universidad.



Julio Castellanos. *Ángeles robachicos*. México, 1943

al cielo, no existía motivo de tristeza (TRÁNSITO DE ANGELITOS 1988: 41). Alrededor de 1870 los franceses Charles Davillier y Gustavo Doré, en su viaje por España, presenciaron una de estas fiestas:

En la parte posterior del cuarto pudimos ver, estirada sobre una mesa a la que cubría un ropaje, a una niña de 5 ó 6 años, vestida como si fuese a ir a una fiesta. [...] Una mujer joven —la madre, nos dijeron— había tomado asiento al lado de su hija, llorando sin represión alguna.

Pero el resto del cuadro contrastaba singularmente con esta escena angustiosa. Un joven y una joven, vestidos con prendas festivas de los trabajadores valencianos, bailaban la jota más alegre que se pudiera imaginar, acompañándose con las castañuelas, mientras los músicos y los visitantes formaban un coro a su alrededor, dándoles ánimos, cantando y batiendo palmas. (TRÁNSITO DE ANGELITOS 1988: 40-41)

Mientras Davillier narra, Doré ilustra la ceremonia en la cual aparece la «niña envuelta en una sábana, puesta sobre la mesa, iluminada por cuatro enormes velas» (TRÁNSITO DE ANGELITOS 1988: 41).

En América, la tradición de retratar al niño difunto con los ojos abiertos o cerrados, de pie o acostado, coronado con flores, siempre vestido con gran elegancia, se remonta también a la Colonia:

No se trataba tan sólo que los niños vistieran en esos momentos sus mejores trajes sino que tuvieran un atavío celestial, muchas veces identificando a las niñas con la Virgen María y a los niños con San José. (EL ARTE RITUAL... 1998: 18)

Los atributos que los acompañaban, corona y palma, eran propios de estos rituales funerarios. Ellos provienen de la literatura religiosa y de las imágenes que narran el ciclo de la muerte y de la glorificación de la Virgen:

[...] la corona como índice de la gloria reservada a las almas justas y la palma como alusión al triunfo sobre la muerte y a la virginidad de sus portadores. La prohibición de llorar expresa en ambos casos la creencia en la Resurrección. Otras semejanzas significativas, aunque anecdóticas, son la presencia, real o metafórica, de música y flores en el cortejo. (TRÁNSITO DE ANGELITOS 1988: 56)

Sólo en una de estas pinturas se encuentra el pequeño ataviado como angelito: es el *Niño José Manuel Cervantes y Velasco* (México, 1805), recostado sobre exquisita tarima ornamentada con gran despliegue. El tapiz de tela de la pared, los finos encajes del traje



Anónimo. *Niño José Manuel de Cervantes y Velasco*. México, 1805

bordado con perlas y plata, las joyas que lo engalanan, los milagritos engarzados en las alas, hablan del estrato socioeconómico del cual proviene.

Pero ¿cuándo se inicia en América la fiesta que acompaña este ritual funerario del angelito? No se cuenta con datos precisos; por lo reseñado, es probable que desde el virreinato. Con respecto a recoger la ceremonia festiva en una obra pictórica,¹⁵ sin lugar a dudas este interés se inicia con el siglo XIX cuando el romanticismo, atraído en asuntos populares y en el tema de la muerte, los toca.

El primer testimonio pictórico es del médico y científico francés François Désiré Roulin en 1823. En *Orillas del Magdalena. El baile del angelito*, registra a un grupo de negros bailando acompañados de la quijada de burro, tambor, flauta y palmas batientes,



François Désiré Roulin. *Orillas del Magdalena. El baile del angelito*. Colombia, c 1823.

¹⁵ La ceremonia festiva ha sido recogida también por el cine y la música. El director chileno Patricio Kaulen la lleva a la pantalla grande en 1967 bajo el título «Largo viaje». La música también habla del angelito y su partida; en Paraguay está «Angelito Parajhei»; en Chile existen una cueca, una plegaria, además de la canción de Violeta Parra, «Rin del angelito».

mientras al otro extremo de la acuarela, en primer plano, la madre sentada en el suelo se encuentra junto a la mesa donde yace su hijo con la cruz entre las manos; al fondo, el río Magdalena da la amplitud y sentido de profundidad. En 1836, otro francés, Alcides d'Orbigny, en su libro de 1836, *Voyage pittores dans les deux Amériques*, y gracias a sus experiencias, describe un viaje ficticio en base a sus experiencias donde también registra esta costumbre, probablemente inspirado en esta acuarela.

Sin necesidad de fantasear, el inglés Heinrich Witt, radicado en Perú, relata en su diario la oportunidad de participar, en 1842, en una de estas ceremonias festivas en el pueblo de Chota:¹⁶

También fui testigo, casi al finalizar el día, de otra costumbre de los nativos; en una familia del vecindario, un niño de más o menos tres años de edad había muerto y los padres celebraban su admisión al coro de los ángeles (*el angelito*). En la habitación habían colocado una mesa sobre otra para representar el altar; en la más alta estaba el cuerpo vestido de blanco y adornado con flores, en una caja abierta; la segunda mesa estaba adornada de forma singular, ambas iluminadas por dos o tres velas de cera. Cerca de ahí estaban sentados los músicos con violín, clarinete y guitarra. La habitación estaba llena de espectadores sentados en unas bancas colocadas cerca de las paredes y en el piso, de manera que quedaba sólo un estrecho espacio. Al centro bailaban dos parejas que pertenecían a una clase más alta. (WITT 1992: 383)

Habría que esperar casi cincuenta años para que, en 1872, bajo el nombre *Velorio del angelito*, el chileno Manuel Antonio Caro, especializado en asuntos populares, retomara este asunto.

Caro, hijo de comerciante, había estudiado pintura en París. El *Velorio del angelito* lo desarrolla en el interior de una vivienda donde un grupo departe a la espera del trago y de la música. Mientras en el primer plano una señora prepara un ponche¹⁷ cuyos ingredientes se los pasa el muchacho sentado frente a ella, y un bra-

¹⁶ Chota está ubicado en la región de Cajamarca, sierra norte del Perú.

¹⁷ Bebida elaborada con vino blanco, almíbar y fruta picada que se deja reposar.



Manuel Antonio Caro. *Velorio del angelito*. Chile, 1873

cero calienta el ambiente, los demás actores se aglutinan en el segundo plano. A la izquierda, junto a la ventana que los ilumina, algunas personas conversan y beben, listas para rasgar la guitarra, momento aprovechado por una joven, quien mira con coquetería al único «pituco» vestido con terno y abrigo, atuendo que demarca su diferencia social frente a los demás. A media luz, a la derecha, acompañada de un hombre abstraído y de una mujer con una niña en los brazos, destaca la madre compungida sobre la cama donde, es probable, alumbrara a la criatura; sobre su cabeza el cuadro de la Virgen del Carmen (patrona de Chile) con el Niño en los brazos, alude, además del credo religioso, a un acto de solidaridad, pues ella también perdió a su Hijo.

El artista resalta dos aspectos contradictorios: lo mundano y lo íntimo; la alegría y el dolor, la irreverencia y la religiosidad, todo ello enfatizado a través de luces y sombras, así como de las expresiones en los rostros. Al centro, el motivo principal del óleo: el angelito ataviado con suntuosidad, sin olvidar alas desplegadas y corona; dentro de un arco está sentadito sobre un altar con flores y velas encendidas preparado para la ocasión, escenografía complementada con cortinas que caen desde el techo, a modo de mar-

co, y del Espíritu Santo con sus alas abiertas sobre la criatura a la cual viene a recoger. A los pies, prestos, el músico y el cantante.

Manuel Antonio Caro insinúa el asunto social por medio de elementos materiales como el uso del bracero y no de la salamandra;¹⁸ los atuendos masculinos como poncho corto y sombrero, o femeninos como vestidos llanos y manta chilena; escasos y sencillos muebles; paredes carentes de decoraciones; suelo de ladrillo y cama en la sala sugieren una casa humilde con pocos ambientes. Gracias a la puerta abierta hacia al exterior, recurso que permite al artista dar profundidad a la obra, se visualizan cerros e inmuebles distantes, sutil sugerencia de la lejanía citadina. La fiesta está a punto de iniciarse.

En 1875, Charles Wiener, por encargo del Ministerio de Instrucción Pública de Francia, llega a Perú. Al año siguiente viaja a Trujillo; en una «mampuestería» (WIENER 1993: 112) cerca de la ciudad tiene la oportunidad de presenciar, en la calle, el cortejo fúnebre de un negrito. Lleno de asombro comenta:

¡Cuán triste un entierro como éste! Hay que recordar antes que la muerte transforma al pobre pequeño en ángel del cielo que va a rogar al pie de su santo patrono por los que han quedado en la tierra. Inmediatamente luego de que espira, se amarra el cuerpo sobre una silla, se colocan sobre sus espaldas dos alas de papel armadas a veces con alas de lechuza, se le pone una corona de flores sobre la cabeza, y se le instala encima de una mesa en torno a la cual se baila y se canta; en los intermedios se bebe y se devoran platos muy picantes que excitan aún más la sed. Al día siguiente se conduce en procesión al pequeño cadáver a casa de los parientes cercanos, después a las de los amigos, y en cada una recomienzan las mismas escenas de orgía.

En varias ocasiones me he encontrado en presencia de grupos que festejan la muerte de un niño con tan alegres funerales. La pequeña cabeza crespada del cadáver, por efecto de las sacudidas de los danzantes ebrios que cargaban la silla, se bambolea de derecha a izquierda, de adelante hacia atrás. Se habría dicho que

¹⁸ Calentador alimentado de leña que se instalaba en el centro de la casa a modo de calefacción central. Era empleado por las familias pudientes.

iba a desprenderse del tronco y rodar en medio de esos energúmenos. Los gritos, los cantos, las risas roncadas, los saltos de los danzantes, hacían un ruido escandaloso, que contrastaba con la calma rígida del muertecito, al que los movimientos de la cabeza prestaban una apariencia de vida y que, atado a su silla, parecía sufrir en silencio.

La fiesta acaba solamente cuando el ángel comienza a incomodar a sus amigos vivientes con la descomposición. Se le lleva entonces al panteón, como se llama en el Perú al cementerio.

Al regreso de la ceremonia fúnebre se vuelve a beber hasta que todos los compadres y todas las comadres han perdido el conocimiento. Puede decirse que se pone si no el cuerpo, al menos el recuerdo de los muertos en alcohol, quizás para conservarlo mejor. (WIENER 1993: 102-103)

Si bien el relato de Wiener está lleno de perplejas reflexiones, algunas de ellas despectivas hacia las costumbres locales, es un texto rico donde plasma, detalladamente, esta ceremonia inmersa en un contexto religioso-social. En su dibujo muestra el momento cuando el angelito es trasladado, acompañado de la zamacueca que bailan familiares y amigos. Rico testimonio iconográfico que entrega el autor gracias al cual rescata no sólo la tradición religiosa sino el baile, los vestidos, la arquitectura de un humilde pobla-



Charles Wiener. *Funerales de un negrito en la mampuesteria cerca de Trujillo. Perú, 1876*

do afroperuano de la costa norte; es, asimismo, la única obra plástica donde el color no participa, donde quienes interactúan son negros y mulatos, donde la pobreza queda plasmada en la ropa, así como en la carencia de zapatos de sus actores y donde el contexto es el exterior.

El pintor puertorriqueño Francisco Oller también recrea este asunto en el que se tarda diez años (1883-1893). Considerada la tela más ambiciosa del artista, pues en ella conjuga paisaje, bodegón, escena de género y retrato, es conocida como *El velorio* o *El velorio de Angelitas*. En esta pintura, Oller censura a la sociedad corrupta de su época, quien no acepta la obra, acto expresado a través de comentarios que la señalan como «repugnante episodio de la vida de Puerto Rico», «carece de verdad, carece de legitimidad», a lo que el mismo artista responde: «Los críticos de aquí y de allá [París] están ciegos por ignorancia y por prejuicios» (VENEGAS 1987: 244-246).

Para la investigadora puertorriqueña Haydé Venegas, quien ha estudiado el óleo con detenimiento, éste representa una misa orgiástica dedicada al demonio. Dejémosla hablar:

En esta misa hay un altar con un paño y sobre éste el sacrificio, en este caso el niño. El lechón sustituye el crucifijo, presencia divina. El sacerdote recibe de manos de la sonriente madre del niño muerto una copa de pitorro con la que ofrendará, el pitorro sustituye al vino sacramental. Para demostrar la degradación del sacerdote Oller nos lo representa con las espuelas puestas y con una mirada tan golosa como la del gato (recuérdese que el gato siempre ha sido símbolo demoníaco para nuestra sociedad). A la izquierda del altar otra figura extiende sus brazos en forma festiva. Su hábil colocación le imparte prominencia a esta figura que a su vez oculta la cruz del rosario que cuelga en la pared.

Dos figuras masculinas hacen otra alusión al drama de la Pasión. A la izquierda del cuadro un hombre empuña un machete para salir a pelear afuera mientras que su mujer trata de calmar sus ímpetus. Este hombre mira hacia su contrincante, representado a la derecha del cuadro en el acto de buscar su machete



Francisco Oller. *El velorio de angelitas*. Puerto Rico, 1893

que cuelga de la pared. Por su posición respecto al «crucificado» nos recuerdan estos personajes al buen y al mal ladrón que acompañaron a Cristo en el Monte Calvario. Recordamos también que en el momento de la crucifixión los soldados se jugaron al pie de la cruz las vestimentas de Cristo con dados. Creemos que Oller también hace alusión a este episodio con la inclusión de las barajas españolas al pie del altar.

Existe también otra ofrenda, está dedicada al placer carnal: un viejo sátiro derrama pitorro [...] Oller sustituye el vino por pitorro y el pan por plátanos, que era plato principal de la mesa criolla.

Entre toda la aparente confusión los músicos se divierten y un niño corre desenfrenado. En el extremo inferior izquierdo otros niños se han caído y un niño negro es el peor que sale en la jugada, pues se le entierra un tenedor en el trasero. En esta escena aprovecha Oller para hacer crítica a la esclavitud. (VENEGAS 1987: 249-250)

Por otra parte, Cristo está ausente de los dos crucifijos que cuelgan de las paredes de la casa. El artista lo reemplaza con la figura del negro esclavo de pie y del niño muerto, para lo cual emplea, de manera simbólica, dos rayos de luz que entran a la casa; uno

cae sobre el angelito y el otro sobre el esclavo, para quien la muerte es la única forma de libertad. Entre dichos rayos la vela encendida, presencia divina, carente de protección, mantiene viva su flama, en contraste con las de los candelabros cubiertos de vidrio. Se adhieren a estos elementos dos sillas vacías a mano derecha: una muy fina para una casa humilde y la segunda copia de un dúho indígena,¹⁹ tal vez asientos celestiales que ocuparán el niño y el negro (VENEGAS 1987: 253).

No transcurrirían muchos años para que, a inicios del siglo XX, la música y la jarana continuasen en *El Velorio* del pintor peruano José Effio, obra de gran simbolismo religioso y contenido nacionalista. La escena transcurre en un ambiente coloquial, en el interior de una vivienda católica, fe religiosa expresada gracias a los lienzos que cuelgan de la pared: una *Virgen del Carmen* y un *San José con el Niño*, cuadros no casuales si se recuerda que la ropa del angelito debe ser celestial identificada con la Virgen María para las niñas o San José para los niños. Por otro lado, tanto la Virgen como San José, padres de Jesucristo que muere por la humanidad y resucita para crear el reino de Dios, retratan, de alguna manera, a los padres de la criatura fallecida quien, por su categoría de angelito, forma parte de lo divino para renacer en el Paraíso.

El motivo principal de la obra de José Effio, es decir el altar donde yace la criatura, se localiza en el extremo derecho del lienzo; allí, la luminosidad enfatizada a través del blanco símbolo de pureza, recae con fuerza sobre el infante, sin lugar a dudas una mujercita vestida a modo de virgencita con elegante traje blanco y celeste como la Inmaculada Concepción, cromatismo destacado en los floreros y la guirnalda. Flores y cirios encendidos acompañan a la criatura camino a la eternidad, mientras sus seres allegados celebran con alegría su partida, pues este ser los privilegia con su presencia casi divina.

Los adultos están distribuidos en cuatro parejas. En el extremo izquierdo una conversa con un trago en la mano, mientras la

¹⁹ En la cultura taína, era costumbre enterrar a sus muertos sentados en un dúho (banco).

otra se encarga de poner la nota musical del ambiente. Effio aprovecha para plantear el nacionalismo a través de la tercera pareja que, con pañuelo rojiblanco (colores de la bandera), al compás de la marinera,²⁰ ocupa el centro de la escena. Este detalle nacionalista era necesario en ese momento a fin de levantar la identidad de un país dolido por una guerra nefasta que le había significado la pérdida de parte de su territorio, donde se encontraban grandes recursos económicos.

Sin embargo, la mencionada tercera pareja no es la principal, pues, con sutileza, se limita a enmarcar el fondo de la estancia donde un hombre abraza a una compungida mujer a la cual consuela; es, con seguridad, la madre de la criatura, quien trata de sobreponerse al dolor con el mayor recato posible, para no impor-



José Effio. *El velorio*. Lima, 190?

tunar a sus invitados, ni hacer difícil la partida del alma del «angelito» que, al verla triste, le dificulta abandonar la dimensión terrenal.

²⁰ Baile nacional peruano que recibe este nombre después de la Guerra del Pacífico (1879-1883) como homenaje a la Marina de Guerra del Perú.

El artista trabaja este detalle del cuadro con figuras empujadas frente a las demás. Pero el tamaño no determina la importancia, pues ésta es destacada a través del toque luminoso en forma circular, figura geométrica símbolo de Dios, además de ocupar el centro de la composición. Alegría y tristeza, vida y muerte, canto y lágrimas, movimiento y rigidez, religiosidad y paganismo, nacionalismo y criollismo son algunos de los símbolos con los cuales Effio expresa la eterna creencia en la dualidad humana.

El asunto es tocado otra vez por Arturo Gordon, artista chileno de la llamada «Generación del 13», quien reivindica en su país, por segunda oportunidad, los temas populares. Con una pincelada ágil, el color es manejado a modo de emplaste, razón por la cual los detalles dejan de ser importantes al carecer de dibujo exquisito. El *Velorio del angelito* se desarrolla en el interior de una habitación dominada por medias tintas para el primer plano, donde están distribuidas las personas afectadas por el dolor expresado en sus actitudes. En el segundo plano, la luz intensa de las cuatro velas resalta, como una aparición, al angelito vestido de blanco



Arturo Gordon. *El velorio*. Chile, 191?

quien, sentadito, descansa sobre una mesa adornada con flores en un extremo.

Gordon no se involucra en la ceremonia. Como cronista pictórico, se limita a señalar el estrato socioeconómico bajo de este grupo humano a través de la ropa de los participantes en el acto funerario, por la carencia de muebles, por el brasero encendido, por la desnudez de las paredes, por la pequeñez del ambiente donde todos están apretados, por la falta de comida y licor, este último reemplazado por el mate caliente que uno de ellos bebe gracias al agua que hierve sobre las brasas candentes. En este caso el dolor no ha podido ser mitigado por una rica fiesta, sólo por una reunión sencilla donde la música de una guitarra los acompaña; a fin de continuar con el ritual y no perder la tradición, cantan una larga plegaria que dice, entre otras cosas:

*Madre tu hijo se va
un último adiós te daré
en un tiempo te veré (bis)
en el valle de Josafat.
[...]
Un angelito voló
de la tierra al alto cielo
iba mostrando su vuelo (bis)
al rumbo que lleva Dios.
En esta tierra vivimos
de la misma tierra se alza
cantando las alabanzas
de este hecho tan glorioso.*

La costumbre del velorio y fiesta del angelito continúa vigente a lo largo de todo el siglo xx, y este interés mío no es casual. Recojo un testimonio ligado a mi vida, que desde niña despertaría la curiosidad de lo que ahora escribo y trato de desentrañar. Mi padre, inmigrante italiano, llega a Viña del Mar en 1924, a la edad de 16 años. Adolescente aún, es invitado a uno de estos rituales. Ya en el interior, se sorprende con la música, la bebida, el baile, la comida

y, sobre todo, con el angelito sentado, fuera del ataúd. Sobrecogido ante este acto «salvaje» para sus ojos eurocentristas, abandona la casa sin entender el porqué el dolor se transformaba en alegría. La vida le depararía una triste sorpresa cuando su hijo mayor fallece de dos meses, dolor del cual nunca pudo sobreponerse.

Varias décadas pasarían para que la *Muerte del angelito* fuese nuevamente pintada, esta vez por la cantante chilena Violeta Parra, artista muy lejana al mundo académico quien, además, compone una canción sobre este asunto. Interesante cuadro resuelto a través de una composición plana dominada por espacios curvos donde Violeta inserta, en uno de ellos de gran luminosidad, al angelito sentado en una silla puesta sobre una mesa decorada con



Violeta Parra.
Muerte del angelito.
Chile, 196?

las tradicionales velas y flores, a cuyos pies los asistentes, en medio de la oscuridad, cantan al son de la guitarra una cueca repetitiva²¹ bailada hasta el cansancio, mientras beben licor. No es casual este juego de claros y oscuros en la tela: la claridad está dada para la vida eterna que promete el cristianismo, para este

²¹ «Ese gallo ay sí / ayayay llevamos una / pobrecita la guagüita / que del catre se cayó.»

angelito que servirá de mediador a los que nos quedamos en este mundo sumido en la oscuridad a pesar de la música que intenta dar el toque de alegría. La luz, también, se posesiona del cuadro en la parte superior donde la gama cálida, con armonía cromática, se mezcla con la fría en formas curvas para dejar un claro en el cual el alma del angelito vuela tranquila.

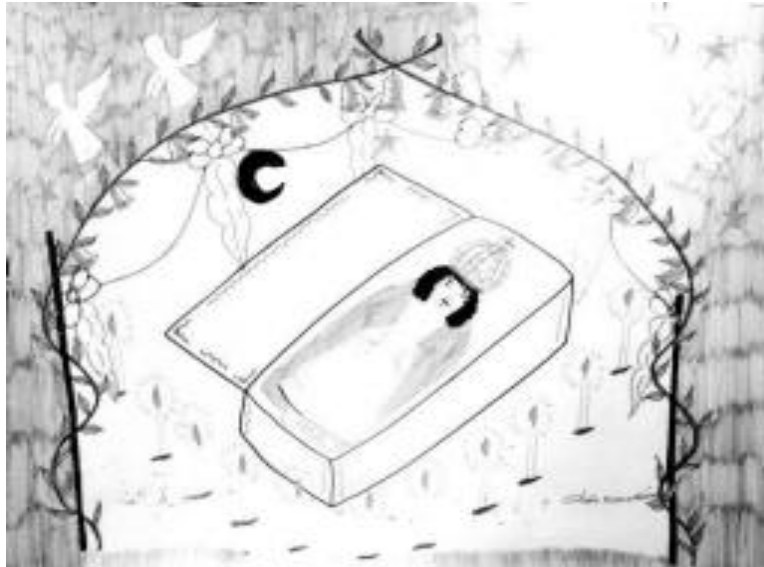
A inicios del siglo XXI, en plena postmodernidad, la tradición continúa viva en lugares apartados, aunque al parecer ha desaparecido en las grandes ciudades. Por ejemplo, Gladis Mascco, natural de Cora Cora,²² recoge esta ceremonia de boca de su madre, quien relata:

Cuando muere un angelito hacen una fiesta; la tristeza se convierte en alegría. Son pocas las mujeres que son madres de un angelito; esa es la alegría. Para el velorio lo adornan muy bonito con muchas flores y velas; si es mujercita la vestían de una virgencita, si es hombre de un santito. Su cajón es blanco; si el angelito tuvo padrinos o algún familiar traen arpa y violín. Para la fiesta se ponen a bailar. Después de medianoche lo llevan a enterrar; no pueden enterrar de día porque tiene dificultad el angelito para que suba al cielo al lado de Nuestro Señor; de noche no tienen problema. Eso es lo que dicen. (Mascco 2004)

Gladis lleva este episodio a dos pinturas que titula *La muerte de un angelito*. La serie se inicia con una serena niña que reposa en el interior de un ataúd blanco; vestida de blanco y celeste, su cabeza luce una corona dorada como la de la Virgen. Un arco de hojas y campanas doradas sirve como marco al ataúd rodeado de velas blancas cuya flama, también dorada, proyecta la luz. En la parte externa del arco circundan el acto pequeñas siluetas angelicales en medio de estrellas fulgurantes. Nada es casual: el blanco responde a la pureza de la criatura, en tanto el dorado alude a la luz divina; por su parte los angelitos, con seguridad, se acercan para recoger a su nuevo compañero donado por la dolida madre.

La secuencia continúa en el momento de la fiesta, dentro de la vivienda. Al son del arpa y violín las parejas bailan en tanto otra

²² Provincia de Parinacochas, región de Ayacucho, Perú.



Gladis Mascco. *La muerte de un angelito*. Perú, 2004



Gladis Mascco. *La muerte de un angelito*. Perú, 2004

brinda. La artista diferencia el exterior del interior mediante dos recursos: el primero con objetos simbólicos, lazos y campanas; el segundo con colores complementarios: el azul externo frente al amarillo ligeramente anaranjado interno, juego cromático conocido como *rapport* o respuesta, necesario para obtener un buen equilibrio visual.

Sin lugar a dudas se trata de un angelito y no de un *malpa*; la diferencia estriba en que el primero es bautizado o ha recibido el agua de socorro, y el segundo no, por lo que su ritual es totalmente diferente. Esto se percibe en la pintura en varios aspectos: la música, contratada por los padrinos de la criatura quienes, además, han vestido a la pequeña con paños blancos y celestes y corren con todos los gastos ceremoniales; en las campanas que tañen intermitentes; en el velatorio festivo y en la carencia de luto por parte de los deudos. En la noche, terminada la fiesta, bajo el ruido de cohetes arrojados por los parientes, la madrina cargará el cajoncito hacia el cementerio, acompañada de los músicos; allí enterrará a su ahijada en un lugar asignado al Oriente o en su defecto a la izquierda (Ossio 1984: 339-344).

Estos cuadros, además de su valor como obra de arte, recuperan un aspecto del catolicismo popular practicado en toda América Latina, donde la muerte del angelito es motivo de dicha por ser un alma pura.

Al ser razón de jolgorio, se transforma la fiesta del angelito en oportunidad de reunión social, donde se demuestra, también, el poder económico de los padrinos o de los padres, capaces de soportar, sorpresivamente, un gasto de esta naturaleza, acto que les otorga prestigio social. Su responsabilidad frente a la divinidad, a su familia y a la sociedad queda solucionada con la fiesta que realizan. La seriedad con la cual asumen su papel les posibilita, frente a los ojos de los demás, ser representantes potenciales en actos políticos y sociales.

Por su parte los angelitos, cuyo destino es la gloria divina, mantienen una relación positiva con los vivos, permitiéndonos, de

esta forma, comunicarnos de manera directa con los poderes suprahumanos.

Bibliografía

- EL ARTE RITUAL de la muerte niña*, México, Artes de México n.º 15, 1998.
- LEONARDINI, Nanda. «Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX», Tesis doctoral, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- MASCCO, Gladis. *La vida dura y el arte bueno. Recuerdos de Cora Cora*. Estudio preliminar de Sofía Pachas. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Seminario de Historia Rural Andina, 2004.
- OSSIO, Juan. «La estructura social de las comunidades andinas», en *Historia del Perú. Perú antiguo*, t. III, Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1984, pp. 203-368.
- TRÁNSITO DE ANGELITOS. Iconografía funeraria infantil*, catálogo de exposición. México, Museo de San Carlos, 1988.
- VENEGAS, Haydée. «El velorio de Angelitas». En *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. II, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, pp. 243-252.
- WIENER, Charles. *Perú y Bolivia. Relato de viaje*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos-Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993.
- WITT, Heinrich. *Diario 1824-1890. Un testimonio personal sobre el Perú del siglo XIX*, t. I, Lima, Banco Mundial, 1992.

El espectáculo de la muerte en la Bahía del siglo XIX

Marcelo Santos Rodrigues²³

Cuando niño acompañaba a mi abuela por las antiguas calles de la ciudad de San Cristóbal para asistir, en el primer domingo de la Cuaresma, a las procesiones del Señor Muerto y Pasos. Admirado con el espectáculo, preguntaba por qué Dios estaba muerto y oía de mi abuela sólo la explicación de que era una práctica antigua. Numerosas familias llenaban las iglesias, vestidas con los colores que también vestían los santos. Vendedores ambulantes, músicos, monjas y la banda militar se mezclaban entre las autoridades civiles y religiosas para demostrar su profunda devoción de forma alegre y ruidosa. El mes de agosto era el turno de llevar a Nuestra Señora de la Buena Muerte, bajo un palio decorado, al convento de las Mercedes, del otro lado de la ciudad. Eran ofrecidas comidas y bebidas a los devotos mientras matracas y campanas tocaban y fuegos artificiales iluminaban la ciudad alta y las centenarias torres de la iglesia.

La literatura sobre ritos fúnebres, los documentos en el Archivo de la Curia Metropolitana de Salvador y Archivo Público de la Bahía me revelarían, años más tarde, que aquellas procesiones eran modelos para los funerales ocurridos en la Bahía del siglo XIX.

El cortejo fúnebre siempre representó la escenificación de los vivos, esperanzados en reencontrar, en un mundo fantástico y sagrado, a sus muertos. Un padre carioca afirmaba en 1826 que las

²³ Historiador. Trabaja en la Universidad Federal del Tocantins (UFT), Brasil.

fiestas eran mucho más la consolación de los vivos que el alivio de los muertos. El espectáculo, censurado por la curia, invitaba a los vivos a participar del dolor, reunidos alrededor del muerto, para que tuvieran la conciencia de la expiación de la muerte que los circundaba a todos y les recordaba la continuidad de la vida.

Se trataba de un espectáculo que involucraba a toda la sociedad. Carro fúnebre, cortejos de amigos, parientes, vecinos, religiosos, plañideras, mendigos y curiosos acompañaban al difunto por las calles hacia la iglesia donde éste sería sepultado.

Aquí busqué evidenciar las actitudes de los hombres ricos, de los hombres negros pobres y de los libertos y los cautivos delante de la muerte. La documentación permitió reconstruir funerales de gobernadores, ricos comerciantes y hombres pudientes, así como los entierros de esclavos realizados por la Santa Casa de Misericordia, en Salvador, sin ninguna pompa, pero obedeciendo al ritual ofrecido a los muertos. Por fin, encontré en los testamentos de hombres *bien nacidos* y también de negros libertos y esclavos, la ruta a ser seguida por los parientes, testadores y religiosos para que el muerto alcanzase el reino de los cielos. Eran funerales en los que se lloraba a los muertos, casi siempre acompañados por los religiosos de las hermandades, clérigos de las iglesias y cofradías que representaban, muchas veces, la posición social del difunto.

Así, utilizando fuentes como los testamentos y la literatura sobre la muerte en el Brasil del siglo XVIII y XIX, pretendo reconstituir los funerales ocurridos en la Bahía del siglo XIX, además de describir los ritos fúnebres como verdaderos espectáculos destinados a los cadáveres, escenificados por los vivos.

La procesión del entierro del Señor era un espectáculo impresionante, con su desfile por las calles poco iluminadas y la imagen de Cristo cubierta de negro, indicando el luto. El silencio era interrumpido solamente por las letanías de la multitud de devotos. Ese ritual serviría de inspiración a los hombres y mujeres que los preparaban para la muerte en la Bahía del siglo XIX.

Para Phillippe Ariès (2003: 157), el fin del siglo XVIII y comienzo del XIX fue el tiempo para que la muerte se constituyera en motivo de miedo y que los hombres cesaran de representarla. Pero, al contrario de Francia, analizada por Ariès, la Bahía del siglo XIX permanecía dominada por la mentalidad de la *buena muerte*, que tenía en el barroco del siglo XVIII su mayor representación.

La *cemiterada* (REIS 1991), revuelta popular ocurrida en 1836 en la ciudad de Salvador, se constituyó en un intento de destrucción del primer cementerio erguido fuera de los muros de la ciudad, lejos de la protección que la Iglesia ofrecía a los muertos. Esa acción del pueblo es significativa para comprender cuánto estaba presente en la mentalidad de los brasileños el tema de la muerte. Mientras en Europa las tesis levantadas sobre los peligros del contacto entre vivos y cadáveres domaban a la muerte, colocándola lejos de los ojos de los vivos, aún costaría algún tiempo para que la muerte fuera domesticada del otro lado del Atlántico.

La muerte ciertamente inspiraba terror en las almas de los hombres que tenían sus vidas marcadas por constantes desgracias. La muerte repentina era señal de mal agüero, dando cabida a la prudencia de preparar la partida para la vida celestial sin intemperies que pudiesen resultar en el infortunio de la muerte fuera de la hora o aun después de la hora marcada para cada individuo. Así, no había separación entre el mundo de los hombres y el de sus almas, entre el sagrado y el profano, entre la ciudad de los vivos y la de los muertos.

Cabía a los vivos proporcionar al muerto su preparación para la vida eterna o cumplir lo que era determinado aún en vida por el moribundo. De esa manera, estaban todos protegidos de la interferencia que los muertos podrían producir en las vidas de sus parientes, así como proporcionar la intercesión del difunto a favor de aquellos que le garantizaron una buena muerte.

El funeral barroco era marcado por el esplendor de un espectáculo escenificado e inspirado en los funerales de nobles y reyes europeos, desfilando lujo desde el ataúd, las mortajas, los paños funerarios, celebrando misas encomendadas, encendiendo

velas que se quemaban durante días, meses y hasta por años, según el deseo y las condiciones económicas del muerto. Marina Martins, una devota de Nuestra Señora de los Remedios, declaró en su testamento que quería ser enterrada en la iglesia de Santa Efigenia. Ella pidió que su cuerpo fuese conducido a esa iglesia por seis padres con velas de media libra, que fuera sepultada con el hábito de San Francisco, dejando limosnas para Nuestra Señora de los Remedios por el valor de 6 400 Reis y 4 000 más para otra hermandad, además de limosnas para misas (SOARES 2001: 22).

El hombre veía en la pompa fúnebre un símbolo de permanencia de la orden social, mientras que la Iglesia prometía, a través de las misas, abreviar el tiempo en el purgatorio para la obtención de los lucros materiales y simbólicos. Era necesario prepararse para la buena muerte, dejando las cosas materiales organizadas, cuidando de los santos de devoción, haciendo sacrificios al dios o dioses en sus testamentos. Así procedió el gobernador Afonso Furtado de Mendonça en 1675. Él realizó el mayor funeral registrado en la provincia bahiana. Antes de su partida cuidó de los asuntos del Estado, garantizó el salario de sus empleados y las cosas del alma, confesándose, ordenando misas, distribuyendo limosnas y orando (REIS 1991: 91).

Transcurrido un siglo y medio, en 1826, a ejemplo de los ritos funerarios de la princesa Leopoldina, permanecía la preocupación por la buena muerte. Significaba que la muerte no llegaría de sorpresa, sin que se pudiese prestar cuentas de sus acciones y pecados y, principalmente, instruir sobre los bienes materiales, el procedimiento en cuanto a su entierro y los cuidados con su alma. La preparación para la buena muerte permaneció durante el siglo XIX como algo aún muy próximo del requinte propuesto por el barroco de siglos pasados.

Frente a la amenaza de la muerte repentina por un ataque cardíaco o accidente, el testamento se convirtió en una especie de compromiso con la conducción del muerto a los cielos. Era práctica entre los viajeros que seguían para el interior escribir sus testa-

mentos en la víspera. De esta forma se mostraban preocupados por abastecerse de un salvoconducto para seguir viaje hasta sus lejanas haciendas, o en desplazamientos que demoraran un tiempo mayor de lo deseado. Dejaban escrito el deseo de dar limosnas a los pobres y a la Iglesia, y de rezar misas y rosarios para que su alma alcanzara en el paraíso divino. Era poco frecuente la invocación de la figura de Dios en los testamentos, prefiriendo el testamento invocar la presencia de santos como intermediarios. Algunos destinaban recursos para la construcción de capillas; otros, dinero para adornar altares o inclusive construir una iglesia por piedad o como garantía de la entrada en el Reino de los Cielos.

Los testamentos demostraban el temor que el hombre del siglo XIX tenía delante de la muerte; el testamento dejaba así de ser apenas un documento sobre el destino de los bienes y patrimonios para los herederos o aquellos que se beneficiaban de tal acción, sino también el compromiso de seguir el último deseo, lo que llevó a muchos de los hombres pobres también a testamentar por temer a la muerte y por el deseo de que el alma siguiera el camino de la vida eterna.

El entierro, minuciosamente idealizado por los precavidos en sus testamentos, nos permite observar el cuidado del hombre ante de la muerte. Era un espectáculo patrocinado por la Iglesia como el bautizo, el matrimonio, el *te deum*, pues era el templo cristiano el más importante centro de socialización de la población. En 1802, Lindley (1805) anotó que entre los principales entretenimientos de la ciudad se encontraban las fiestas de santos, procesiones de monjas, semanas santas, que eran apreciadísimas por las señoras de la sociedad.

En los testamentos aparecían las recomendaciones sobre la simplicidad o austeridad, y así también sobre la pompa y el lujo de muchos funerales. Eran descritos cuántos y cuáles serían los rezos, las letanías y dónde debía ser enterrado el cuerpo según el deseo del difunto, dejando esa misión a sus parientes. Los sepulcros dentro de las iglesias estaban reservados a los hombres de

posición social, enterrados próximos al altar. Ello representaba la salvación más rápida; mientras que a los demás, hombres comunes, sólo les quedaban los laterales o los fondos de la iglesia para el descanso eterno.

No solamente los hombres de elevada posición social tenían sus funerales transformados en espectáculos, también a los pobres, libertos y cautivos les era garantizado el ritual fúnebre. El surgimiento de las Órdenes Terceras y Hermandades, a partir del siglo XVIII, junto con la Santa Casa de Misericordia, hizo que éstas desempeñaran la misión de la caridad, proporcionando a esa gente la asistencia social, así como la ayuda financiera, hospitalización de enfermos, indigentes y prisioneros, algunas ayudando a rescatar cautivos y a enterrar a los muertos.

La primera actitud de estas órdenes respecto a los difuntos fue difundir que para aquéllos estaba garantizado el ingreso al Paraíso a través de las oraciones de los hermanos; así, casi siempre, los entierros eran realizados en el panteón de la hermandad, donde se realizaba el culto por la salvación del alma. De esta forma, las Órdenes Terceras empeñaban una sepultura y un entierro decente, bajo la condición de que hombres pobres, libertos y esclavos se asociaran a una hermandad. Pertenecer a una hermandad era un importante paso para el ascenso social de los esclavos en el Brasil, acercándolos a la condición humana. Desaparecieron entonces los antiguos sumideros de esclavos difuntos, como el existente en el Campo de la Pólvora en la ciudad de Salvador, donde los cadáveres eran lanzados, muchas veces en absoluta desnudez, en huecos, como un perro muerto y sin recibir los sacramentos que les eran ofrecidos a los que partían para la otra vida. Era común que ellos fueran enterrados en fosas rasas y que sus cuerpos fueran devorados por animales (SEIDLER s/f: 312-313). Debreat, en sus anotaciones, describió el ritual ocurrido enfrente de la iglesia de la Lampadosa, en Río de Janeiro (DEBREAT s/f: 218). La iglesia «[...] era servida por un padre negro asistido por una cofradía de mulatos». La *ruidosa pompa fúnebre* ocurría en la penumbra de la noche al ritmo de palmas y del redoblar de los tambores, sin ningun-

na pompa. Los cuerpos eran envueltos en hojas de bananas y conducidos en red, conforme la costumbre brasileña. Esa era la condición para aquellos pobres que no podían ni siquiera arrendar una canoa, garantía mínima del entierro como espectáculo para las personas de poca condición social.

Otro viajero inglés, John Luccock, que también estuvo en el Brasil en el siglo XIX, relató con detalles el entierro de esclavos y de la gente pobre:

En seguida al fallecimiento, se cose el cuerpo dentro de una ropa rústica y se envía una solicitud a uno de los cementerios a ellos destinados para entierren el cuerpo. Aparecen dos hombres en la casa, ponen el difunto en una especie de red, la cuelgan en un palo y, cargándolo por las extremidades, lo llevan por las calles tal como si estuviesen cargando cualquier cosa. Si acontece que por el camino se encuentren con uno o dos más que de forma idéntica estén de partida para misma mansión horrible, lo ponen en misma red y los llevan juntos para el cementerio. Se abre transversalmente, allí una larga fosa, con seis pies de ancho y cuatro o cinco de fondo; los cuerpos son echados en ella sin ceremonia de especia alguna, atravesados y en pilas, unos sobre los otros. (LUCCOCK 1975: 39)

Podemos concluir que el espectáculo de la muerte escenificada en Bahía, en el siglo XIX, era una práctica que, aun distinguiendo condición económica, social, religiosa, de color o sexo, era escenificada por hombres y mujeres, siguiendo los rituales de la Iglesia católica, impregnada por la cultura africana y definida por las condiciones favorables en la colonia.

Aunque las prácticas de rituales portugueses insinuaran la aculturación de los negros, es perceptible la conjugación de rituales africanos reinventando las formas de percibir la muerte. Cada grupo social produjo sus representaciones e interactuó en las circunstancias de espacio y de tiempo, puesto que el hombre es un viajero que transita hacia la muerte, la cual no proviene de nuestra propia fuerza vital. Esta muerte es ante todo un fenómeno natural y universal al que los hombres del siglo XIX dieron sentido y

representación. De esta forma, este estudio sobre ritos funerarios permite comprender que la muerte, asistida como una desgracia a la condición humana, fue también presentada como un espectáculo en el deseo de los hombres de obtener la buena muerte.

Bibliografía

- ARIÈS, Phillipe. *Historia da morte no Occidente*, traducción de Priscila Viana de Siquiera, Río de Janeiro, Ediouro, 2003.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. «Notas sobre os rituais de morte na sociedade escravista», en *Revista do Departamento de História*, Minas Gerais, 6 (1988): 109-122.
- DEBREAT, Jean B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Río de Janeiro, s/f.
- LINDLEY, Thomas. *Narrative of a voyage to Brazil*, Londres, 1805.
- LUCCOCK, John. «Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil», presentación de Mario Guimarães Ferri, serie Reconquista de Brasil, vol. 21. Belo Horizonte, Editorial Itatiaia / São Paulo, Editorial USP, 1975.
- MARTINS, José de Souza (comp.). *A morte e os mortos na sociedade brasileira*, São Paulo, HUCITEC, 1983.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*, São Paulo, Companhia das letras, 1991.
- SEIDLER, Carl, *Dez anos no Brasil*, São Pulo, Librería Martins, s/f.
- SILVA, Candido da Costa. *Roteiro de vida e de morte: um estudo do catolicismo no Sertão da Bahia*, São Paulo, Editorial Ática, 1982.
- SOARES, Mariza Carvalho. «O Império de Santo Elesbão na cidade do Rio de Janeiro, século XVIII», *paper* presentado al congreso de LASA 2001, Washington, 6-8 de septiembre de 2001.
- ZIEGLER, Jean. *Os vivos e a morte: uma sociologia da morte no Occidente e na diáspora africana no Brasil e seus mecanismos culturais*, Río de Janeiro, Editorial Zahar, 1977.

El solemne desagravio a las reliquias de los primeros héroes de la independencia mexicana

María del Carmen Vázquez Mantecón²⁴

La muerte de los que, en 1810, dieron inicio al movimiento de independencia de México, ocurrió una vez que fueron hechos prisioneros en el campo de batalla y luego juzgados por tribunales civiles, militares y —en el caso de los que eran sacerdotes— eclesiásticos. El veredicto fue la pena de muerte, con fusilamiento por la espalda como traidores al rey y con la mutilación de su cabeza para ser exhibida en jaulas de hierro en alguna plaza principal. Ese fue, por tanto, el destino de su deceso, calificado por sus contemporáneos como «trágico», y que quedó como un estigma en la conciencia de los que muy poco tiempo después disfrutaban de la libertad de elegir a sus representantes y de constituirse como una nación soberana.

Los restos de aquellos hombres quedaron dispersos en distintas regiones del país, y enterrados sin ningún honor ni reconocimiento, hasta el año de 1823, en que se llevaría a cabo su exhumación y su marcha a la capital del país, en donde serían objeto de un funeral fastuoso. De esto precisamente tratan las páginas que siguen, en las que he recuperado brevemente las peripecias de las distintas exhumaciones, las honras que algunos cuerpos recibieron en su trayecto, el solemne homenaje que les hizo la Ciudad de México y, sobre todo, el contenido de un discurso que se refirió a

²⁴ Doctora en Historia, es investigadora del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

los héroes, al significado de su muerte, a la devoción de sus reliquias y a la trascendencia de la ceremonia fúnebre. Cierro este escrito con la interpretación de la única imagen que se guarda de ese acto —un grabado impreso sobre papel—, que sin duda resume los símbolos más importantes del suceso y la herencia que intentaron transmitir al imaginario político de los mexicanos.

Los avatares de la consumación del movimiento de independencia en 1821 llevaron a Agustín de Iturbide, que paradójicamente había ayudado a combatir y fusilar a los iniciadores, a que fuera él quien, a la postre, sellara el pacto libertario y se convirtiera en el emperador de un nuevo país que nacía con una forma de gobierno monárquico-constitucional. Aunque en ese tiempo se hizo una propuesta de honrar las cenizas de los héroes de la primera revolución, ello se llevaría a cabo una vez que fuera derrocado y exiliado el rey criollo y ante la perspectiva de estrenar una república federal para México. Fue el Congreso el que decretó en 1823 que sería honrada la memoria de los que llamó «beneméritos de la patria en grado heroico», e incluyó entre ellos a los que habían luchado y muerto durante los once primeros años del movimiento: Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Juan Aldama, Mariano Abasolo, José María Morelos, Mariano Matamoros, Leonardo y Miguel Bravo, Hermenegildo Galeana, José Mariano Jiménez, Francisco Javier Mina, Pedro Moreno y Víctor Rosales.²⁵

El tema central del acto sería el «desagravio de sus cenizas» —reparación en la que estaban presentes sentimientos patrióticos pero también cristianos— y, de paso, la tácita negación de Iturbide y el reconocimiento de la paternidad de la nación en sus primeros héroes. Decretaron los congresistas que se debían exhumar sus restos para traerlos a la catedral metropolitana, en donde se haría la ceremonia de su entierro solemne el 17 de septiembre de ese año. Como símbolo de su iniciativa, ordenaron que la llave de la caja en donde estarían depositados, fuera custodiada en su archivo y agregaron que para recordar el hecho de su fusilamiento se pondría

²⁵ AHCM, Ayuntamiento, Bandos 2255. En este bando se da a conocer el decreto del Congreso de 19 de julio de 1823.

una pirámide en cada lugar donde ocurrió y que, para honrar su memoria, en el salón de cortes se inscribiría su nombre con letras de oro. Fueron giradas instrucciones desde la capital a distintos jefes políticos de provincia en donde se sabía que habían quedado sepultados los «beneméritos», para que cumplieran la orden. Dado que el destino final de los cuerpos sería la Ciudad de México, ésta también inició los preparativos para su recibimiento.²⁶

A propósito de las exhumaciones

Desenterrar los restos y reconocerlos no fue un asunto fácil, y la incertidumbre rodeó el asunto en casi todos los casos. El primero en señalar algunos problemas fue el Ayuntamiento de la capital, a quien tocó ocuparse del cuerpo de Leonardo Bravo, sepultado en la parroquia de la Santa Veracruz, lugar en el que pusieron a los que habían sido decapitados en el Ejido de La Acordada. En primer lugar, estaba el hecho de que todos ellos habían ido a dar a una fosa común y, en segundo, que no se especificaba cómo se tenía que hacer la exhumación, para lo cual se necesitaba, según el Ayuntamiento, una información jurídica que acreditara «ser las cenizas las mismas que se buscan».²⁷ Molestos con estos inconvenientes, los miembros del Congreso respondieron que para exhumar los restos no se necesitaba ninguna determinación, pero como

²⁶ En el Ayuntamiento se discutió la propuesta del jefe político de poner un toldo en las calles donde pasara la procesión, pero la desecharon porque el que había tenía menores dimensiones y, ante la orden de empedrar esas vías, respondieron que se haría «según la posibilidad de los fondos municipales», en AHCM, Ayuntamiento, Actas de Cabildo 143^a, 12 de agosto de 1823. También se inició la construcción de un «carro fúnebre» que costaría en total 1 700 pesos y que fue encargado al escultor Pedro Patiño Ixtolinque, quien recibió 500 pesos de adelanto, en LATIN AMERICAN MANUSCRIPTS, HD 16-6.3425, 28 de agosto de 1823. Otro preparativo consistió en el adorno de balcones, puertas y ventanas con cortinas blancas y lazos negros de las casas por donde pasaría la procesión. Las calles del tránsito fueron: Santo Domingo, Tacuba, San José del Real, Espíritu Santo, Refugio, Portal de Mercaderes y frente de la Catedral. Ver *Águila Mexicana*, 15 de septiembre de 1823.

²⁷ AHCM, Ayuntamiento, Actas de Cabildo, 19 de agosto de 1823 y 26 de agosto del mismo año.

por un lado fue difícil encontrarlos y por otro el Ayuntamiento no estuvo dispuesto a inventar unos huesos, al final no se incluyeron entre los honrados en la catedral.

Tampoco se hallaron los restos de Hermenegildo Galeana, ni pudieron reunirse los de Mariano Abasolo, quien murió en tierras gaditanas, a donde había sido deportado (ALAMÁN 1850: 204). De los huesos de Pedro Moreno, se informó desde Guanajuato que «a excepción del cráneo que está en Lagos a donde llevaron su cabeza», sólo se había enviado a la capital el tronco y las extremidades encontradas en la hacienda de la Tlachiquera (LATIN AMERICA MANUSCRIPTS 1823). A su vez, el cadáver de Francisco Javier Mina fue exhumado en el camposanto de Pénjamo y enviado a Guanajuato para que de ahí saliera hacia México (LATIN AMERICA MANUSCRIPTS 1823). A propósito de los de Mariano Matamoros, Miguel Bravo y Víctor Rosales, no hay registro de su exhumación ni de cómo llegaron a la capital. Sin embargo, constan sus nombres en la descripción de la solemne ceremonia del depósito de todas las cenizas en la catedral, si bien cuando los sacaron de ahí mucho tiempo después ya no fue mencionado Rosales.

Los restos de José María Morelos y Pavón estuvieron en la villa de Guadalupe el 15 de septiembre de 1823, procedentes de San Cristóbal Ecatepec, donde fue ejecutado en 1815. En su caso, hubo una orden de Calleja de no cortar la cabeza como a todos los demás, aunque no lo eximió de ser fusilado por la espalda como traidor. Según Carlos María de Bustamante, los «venerables restos» de Morelos entraron a la Colegiata al son de valeses y sones alegres tocados por indígenas de varios pueblos (BUSTAMANTE 1981: 56), y el día 16 salieron en procesión a la Ciudad de México. La leyenda también rodea a los huesos de este héroe. Circuló la versión de que el hijo de Morelos, Juan Nepomuceno Almonte, tenía con él los restos de su padre y que los había llevado a Francia, en donde los enterró en una iglesia parisina, perdiéndose para siempre la noticia de su paradero. También fue polémica la versión de la máscara mortuoria que, poco después de su fusilamiento, hizo del rostro de don José María el escultor mexicano Pedro Patiño

Ixtolinque. Se puso en duda que hubiera podido hacerla ese día y su autenticidad, argumentándose además que no coincidía con los rasgos del caudillo (LEÓN 1927). Todavía en 1925, cuando los restos fueron sacados de la catedral para ser depositados en la columna de la Independencia, un cronista escribió que seguía causando discusión entre los historiadores «la autenticidad del cráneo que se atribuía a Morelos».²⁸

Con respecto a los cadáveres de Hidalgo, Allende, Aldama y Jiménez, fusilados y decapitados en Chihuahua en 1811, el primero fue enterrado en el convento de San Francisco y los tres restantes en el camposanto de esa ciudad. Sobre ellos sigue flotando el misterio. Me refiero no a sus cabezas —de las que más o menos se sabía su paradero porque fueron separadas de los cuerpos para llevarlas a Guanajuato y exponerlas en jaulas de hierro en la alhóndiga de Granaditas, donde quedaron por diez años para escarmiento público—, sino al destino del resto de sus cuerpos. Según datos muy tardíos del cabildo chihuahuense —dados a conocer en 1861—, sus antecesores recibieron la orden de exhumar el tronco y las extremidades mediando el mes de agosto de 1823, por lo que el día 18 los ediles manifestaron que su intención era proceder de inmediato, aunque consideraban que no daría tiempo de que estuvieran en la Ciudad de México para el 17 de septiembre. Sus razones eran que tenían que mandar un oficio con la noticia a los curas y párrocos, ya que los cuerpos estaban en sus terrenos, y que había que definir quién tenía que dar la licencia para la exhumación, porque aunque se sabía que debía otorgarla el gobierno episcopal, éste estaba lejos de la ciudad.

Finalmente, fue el Ayuntamiento el que decidió que sería el padre guardián del convento de San Francisco quien daría su anuencia. La corporación anunció que, después de hacerles solemnes exequias fúnebres el día 20 de agosto, los restos serían separados convenientemente y, después de depositarlos en una caja, serían conducidos hasta la capital «con la más posible brevedad». Sin

²⁸ «[...] las cenizas de los próceres de la independencia han sido trasladadas ayer a la cripta de la Reforma con significativos honores», *Excelsior*, jueves 17 de septiembre de 1925.

embargo, nada dicen esos documentos sobre las exhumaciones, ni dan cuenta de que haya habido alguna ceremonia. Sólo agregan que se pusieron los cuatro cuerpos en una caja cubierta de bayeta azul, que salió para el presidio de San Pablo el 21 de agosto (HERNÁNDEZ Y DÁVALOS s/f: 597-599).²⁹ Es significativo que no haya más registro documental del paradero de esos restos (HERNÁNDEZ Y DÁVALOS s/f: 606),³⁰ aunque algunos historiadores hayan afirmado sin fundamento la vaga noticia de que sí llegaron a la Ciudad de México.³¹ En la catedral sólo estuvieron las calaveras,³² que fueron llevadas en marcha muy solemne desde la ciudad de Guanajuato y que llegaron puntual a la capital para que pudieran ser honradas el 17 de septiembre, como estaba previsto por el decreto del Congreso.

Sin embargo, también se pondría en duda la autenticidad del cráneo de Miguel Hidalgo. Cuando en 1925 fue llevado a la columna de la Independencia, alguien observó que el que estaba marcado con la letra H tenía dos orificios de bala, y recordó que a ese caudillo no le habían disparado en la cabeza porque así fue ordenado para poder luego exhibirla.³³ A propósito de la muerte de Hidalgo, se consagró en la historiografía la leyenda de que él no permitió que lo fusilaran por la espalda y que una vez vuelto de frente puso su mano derecha sobre el pecho para indicar a sus verdu-

²⁹ Estos documentos fueron copiados y dados a conocer por los miembros del Ayuntamiento de Chihuahua en febrero de 1861.

³⁰ El mismo Hernández y Dávalos registra un documento del año de 1875 firmado por Basilio Pérez Gallardo en el que después de analizar la documentación que existe, declara que en la capital sólo se depositaron los cuatro cráneos.

³¹ Cf. ESCUDERO s/f: 211-214; ALAMÁN 1850: 204; ZERECERO 1975: 226; ZÁRATE 1958: 222; ESQUIVEL OBREGÓN 1992: 170; RIONDA ARREGUÍN 2003: 29. Ver también *Boletín del Archivo General de la Nación*, t. XIV, julio-septiembre de 1943 y t. VI, abril mayo de 1965. Llama la atención que Ledón en *Hidalgo. La vida del héroe*, no mencione el asunto de la exhumación y traslado del tronco y las extremidades.

³² Cuando salieron de la Catedral para la columna de la Independencia, en septiembre de 1925, sólo iban de ellos cuatro cráneos. Ver *Excelsior*, jueves 17 de septiembre de 1925.

³³ Se trata de un remitido del juez del estado civil de la municipalidad de Tacuba, ingeniero Rodolfo Alvarado, en *Excelsior*, domingo 30 de noviembre de 1925.

gos el derrotero de las balas. La noticia de que había disparos en ese cráneo despertó la polémica y surgieron nuevos datos. Hacia 1893, Ángel Pola escribió que había tenido en sus manos un cráneo grande, perfecto, de color oro viejo, con las letras Ho, sin maxilares y mutilado desde la parte inferior de las órbitas. Dos años después, en 1895, una comisión compuesta por José María de la Fuente, Nicolás León y Jesús Galindo y Villa, bajó a la cripta del altar de los Reyes interesados en estudiar los restos de los héroes, y aunque León se propuso hacer un estudio antropológico especial de los cráneos de Hidalgo, Allende, Aldama, Jiménez y Morelos, éste nunca se dio a conocer.³⁴ Lo que se puso sobre la mesa de debate fue, por un lado, si había que creer que a Hidalgo no le habían disparado en la cabeza y, por el otro, la pregunta de dónde había empezado la confusión de los huesos y si éstos realmente correspondían a los hombres a los que se rendía homenaje.

La marcha hacia la gloria

En todo caso, las que se asignaron real o simbólicamente como calaveras de los «beneméritos de la patria en grado heroico» Hidalgo, Allende, Aldama y Jiménez fueron exhumadas del cementerio de la iglesia de San Sebastián y puestas en camino de la Ciudad de México el día 1 de septiembre de 1823 junto con los restos de Pedro Moreno y de Francisco Javier Mina. Desde Guanajuato establecieron el itinerario que debía seguir el oficial de la escolta que custodiaba la urna cerrada con llave, y que sumaba 77 leguas de trayecto que incluía, entre otros pueblos y ciudades importantes, a San Miguel el Grande, Querétaro, San Juan del Río, Tepeji, Cuauhtitlán, la villa de Guadalupe y finalmente la Ciudad de México. Según el informe del gobierno de Guanajuato, la exhumación de lo que llamaron «sus preciosas huesas» se hizo con la mayor pompa y solemnidad, «dándoles la satisfacción cristiana que pedían sus agraviados manes».

³⁴ *Excelsior*, domingo 20 de diciembre de 1925. Como dije más arriba, León sólo concluyó su trabajo sobre la máscara mortuoria de Morelos en donde agregó una buena colección iconográfica sobre el rostro de ese héroe.

La ciudad de Querétaro no se quedó atrás en el homenaje a las «respetables cenizas» que arribaron ahí el 5 de septiembre. La artillería estaba en la Alameda, la infantería en las calles y un destacamento esperaba los restos en la garita en donde fue anunciado su arribo con tres cañonazos y muchos dobles de campana. Los principales funcionarios civiles, religiosos y militares atestiguaron unas solemnes exequias que se hicieron en varios sitios de la ciudad: la capilla del camposanto de San Sebastián, luego la iglesia del Carmen y finalmente la parroquia de Santiago, donde tuvo lugar la función principal. Al día siguiente —6 de septiembre— salieron después de oficiada una misa y con la certeza de su jefe político, de que la «muy noble y leal Querétaro» había rendido un merecido homenaje a «las cenizas de aquellos héroes inmortales» (LATIN AMERICA MANUSCRIPTS 1823). El camino de esa ciudad a la de México se vio lleno de indios y personas miserables con velas en las manos que, venidas de pueblos lejanos, caminaron muchas leguas en procesión junto a sus amados héroes.

Una vez reunidos en la villa de Guadalupe los huesos que pudieron exhumarse, salieron de ahí la mañana del 16 de septiembre hasta la garita de Peralvillo, donde los recibieron los guardias con hachas encendidas. En la garita hubo dos responsos con las cenizas dentro de unas pozas y también tuvieron que poner bancas para que tomaran asiento las corporaciones. De ahí salieron en hombros del jefe político de México, Francisco Molinos del Campo, y del capitán general José Morán marqués de Vivanco, que junto a muchos oficiales del ejército, funcionarios civiles, gente del pueblo que se fue uniendo y más de trescientos coches de duelo —algunos de tiros largos como el del general Nicolás Bravo— abrieron una procesión en la tarde, que caminó hasta la iglesia de Santo Domingo, donde los restos descansaron fuertemente custodiados. Es de nuevo Bustamante el que informa que, por la noche, Molinos del Campo estuvo ahí para «separar los huesos» con el objeto de que pudieran ser bien colocados en el carro que se construyó para el acto que tendría lugar al día siguiente (BUSTAMANTE 1981).

El homenaje de la Ciudad de México

Fue tal la solemnidad del depósito de las cenizas en la catedral el 17 de septiembre de 1823, que todos los que participaron en esa ceremonia señalan que la ciudad nunca había hecho un funeral tan magnífico y solemne, y que ese día pasaría a la historia como uno de los más célebres. También fue notorio que buena parte de los asistentes al acto eran de los que habían mandado fusilar a esos que ahora llamaban héroes (ALAMÁN 1850: 768-9), saludando el que por fin fueran honrados desde «la misma cátedra de verdad» donde tantas veces los difamaron (BUSTAMANTE 1981: 57).

A Santo Domingo llegó muy temprano la enorme comitiva y, luego de un responso, se abrió la procesión hasta la catedral con los de caballería con espada en mano seguidos de cuatro cañones, continuando las cofradías, comunidades religiosas con velas y cruces, las hermandades, los miembros del clero y del cabildo eclesiástico, incluido el coro de la catedral. Venía después la oficialidad y luego varios cuerpos militares que custodiaban el carro fúnebre. Éste llevaba en el centro un catafalco que contenía la urna donde depositaron las cenizas separadas por láminas de plata que decían los respectivos nombres y que estaba «ricamente adornada toda de cristales», para que «los preciosos restos de sus libertadores» pudieran ser vistos por el público, «en un contraste tierno y grandioso» al mirarlos reunidos pero «con separación». Después siguieron diputados, ministros, jefes de oficinas, gente del Ayuntamiento y de la Audiencia, doctores de la universidad, miembros de los principales colegios, el enviado de Colombia, los integrantes del Supremo Poder Ejecutivo presidido por Vicente Guerrero —que llevaban a la compañía de alabarderos formada en alas— y el capitán general José Morán.

Cerraban la marcha las tropas de la guarnición que se habían formado en el trayecto y que, conforme pasaron los últimos, se fueron incorporando para engrosar la columna. Para las doce del día la procesión llegó a la catedral, donde dio inicio la ceremonia fúnebre, que consistió en una vigilia de música que había empeza-

do a las once y media, una misa oficiada por el canónico Labastida, un sermón que dio el diputado por Valladolid, el Dr. Argáandar, un responso en las cuatro caras de una enorme y suntuosa pira funeraria donde pusieron las cenizas durante el acto y la procesión de éstas en el carro hasta ser depositadas en la capilla del mexicano San Felipe de Jesús. Según Carlos María de Bustamante, quien estuvo presente en la ceremonia, cuando las que llamó «prendas de nuestro cariño» quedaron en la capilla, el redoble de las campanas «penetraba a lo más hondo del corazón», mientras las salvas de artillería «retumbaban las bóvedas y vidrieras del templo.» Su destino final sería en el altar de los Reyes —en el sitio en que habían sido enterrados los antiguos virreyes y lo serían a futuro los presidentes—, a donde los pasaron tiempo después.³⁵

Los habitantes de la ciudad, más «un numeroso concurso» que vino de fuera, abarrotaron calles, balcones y azoteas que fueron adornados con cortinas blancas y lazos de crespón negro. Gente del pueblo se ofreció a jalar el carro fúnebre durante la procesión y dominó la opinión de que todos los asistentes y los espectadores mantuvieron una actitud de «noble melancolía», mientras fue señalado el hecho de que a pesar de que nunca se habían reunido tantas personas, no hubo desórdenes ni «robos rateros». La concurrencia se disolvió a las tres y media de la tarde y el día terminó con el desfile de la tropa enfrente de palacio, según las órdenes de la plaza, espectáculo muy disfrutado por el pueblo que además gozó con la variedad de vendedores de papeles que aludían al acontecimiento. En esas honras fúnebres se siguió sin modificaciones el ceremonial que se empleaba en las exequias de los reyes españoles. Sólo agregaron que ahora, aunque todo estuvo hecho con la mayor magnificencia, la hacienda pública había gastado menos de la décima parte de lo que se pagaba en la época colonial en las honras fúnebres a los monarcas (BUSTAMANTE 1823: 57-60).³⁶

³⁵ En el altar de los Reyes estuvieron hasta 1895 en que fueron depositados en la capilla de San José en la misma catedral, y ahí se quedaron hasta 1925 en que fueron llevados a la columna de la Independencia.

³⁶ *Gaceta Extraordinaria del Gobierno Supremo de México*, t. 2, n.º 42, 20 de septiembre de 1823.

El discurso nacionalista

Los papeles que se vendieron ese día manifiestan el abanico de ideas y sentimientos de los mexicanos hacia los hombres que iniciaron el movimiento de independencia de la patria. Se dieron a conocer también las inscripciones que se pusieron en el carro y en la pira y una variada cantidad de epígrafes, epitafios, sonetos, poesías, líras, una elegía, una octava, un soneto epitafio, una oda «sáfico adónica», un «recuerdo» firmado por el Ayuntamiento, unas exclamaciones y una exhortación patriótica. Vale la pena comentar ahora esta última, ya que habla de uno de los modos de ser patriota que emocionaba a algunos mexicanos.

Salida de la imprenta de Mariano Ontiveros y sin firma, proponía que la estatua del monarca Carlos IV fuera derribada para que «caiga de una vez su figura y su memoria». La destrucción debía costearla el grupo de comerciantes españoles del Parián y, una vez deshecha, se tenía que fundir para acuñar monedas que tanta falta hacían al erario. Este anónimo autor proponía además que las cenizas del conquistador Hernán Cortés debían sacarse de la iglesia del hospital de Jesús porque ahí no le hacían ningún honor a la patria.³⁷ Según Lucas Alamán, esta idea de violar ese sepulcro surgió días antes en el Congreso, desde donde se intentó excitar un tumulto popular para quemar sus huesos y echar sus cenizas al viento. Para evitarlo, el gobierno decidió actuar antes y en una sola noche antes del 16 de septiembre, se llevó a cabo la operación en la que participó el mismo Alamán, quien afirmó que los restos se pusieron «en seguro» (ALAMÁN 1850: 768-9; 1942: 55-59).

El héroe, los pormenores de su hazaña y su memoria

Todas las características que apunta H. F. Bauzá para definir a los héroes están presentes en el lenguaje de los escritos mexicanos de 1823. No dejaron de valorar en ningún momento el móvil ético de aquellos hombres, su trasgresión a los límites impuestos por el

³⁷ *Exhortación patriótica*, Imprenta de Mariano Ontiveros, septiembre de 1823.

orden político de su sociedad y, sobre todo, dieron gran importancia a su muerte trágica que retenía el momento decisivo del combate, y que perduró como tema central y sin marchitarse, en la esfera del imaginario mítico (BAUZÁ 1998: 5-7).

Es la cultura la que tiene el poder para edificar la permanencia de una belleza inmortal y la estabilidad de una gloria imperecedera, en seres que dejaron de tener cuerpo, pero sobre los que la imaginación social fabrica características que los asemejan a la divinidad (VERNANT 1990: 34). Los héroes de la independencia de México merecieron ser «los primeros», «los invictos», «los que estaban dotados de fuerza patriótica». También los llamaron «manes esclarecidos», «campeones», «impertérritos», «sobrehumanos», «inmortales». Los vieron como seres que «se elevaban de la común esfera de los hombres»; los que, por sus actos, «se coronaron en el templo de la inmortalidad y de la gloria», los que eran dignos de que se perpetuaran «sus excelsos nombres», «los que con sus infortunios labraron nuestras dichas» y de quienes se debía esclarecer su gloria para contrarrestar su memoria difamada.

Lo que queda del héroe sobre la tierra una vez que su cuerpo se ha desvanecido es, por un lado, la estela, el recuerdo funerario erigido en su tumba y, por el otro, el canto encomiástico, la memoria fiel de sus hechos excelsos (VERNANT 1990: 33). Con respecto a esta última, la sociedad mexicana decimonónica no dejó que se perdiera, y sobran los testimonios que dan fe de ello. En cuanto a la tumba, ésta no pasó del arte efímero del carro y la pira funeraria, donde fueron colocados en 1823 durante la ceremonia, ya que nunca se llevó a cabo la propuesta de hacer un «mausoleo que las habría de guardar para siempre» en la bóveda del altar de los Reyes donde reposaron. Ni tampoco se ejecutó durante toda la primera mitad del siglo XIX la orden del Congreso de que se levantaran «pirámides» en los lugares donde los héroes fueron ejecutados —salvo en Puebla, donde cayó Miguel Bravo y en Morelia, donde murió Mariano Matamoros— (ALAMÁN 1850). El argumento fue que no había dinero en las arcas nacionales ni estatales, aunque sí constan algunas iniciativas, como en el caso del monumento que se te-

nía que colocar en la capilla de los Reyes en la catedral, del que el escultor Patiño Ixtolinque logró terminar sólo dos pequeñas piezas que quedaron en el olvido. Todavía hacia el decenio de los ochentas, Manuel Rivera Cambas escribió que «era de notar que en la ciudad [de México] no haya ninguna estatua levantada al cura de Dolores D. Miguel Hidalgo y Costilla», y registra que José María Morelos y Pavón tuvo la suya colocada en la plazuela de Guardiola hasta el año de 1865 (RIVERA CAMBAS 1880: 421-2).³⁸

Las reliquias, la libertad y la patria

Un grabado en metal impreso en papel, anónimo y sin título, puede considerarse el dibujo más importante del suceso de 1823. Fue publicado ese mismo año como ilustración de una proclama del jefe político Francisco Molinos del Campo, quien, junto con el Ayuntamiento, excitaba el patriotismo y el celo de los mexicanos para honrar y reparar «tanto agravio» sobre los restos y los nombres de los héroes.³⁹ Representa la escena del homenaje a las reliquias según su idea de la patria, de la lucha y muerte de los héroes y de la libertad que nos heredaron.

Ciertamente, una imagen permite que se hagan de ella muchas lecturas (ESPARZA 2000: 140-142). La que yo propongo me fue sugerida por el mismo lenguaje que se empleó entonces en toda la gama de papeles y discursos que se produjeron y, sobre todo, por un escrito que el Ayuntamiento dirigió a los moradores de la ciudad para recordar «la solemne traslación, funeral y depósito de las cenizas de los héroes el 17 de septiembre de 1823» y para incentivar

³⁸ Según el *Diccionario* de Porrúa, la estatua de Morelos fue ordenada por Mariano Rivapalacio en 1857 para ser colocada en San Cristóbal Ecatepec, pero la situación política impidió que se pusiera ahí. Fue obra del artista Antonio Piatti que cobró 12 mil pesos. Finalmente Maximiliano ordenó que se colocara en Guardiola el 30 de septiembre de 1865 para conmemorar el centenario del nacimiento del caudillo. En 1868 fue trasladada al jardín entre las iglesias de Santa Veracruz y San Juan de Dios. Posteriormente fue instalada en la Ciudadela.

³⁹ Se encuentra en el AHCM, si bien fue reutilizada en 1826 para ilustrar un folleto sobre el desembarco y la muerte de Iturbide, ver LAF 808.



sentimientos ilustrados de hijos agradecidos.⁴⁰ Aunque está firmado colectivamente, sabemos que fue realizado por el señor Rivera, quien escribió un borrador que leyó en reunión de cabildo el 12 de septiembre, día en que fue aprobado y remitido a la imprenta.

En la parte central del grabado aparece una urna en cuya base está esculpida el águila que representa a la nación, sobre cuya espalda y alas extendidas, se posa una caja cilíndrica que tiene grabado en su lomo el acto de fusilamiento —que como vimos fue con la víctima de espaldas— y que remata con la exhibición de un cráneo que alude a la decapitación como máximo castigo y quizá al hecho de que, en el caso de los líderes del movimiento, sólo fue posible encontrar los despojos de sus cabezas. Cubre a la urna una cortina blanca que es levantada y sostenida en la punta por la mano izquierda de una mujer frondosa de bellos rasgos, que porta en la otra mano un cetro y que da la impresión de haberse bajado de un pedestal que está junto a ella, para acudir al homenaje de los héroes. En el pedestal quedaron dos instrumentos de músi-

⁴⁰ BNM, Fondo Lafragua, LAF 708, *Recuerdo que el Ayuntamiento Constitucional de México dirige a sus moradores en la solemne traslación, funeral y depósito de las cenizas de los héroes beneméritos de la patria que por decreto del soberano Congreso mexicano se han de celebrar el día 17 de septiembre del presenta año de 1823*, México, Imprenta de Ontiveros, 1823, 11 p.

ca y en su pie algunos libros con los que se divertía. Los instrumentos y los libros también pueden asociarse con las aficiones de Hidalgo, a las que se agregaría la espada corta que está en el suelo y que recuerda su lucha por la independencia.

Por todo esto, esa mujer representa a la Libertad, que reina con un rostro sereno y con un atavío que descubre gran parte de sus pechos. También está aludida en las palabras del escrito del Ayuntamiento cuando dicen: «Numen de la libertad, cuando tu noble y poderoso sentimiento derrama las delicias suaves de tu amor en los limpios corazones de los atletas esforzados que elegiste para que fuesen el escudo y defensa de tu augusta causa, y embriagados del néctar incorruptible que les inspiraste, los admiramos transformados en seres que se elevan de la común esfera de los hombres, nada piensan, nada quieren, nada obran que no sea grande, admirable, generoso».

En el lado opuesto de la Libertad, otra mujer también bella está postrada de rodillas sobre un caimán y, mientras mira hacia abajo, enjuga su frente con un pañuelo. Su penacho, el carcaj de plumas que trae colgando a la espalda, los motivos de su falda, el collar, su blusa descotada, evocan muchas representaciones de América y, más concretamente, de la Nueva España pero, sobre todo a partir de 1823, de la Patria mexicana. El lagarto en las culturas mesoamericanas «representaba a la tierra, porque su piel, hecha de placas o estrias, semejaba las rugosidades de la superficie terrestre».⁴¹ Todo lo que sucede en derredor suyo es devastador: una palmera dobla sus ramas dominada por el viento, el mismo que apagó una vela que está detrás de la urna y ella se nota exhausta, aunque con firmeza sostiene en su brazo izquierdo la palma del martirio que recuerda la lucha y el sacrificio de sus héroes.

De nuevo el escrito del Ayuntamiento alude a ellos identificados con la patria: «se puede palpar —dicen— la tenaz constancia de unos héroes sobrehumanos que arrostrando lo inaccesible de los obstáculos lograron contrariar la marcha tumultuaria de co-

⁴¹ Enrique FLORESCANO, «Imágenes de la patria a través de los siglos: Los orígenes: La Diosa Madre», en *Suplemento especial de La Jornada*, jueves 3 de junio de 2004.

rrientes impetuosas». Al mismo tiempo, identifican a la patria con los mexicanos, en este caso también con los espectadores de la imagen, a los que señalan que «al fijar la atención en los sangrientos meses de 1811 en que fueron víctimas de la tiranía los primeros padres, apartarán violentamente el rostro del inhumano cuadro que jamás ha trazado la perfidia» —que está representado en el fusilamiento que la mujer arrodillada prefiere no mirar.

La intención de exhumar los restos de los primeros héroes del México decimonónico, y de rendirles homenaje, era en «desagravio» por haber muerto fusilados como traidores a la patria. Es precisamente con ésta con la que asocian sus nombres y sus actos y así los designaron «beneméritos de la patria en grado heroico», «sus ilustres defensores», «los que le hicieron enormes servicios», «sus primeros libertadores», «sus ilustres genitores», «los que pronunciaron el grito heroico de su independencia». Si bien se trata de un lenguaje secular a tono con los nuevos tiempos, también pervivió el discurso religioso al asociar a los héroes con la divinidad y, más concretamente, con la pasión y muerte de Jesucristo. Repitieron constantemente que aquellos hombres «sacrificaron su vida» por la patria, de la que fueron sus «mártires» y que era por «su inmolación» que ella estaba viva y era libre. También los vieron como sus «víctimas desgraciadas» —de la tiranía, la perfidia y el despotismo— y calificaron como «trágica» y «vil» su muerte, por lo que la patria también «sabía llorar y estarles eternamente agradecida».

Por último, está presente tanto en la imagen como en todos los discursos, el tema de la reverencia a los restos que las dos mujeres de dedos largos llevan a cabo, una postrada con humildad y la otra triunfante y libre, que los destapa y muestra «en ascenso victorioso al seno de las glorias mexicanas». Ello implica recordar la fecha —17 de septiembre de 1823— como un día consagrado «a la tierna veneración de esas reliquias» de unos héroes que con su empresa «formaron los caminos por donde llegamos al santuario de la libertad».

El lenguaje que se empleó en 1823 para referirse a los vestigios mortales de los héroes está impregnado de piedad y reconocimiento. Siempre que los nombran antepone que son «respectables», «preciosos», «venerandos», «adorados» y «honorables», aunque asimismo los llamaron en tono melancólico «restos desgraciados», «helados», «anonadados», o «llorados despojos». Se refirieron a ellos también como «cenizas», «huesos», «huesas», «reliquias», «rico tesoro», «ruinas que fabricaron colosales edificios». Esta manera de concebirlos daba cuenta de la permanencia de dos realidades que habían antecedido al México independiente: por un lado, la vieja tradición prehispánica que consideraba al sitio donde depositaban las reliquias de sus fundadores —el altépetl— como el lugar simbólico que consagraba al territorio y a la patria, y al bulto que las contenía como el origen del reino, el signo del poder del gobernante y el emblema del Estado.⁴² No fue muy distinto el sentido que le dieron a los huesos de sus héroes en el siglo XIX, tal como lo muestran los escritos y el aval que los supremos poderes de la nación y sus principales funcionarios dieron a la ceremonia.

Por otro lado estaba también la tradición colonial que promovió el culto a las reliquias de los santos cristianos —y sobre todo a los objetos que se referían a la pasión de Cristo—, convirtiéndolos en un medio de intercesión ante lo divino y en un acicate para aumentar la devoción de los santuarios (SÁNCHEZ REYEZ 2004: 20-22). Las mismas características que se atribuían a los santos fueron vistas en los héroes, y así las reliquias de ambos recordaban sus virtudes. Unos y otros se parecían, en fin, porque sacrificaron su vida y porque habían sido martirizados y el recuerdo de su martirio revivía su presencia entre los vivos. La catedral fue, durante la colonia, el sitio por excelencia donde se custodiaron más reliquias de santos, y se mantuvo esta costumbre convirtiendo a los héroes en nuevos santos laicos sin olvidar, sin embargo, que su edificio político republicano y federal se construía a partir de sus restos.

⁴² Enrique FLORESCANO, «Imágenes...», *op. cit.*

Epílogo

Aunque no tenemos grabados que reproduzcan el carro fúnebre y la pira que se construyeron para transportar y depositar en la catedral las cenizas de los héroes, podemos atisbar sus símbolos y emblemas a través de las imágenes proporcionadas en la descripción que hizo de ellos un anónimo redactor de la *Gaceta del Supremo Gobierno* en ese 1823. El carro hablaba de los nuevos aires republicanos que vivía el país, con sus adornos de gusto griego y romano, el gorro frigio de la libertad, el haz consular que «denotaba la fuerza patriótica y el amor por la democracia», el laurel de la victoria y la flama circundada de hojas de encina que hablaban del amor y la fuerza. Estaba también el águila, antiguo símbolo del territorio, aunque ahora representada «con grillos y cadenas que habían tronchado» y, aludiendo a los héroes, unos «jeroglíficos del Fénix», ave majestuosa que renacía de sus propias cenizas y «una estatua de tamaño natural en actitud de volar», que representaba a la Inmortalidad⁴³ y que resumía el sentido del homenaje. No podía faltar tampoco el espíritu romántico de la época, que logró que el conjunto imitara «el mármol verde egipcio» y que con sus perfumes emanados de «una caja cinerica de forma etrusca», tuviera, en suma, «una magnificencia oriental».

La pira —una pirámide cuadrangular de más de tres metros de altura, truncada en la punta para depositar ahí el sarcófago— contenía además de tapices, perfumes, flecos, cordones, borlas de oro, candelabros, cirios, jarrones, columnas jónicas y lápidas con inscripciones, dos símbolos muy importantes que sintetizaban la tradición colonial y los nuevos aires republicanos. Por un lado, «dos bellos genios» sostenían el escudo de armas de la nación, mientras por otro, una estatua a la Religión que se colocó junto a las cenizas, recordaba que eran unas honras fúnebres conforme a sus principios cristianos, porque el nuevo país era católico y reconocía su fe.

⁴³ Esta estatua fue obra de Pedro Patiño Ixtolinque. Ver nota 26 de este apartado.

Es de notar que, a lo largo del tiempo, poco a poco se fue perdiendo el fervor por las reliquias de esos mártires seculares y por la fiesta del 17 de septiembre que las recordaba. Sin embargo, la nación existía y existe por ese acto fundador que estableció entonces con esos huesos simbólicos su relación con el origen, con la tierra —la patria libre—, con la religión católica y apostólica y también con los emblemas del nuevo poder republicano que dominarían y han pervivido en la escena política del país. Lo que tampoco se ha olvidado es el aura mítica que surgió a partir del deceso de algunos héroes y de la incógnita sobre el destino de sus huesos verdaderos. Esas leyendas gozan de mucha salud y apuntan a permanecer en la memoria colectiva con la misma fuerza que la de las dudas que plantea la historia porque, al fin, la imaginación no hace otra cosa que formular deseos, que a propósito están en contradicción con la realidad.

Bibliografía

- ALAMÁN, Lucas. *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su independencia el año de 1808 hasta la época presente*, México, Imprenta de Lara, 1850.
- . *Disertaciones*, t. 2, México, Editorial Jus, 1942.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología semántica de la figura heroica*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BUSTAMANTE, Carlos María de. *Diario histórico de México, julio-diciembre de 1823*, México, INAH, 1981, p. 56.
- CASTILLO LEDÓN, Luis. *Hidalgo. La vida del héroe*, t. II, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1942.
- ESCUADERO, José Joaquín. *El museo mexicano*, t. IV, pp. 211-214.
- ESPARZA, María José. «La insurgencia de las imágenes y las imágenes de los insurgentes», en *Pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1759-1860*, México, Editorial Munal, 2000.
- ESQUIVEL OBREGÓN, Toribio. *Recordatorios públicos y privados 1864-1908*, México, Universidad Iberoamericana, 1992.
- FLORESCANO, Enrique. «Imágenes de la patria a través de los siglos: Los orígenes: La Diosa Madre», en *La Jornada*, suplemento especial, 3 de junio de 2004.
- HERNÁNDEZ Y DAVALOS, J. E. *Historia de la Guerra de Independencia de México*, t. II, pp. 597-599.

- LATIN AMERICA MANUSCRIPTS. Austin, Universidad de Texas, HD 16-6.3425, Diputación Provincial de Guanajuato, 25 de agosto de 1823.
- LEON, Nicolás. «Informe y estudio crítico de la supuesta mascarilla tomada en el cadáver del general insurgente don José María Morelos», en *Morelos, documentos inéditos y poco conocidos*, México, Secretaría de Educación Pública, 1927, Colección de Documentos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, v. 3.
- RIONDA ARREGUÍN, Isauro. *Tránsito de los venerables restos de los héroes de la Independencia mexicana*, Guanajuato, Archivo General del Gobierno del Estado, 2003.
- RIVERA CAMBAS, Manuel. *México pintoresco, artístico y monumental*, vol. 1, México, Imprenta de la Reforma, 1880.
- SÁNCHEZ REYES, Gabriela. «Relicarios novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI a XVIII», Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, UNAM, 2004.
- VERNANT, Jean Pierre. «Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente», en FEHER, Michel-Ramona NADDAFF-Nadia TAZI (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Editorial Taurus, 1990.
- ZÁRATE, Julio. «La guerra de Independencia», en *México a través de los siglos*, México, Editorial Cumbre, 1958.
- ZERECERO, Anastasio. *Memoria para la historia de las revoluciones en México*, México, UNAM, 1975.