

CINCO INTERPRETACIONES DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA PLÁSTICA MEXICANA DEL SIGLO XIX (1859-1887)

Fausto Ramírez

*Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México*

ABSTRACT: *In this article four paintings study and a sculptural monument, executed between 1859 and 1887, that alternative models represent to shape an idea of Mexico like nation. Two examples of allegorical representation are analyzed in which they were shaped the complementary slight knowledge of "cultural nation" and "political nation". Then, two plastic celebrations of Hidalgo and Cuauhtémoc, central figures of imaginary epic the Mexican. And, finally, an interpretation of the native territory turned into landscape to give to body to the myth of the national unit by means of the rhetorical resource of *pars pro toto*. One emphasizes therefore the contribution of the visual arts to the definition process, joint and diffusion of an imaginary national.*

KEY WORDS: *National identity; Mexican Art, Century XIX, State nation.*

En septiembre de 1821, con la entrada del Ejército Trigarante en la ciudad de México, culminaba el largo, conflictivo y cruento proceso mediante el cual la antigua Nueva España conquistó al fin su independencia política y el principio de su existencia como nación. Con todo, en las décadas iniciales de vida independiente, la idea de México como una entidad político-administrativa unificada, homogénea y consolidada, que alimentaban las élites rectoras (en su mayoría, criollos), era más bien una invención, una construcción ideal heredada de la colonia pero todavía no confirmada ni legitimada en la realidad.

Así se lo planteaba Mariano Otero en 1847, en medio del torbellino que significó la Guerra con Estados Unidos (1846-1848), y luego de constatar con qué relativa facilidad los diez a doce mil hombres que formaban la tropa invasora estadounidense habían logrado avanzar y enseñorearse de los cientos de leguas que separaban el puerto

FIVE INTERPRETATIONS OF THE NATIONAL IDENTITY IN THE MEXICAN ART AT NINETEENTH CENTURY (1859-1887)

RESUMEN: En este artículo se estudian cuatro pinturas y un monumento escultórico, ejecutados entre 1859 y 1887, que representan modelos alternativos para plasmar una idea de México como nación. Se analizan dos ejemplos de representación alegórica en que quedaron plasmadas las nociones complementarias de "nación cultural" y "nación política". Luego, dos celebraciones plásticas de Hidalgo y Cuauhtémoc, figuras centrales del imaginario épico mexicano. Y, por último, una interpretación del territorio patrio convertido en paisaje para dar cuerpo al mito de la unidad nacional mediante el recurso retórico del *pars pro toto*. Se subraya así la contribución de las artes visuales al proceso de definición, articulación y difusión de un imaginario nacional.

PALABRAS CLAVE: Identidad nacional; arte mexicano; Siglo XIX; Estado nación.

de Veracruz de la capital de la República: México aún no constituía una nación consolidada, ni podía designarse como tal. La debilidad que esta frágil condición geopolítica entrañaba se vio clara al finalizar la contienda, cuando, por los tratados de Guadalupe Hidalgo, el gobierno mexicano tuvo que ceder a los vencedores la mitad del territorio nacional situado al norte del río Bravo, incluyendo a Texas, Nuevo México y California.

Como bien lo advierte Raymond B. Craib,

Al término de la guerra [con los Estados Unidos], persistía la misma pregunta que la República había tenido que plantearse en 1821: ¿Cómo lograr que un territorio extenso y complejo, y la población que lo habitaba, pudieran cohesionarse en una entidad inteligible y unificada. ¿Cómo lograr que un territorio político joven fuera reconocido como legítimo, tanto en lo externo como en lo interno? (Craib, 2004, 9).

Dicho en otras palabras: ¿cómo lograr que México se constituyese en un estado nación moderno?

No es el propósito de este artículo seguir, en simultánea andadura, el laborioso proceso de legitimación geopolítica emprendido por el estado mexicano a lo largo de décadas de esfuerzos, en lucha tanto contra amenazas reales o virtuales de invasión extranjera, como contra reiterados y tenaces movimientos de rebelión interna que resistían el control intentado por el poder central, y el desarrollo paralelo de una iconografía de afirmación nacionalista. Esta línea de investigación ya ha sido instrumentada mediante una serie de exposiciones que tuvieron lugar en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México, entre 1999 y 2004, y en cuyos voluminosos catálogos han quedado recogidos los resultados de forma más permanente¹. Lo que hago aquí es estudiar cinco imágenes (cuatro pinturas y un monumento escultórico), ejecutadas entre 1859 y 1887, y que representan modelos alternativos para plasmar una idea de la nación, con arreglo a estrategias retóricas y narrativas consagradas por la tradición y adaptadas a las exigencias particulares que la construcción histórica del estado mexicano planteaba. Y, mediante tal estudio, subrayar la significativa contribución de las artes visuales al proceso de definición, articulación y difusión de un imaginario nacional.

Veremos, pues, dos ejemplos de representación alegórica para significar, ya la patria desencadenada y libre, ya la patria como la encarnación de un pacto legislativo de inspiración republicana y liberal: *La tumba de Hidalgo* (1859), de Felipe Castro y la *Alegoría de la Constitución de 1857* (1869), de Petronilo Monroy.

Luego, dos maneras de identificar a la nación con los héroes que murieron por ella, luchando por obtener su "independencia" o defender su "soberanía": Hidalgo y Cuauhtémoc, quienes por diversas razones han acabado por presidir, desde el tercio final del siglo XIX, el imaginario épico del mexicano: el *Retrato del Benemérito de la Patria, General Don Miguel Hidalgo y Costilla* (1865), de Joaquín Ramírez y el *Monumento a Cuauhtémoc* (1877-1887), con proyecto arquitectónico de Francisco M. Jiménez y esculturas de Miguel Noreña, *et al.*

Y, por último, una interpretación "interiorizada" de la experiencia de "lo mexicano": el territorio patrio convertido en

paisaje e identificado con la centralidad del Valle de México y la hegemonía de la ciudad capital, para dar cuerpo al mito de la unidad nacional mediante el recurso retórico del *pars pro toto*: la *Vista del Valle de México, tomada desde el Cerro de Santa Isabel* (1877), de José María Velasco.

LA FIGURACIÓN ALEGÓRICA

La tumba de Hidalgo, de Felipe Castro, es una variante tardía y muy elaborada, así en lo conceptual como en lo compositivo, de una antigua tradición alegórica: la de representar a la patria, el reino o la nación bajo la figura de una mujer dotada de atributos identificadores, que variarán según el caso. O a alguno de los cuatro continentes. Vale mencionar, por su especial relevancia para la iconografía iberoamericana, tanto virreinal como decimonónica, la figura de América codificada por Cesare Ripa a finales del siglo XVI y que, ya despojada de sus emblemas de fiera salvaje (el atavío plumario, el arco y las flechas, la cabeza trofeo) y revestida de nuevos atributos ennoblecedores de antigua prosapia (por ejemplo, una túnica clásica en vez del faldellín de plumas) sirvió para personificar a las naciones recién independizadas, desde México al cono sur².

En el caso mexicano, como en el de Perú, dado el alto grado de civilización alcanzado por los "reinos" prehispánicos al momento de la conquista, su representación alegórica solía omitir los signos de barbarie y crueldad para poner de relieve, en cambio, los de nobleza civilizada. Así, la Nueva España era personificada bajo la figura de una india cacica vestida con un ornado *huipil* y coronada por la diadema regia, si acaso armada con una macana con puntas de pedernal, para significar su antiguo poder sometido a la corona española³. De allí que, al sobrevenir la independencia, la transfiguración simbólica de semejante efigie ideal no haya sido complicada: el elegante huipil se tornó en túnica y ahora llevaba en las manos las cadenas rotas para significar su emancipación. A veces, para completar este sentido, ostentaba el gorro frigio; pero se prefirió conservar un elemento identificador que la asociaba con la antigua cultura mexicana, y así es más frecuente verla coronada por un elaborado penacho de plumas⁴. Por lo regular, este plumerio combina el verde, el blanco y el rojo, los tres colores adoptados en 1821 para formar la bandera nacional.

1. Felipe Castro (1832-1907), La tumba de Hidalgo, 1859. Óleo sobre tela, 99 × 120 cm. Ciudad de México, Galería Art Dicré/colección particular.



La figura de "América Septentrional" (una de las primeras designaciones posibles para la nación emergente, luego abandonada en favor de "México", por las connotaciones de "recuperación" prehispánica que tal nombre aportaba) combinaba, pues, algunas reminiscencias de la alegoría de Ripa con las implicaciones ennobecedoras e idealizantes de la personificación de la Nueva España. Su presencia se ve multiplicada en pinturas, esculturas y estampas, sobre todo durante las primeras décadas de vida independiente y hasta mediados del siglo. Allí aparece ya sola, entronizada y triunfante; ya acompañada por los héroes de la independencia, en especial Miguel Hidalgo el iniciador y Agustín de Iturbide, el consumidor, en el acto de romper las cadenas que la oprimían, o bien en escenas de lamentación y duelo, donde se le ve llorando sobre las tumbas de los héroes, acompañada a veces por la alegoría de la Libertad⁵.

El cuadro de Felipe Castro que aquí comentamos recoge justo este último motivo, el de la patria abrazada al sepulcro del prócer (un motivo que tuvo su mayor difusión en la época neoclásica), pero lo enriquece y adensa mediante la introducción de otros elementos iconográficos. Antes de proseguir, transcribo el largo texto explicativo

que acompañó su presentación en la segunda exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, organizada en Guadalajara en septiembre de 1859:

En primer término se alza un sepulcro de mármol, en cuyo frente y en el centro de una culebra en la aptitud <sic> con que han significado los antiguos la inmortalidad, se lee el nombre del primer héroe de la independencia mexicana; la diosa Libertad, apoyando una de sus rodillas sobre las gradas de la tumba, se abraza de ella, colocando sobre el césped que ha crecido en la parte superior del sepulcro, una corona de flores blancas; su túnica, su manto y el gorro frigio coronado de luz que oprime sus cabellos, forman poéticamente los colores del pabellón de Iguala; su pie derecho pisa las cadenas que llevara México por tres siglos, y rotas por Hidalgo en la noche del 15 de septiembre de 1810; a la derecha se levantan algunos árboles, un nopal y unos ídolos de piedra que simbolizan la nación que libertara el héroe; la bandera con la imagen portentosa de Guadalupe, descansa sobre el nudo de un árbol, y un indio que representa a México, llora postrado ante el sepulcro que encierra las cenizas del hombre más grande que ha conocido Anáhuac; en las piedras que forman el pavimento, se leen los nombres de las batallas

que se dieron y en lejano retiro se alcanza a ver el pueblo de Dolores, en cuyo seno se oyó el primer grito de nuestra libertad (Camacho Becerra, 1998, 30).

A tan puntual descripción sólo habría que añadir los nombres específicos de las batallas aludidas: Dolores, Las Cruces, Calderón, Aculco, Guanajuato. El pintor registra, pues, tanto las victorias (Dolores, Guanajuato, Monte de las Cruces) como las derrotas (Aculco, Puente de Calderón) que los insurgentes lograron o padecieron en su lucha contra el bando realista.

Castro identifica la alegoría principal con la Libertad. Con todo, el hecho de que en su atavío ostente los tres colores de la enseña nacional sugiere la fusión, en una sola figura, de la doble idea de la Patria y la Libertad (que, como queda dicho, no era raro ver juntas en las mencionadas escenas patrióticas de duelo). Pero la composición contiene mucho más sutilezas simbólicas. Está el indio postrado en el suelo, en actitud de total acatamiento: según Castro, "representa a México", en el acto de rendirle pleitesía al héroe que luchó y murió por darle la libertad. La oscura pigmentación de su piel contrasta con la blancura deslumbrante de la *pleurante*, introduciendo un elemento de diferenciación racial muy acentuado. Si bien porta arco y flechas, el pantaloncillo que viste es un atributo moderno, lo cual pareciera evocar el hecho de que la revolución encabezada por Hidalgo tuvo un carácter popular, con sus huestes provistas con toda clase de armas, arcaicas y recientes, las primeras que podían agenciarse⁶. Al lado del indio yacen un par de "ídolos" de piedra, en clara referencia al pasado prehispánico. Por otra parte, la incorporación de la imagen de la Virgen de Guadalupe en la bandera viene a completar el sistema de signos mediante los cuales los criollos articularon una combativa identidad propia frente a los peninsulares, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII. Por último, la referencia a la tierra viene dada tanto por el nopal (recuérdese su papel emblemático en el escudo nacional) como por la (pretendida) representación paisajística del pueblo de Dolores, cuna de la independencia. Y acaso también por la postura del indio y por la coloración de su piel.

La idea de "nación cultural" fundada en un pasado compartido, en la raza y en la tierra, en la religión y en la historia⁷, pareciera tener en este cuadro una de sus expresiones más completas para el caso mexicano.

A la vez, el concepto complementario de "nación política", aquella cuyos integrantes se sienten vinculados por obra de un voluntario acuerdo contractual, de carácter jurídico y eminentemente racional, puede ser ejemplificado en la *Alegoría de la Constitución de 1857*, de Petronilo Monroy. Fue presentado en la decimocuarta exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes en diciembre de 1869⁸. Habían transcurrido poco más de dos años de que, con el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo en el cerro de las Campanas (Querétaro, junio de 1867), se le pusiera un colofón trágico al efímero episodio del Segundo imperio (1864-1867), postrer intento del partido conservador de recobrar el poder. Restaurada la República, el gobierno de Benito Juárez volvió a poner en vigor la constitución liberal, proclamada en febrero de 1857 y cuyo desconocimiento por el presidente Ignacio Comonfort (diciembre de 1857) había desembocado en largos años de guerra civil y en una nueva intervención extranjera⁹.

El cuadro, ejecutado por Monroy en una suerte de "expiación" del "error" político cometido al colaborar en los proyectos artísticos del emperador, representa el principio republicano triunfante bajo la figura de una hermosa joven de tez trigueña que desciende de los cielos trayendo en las manos la rama de olivo de la paz y la reconciliación, y unas tablillas pétreas inscritas con el nombre del código legal que, de allí en más, debía regir la vida nacional. Por efecto del viento, su blanca túnica y el manto rojo que la cubre ondean y se arremolinan para componer un majestuoso y enaltecedor halo (y que, con el verde del ceñidor, forman también aquí el lábaro tricolor).

El célebre poeta y periodista Guillermo Prieto, quien fuera uno de los más activos promotores del proyecto liberal, apasionado seguidor del republicanismo que el presidente Juárez defendió a porfía durante la intervención y acérrimo enemigo del imperio, publicó en la prensa una crítica entusiasta de la pintura. De su interpretación entresaco los párrafos más significativos para nuestro tema:

El fondo del cuadro es el éter purísimo, el éter de México en una de sus mañanas de enero más diáfanas; no hay puntos de vista, ni gradaciones de horizontes, es el vacío azul, pero con su vaporosidad luminosa, con su transparencia ideal <...> Y en ese espacio, cruzando ese océano apacible y sereno de luz, se destaca magnífica y risueña, con el prestigio de

2. *Petronilo Monroy (1836-1882), Alegoría de la Constitución de 1857, 1869. Óleo sobre tela, 271 × 168 cm. Ciudad de México, Palacio Nacional, Presidencia de la República.*



la belleza, con la solemnidad encantadora de la gracia, una figura aérea, flotante <...> Es la Constitución de 1857. Pero lo que caracteriza este pensamiento es la fisonomía de la deidad, con su cabello rizado y flotante, su frente abierta al pensamiento y al amor, sus negros ojos como dos abismos de ébano, en que duermen los rayos de la pasión; su boca trémula de promesas, de caricias... y ese color apiñonado y delicioso, que sólo se matiza con nuestras auroras y se fija en las mejillas de nuestras bellas, con los voluptuosos besos de nuestras auras.

Es México, es la patria querida, es la glorificación de la razón... que en el mundo se llama ley¹⁰.

Lo que aquí vemos, pues, es a la patria personificada en la ley, bajo una alegoría femenina aparentemente transpersonal y transhistórica, tomada al repertorio retórico de la

Academia. Pero, con su glosa, Prieto intentaba convencer a sus lectores de que se trataba de un ser vivo, cercano y palpitante. Quería hacer de la fría abstracción conceptual algo cálido y familiar, y no vacilaba en utilizar un lenguaje que apelase a la sensualidad (a la sexualidad incluso, diría yo) del ciudadano lector¹¹.

Aquí se hacen palpables dos fenómenos relativos a la construcción de las identidades nacionales. Primero, el papel primordial desempeñado por la élite intelectual (historiadores, literatos, artistas...) en el proceso de invención de la nación. Segundo, la inclinación romántica a "personalizar" la nación: en sus escritos y sus imágenes, la nación se ve transformada en "una persona en la que se funden la naturaleza y la historia, y reacciona como un individuo, es feliz y desdichada, triunfa y fracasa" (Pérez Vejo, 1999, p. 60). Determinadas nociones, figuras y hechos históricos acaban por convertirse en personajes míticos, institucionalizados y naturalizados a fuerza de múltiples y reiterados rituales cívicos y discursos textuales y visuales.

LA CELEBRACIÓN HEROICA

Si la figuración alegórica constituye un universo poblado por presencias femeninas, la pintura y la escultura de género histórico por lo regular pertenecen al dominio masculino: para la mentalidad decimonónica, son hombres los agentes heroicos que protagonizan los relatos "maestros", las narrativas fundantes que articulan el imaginario épico nacional. Como queda dicho, fueron dos las figuras esenciales que la historiografía liberal logró imponer, con absoluta primacía, en el último tercio del siglo: Hidalgo y Cuauhtémoc. El primero como iniciador de la insurgencia; el segundo, por su heroica defensa del "territorio nacional" (siglos antes de que tal concepto existiese) frente al conquistador. Ambos se opusieron al poderío militar hispánico, y ambos acabaron por sucumbir en la lucha. Su grandeza reside en la abnegación y la tenacidad con que cumplieron su "deber" y asumieron su "destino". Se trata de dos héroes trágicos que ejemplifican la necesidad del "enfrentamiento" a un enemigo "extranjero" como narrativa legitimante de la idea de nación¹². Dechados de virtudes cívicas, pretéritos a la vez que intemporales, en la medida que se ofrecen como modelos válidos así para el presente como para el porvenir.

Pero, insisto, su preeminencia no fue siempre reconocida como indisputable. Entre finales de los años '30 y la década del 60, mientras prevaleció la visión conservadora, las palmas se las llevaba Agustín de Iturbide, el consumidor de la Independencia, y no Hidalgo¹³. Y a Cuauhtémoc le hacían sombra otros héroes indígenas, como Xicotécatl y Cuitláhuac¹⁴. Sólo con la restauración de la República y el predominio hegemónico del proyecto liberal, y en especial a lo largo del régimen de Porfirio Díaz, o "porfiriato" (1877-1911), fue constituyéndose una historia "oficial", originada en los círculos académicos pero pronto difundida a través de revistas y periódicos, así como en manuales "populares" y libros de texto adoptados en la enseñanza primaria obligatoria. Paralelamente fue homogeneizándose la nómina "institucional" de héroes y villanos, o mejor, de inclusiones y omisiones en la memoria nacional¹⁵. Fue entonces cuando se elevó a Hidalgo y a Cuauhtémoc "a la altura del arte", por encima de cualesquier otros héroes.

Paradójicamente, el retrato de Hidalgo que acabaría por convertirse en su efigie más divulgada, fue ejecutada como parte de un proyecto "imperial" en tiempos de Maximiliano.

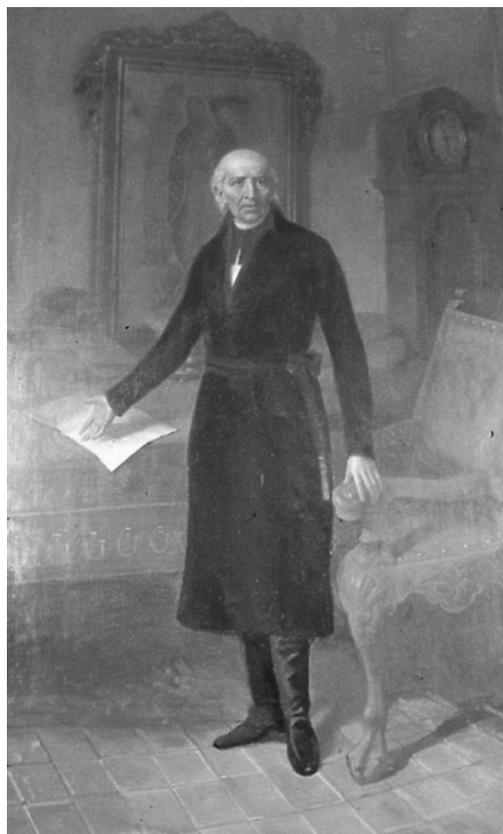
Se trataba de decorar el Salón de Iturbide, uno de los salones ceremoniales del palacio imperial, con seis grandes retratos de los héroes de la Independencia, empezando con Hidalgo y concluyendo con Iturbide, clara evidencia de la voluntad (loable, pero a la postre frustrada) de Maximiliano de gobernar sobre las diferencias partidistas¹⁶. El proyecto artístico fue supervisado por Santiago Rebull, profesor de la Academia de San Carlos, y corrió a cargo de sus discípulos más aventajados. A Joaquín Ramírez le correspondió pintar el *Retrato del Benemérito de la Patria, General Don Miguel Hidalgo y Costilla*¹⁷.

Pese a las resonancias militares del título original, la pintura no nos presenta al héroe como "profeta en armas", guiando al pueblo en el campo de batalla (como sí lo representarían Luis Montes de Oca y Claudio Linati en los años '20). Lo que vemos es al sacerdote y humanista, en su despacho del curato de Dolores, que luego de trabajar hasta el alba del 16 de septiembre de 1810, se levanta dispuesto a proclamar ante el pueblo, desde las puertas del templo parroquial, la incitación a tomar las armas contra el gobierno español y en favor de la Independencia. Así lo demuestra el reloj de pared marcando las 5:55, y el

papel sobre la mesa de trabajo, cuyo texto casi ilegible comienza con estas palabras: "¡Viva la Y<ndependencia> ¡Mexicanos..." Por supuesto, el cuadro plasma una ficción literaria que había llegado a convertirse en una tradición prestigiada, dando origen a una de las celebraciones rituales más perdurables del patriotismo mexicano, que pervive hasta nuestros días: la ceremonia del "grito" que año con año tiene lugar en la noche del 15 de septiembre, desde la capital hasta los pueblos mínimos, y es la fiesta nacional por antonomasia.

Los libros apilados sobre la mesa aluden a "la pasión del libro" que este cura profesaba, y que lo proveyó de argumentos justificativos para encender la tea revolucionaria¹⁸. Otro elemento simbólico muy importante es el gran lienzo

3. Joaquín Ramírez (1839-1866), Retrato del Benemérito de la Patria, General Don Miguel Hidalgo y Costilla, 1865. Óleo sobre tela, 240 × 156 cm. Ciudad de México, Palacio Nacional, Presidencia de la República.



de la Virgen de Guadalupe que adorna la pared y que no sólo subraya la investidura sacerdotal del personaje, sino el papel fundamental que se le otorgó a esta imagen, como bandera de los insurgentes, en la futura construcción de la identidad nacional.

La composición remite, por un lado, a la tradición europea del "retrato de humanista", que representa al personaje en su gabinete de trabajo, rodeado de libros y sentado a la mesa, provista de recado de escribir. Por otro, recuerda una de las alegorías, la del "Estudio", publicadas por Gravelot y Cochin en su tratado tardo-dieciochesco *Iconologie par figures*, con el que los estudiantes académicos mexicanos estaban familiarizados, y del cual incluso se publicó una traducción al castellano hecha por un funcionario municipal de la ciudad de México en tiempos del Imperio, con litografías de Salazar sacadas de los grabados originales¹⁹. Por supuesto, aquí el héroe se ha transformado, de reflexivo en activo. En unos comentarios sobre el cuadro de Ramírez publicados en la prensa de la época, se lee:

Hidalgo se levanta de un sillón en los momentos de resolución suprema: su actitud no es guerrera ni lo que se llama ideal; es la actitud firme de un anciano vigoroso, en cuyo semblante se revela un pensamiento gigantesco, una abnegación tranquila, una bondad habitual <...> El espectador aguarda, espera verle dar el segundo paso y salir del aposento a la plaza del pueblo memorable que inmortalizó con su nombre²⁰.

Me interesa recalcar la ancianidad "vigorosa" asignada en el texto al prócer (tenía entonces 57 años), por las connotaciones de respeto y veneración que la vejez suele comportar, y que sería uno de los recursos retóricos utilizados, sobre todo por los ideólogos liberales, para redondear la figura del "padre de la patria". Esta "ancianidad" hacía más meritoria su "abnegación": el valor y la audacia con que decidió rebelarse contra la autoridad virreinal, con el objeto de liberar a su pueblo ("un pensamiento gigantesco"), aun a sabiendas de que terminaría sufriendo el destino que aguarda a todo redentor: el martirio. Tal fue el discurso construido para exaltar el heroísmo de Hidalgo, que Joaquín Ramírez logró verter en elocuentes términos plásticos.

Luchar hasta el final y morir en el patíbulo fue también el "destino" de Cuauhtémoc, la segunda figura histórica sobre la que acabó por cimentarse el sentimiento de identidad

nacional en el último cuarto del siglo XIX. Y el monumento de diseño neoindigenista que se erigió en su honor en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México, en la etapa inicial del porfiriato, es una obra de gran densidad narrativa y simbólica, que reclama la identificación afectiva del espectador. Una implicación afectiva indispensable en toda reinterpretación del pasado que aspire a fortalecer el sentimiento nacionalista Y que, como lo advierte Tomás Pérez Vejo, "será más intensa cuanto mayor sea el dramatismo del hecho histórico en sí; en este sentido, las derrotas resultan más atractivas que las victorias como elemento de comunión nacional" (Pérez Vejo, 1999, p. 124), un rasgo que cuadra perfectamente con la historia de este rey vencido.

Recordemos que Cuauhtémoc (ca. 1502-1525), el último *tlatoani* o gobernante *mexica*, se hizo con el poder al perecer Cuitláhuac, víctima de la epidemia de viruela transmitida por los conquistadores, y que hizo estragos entre los mexicanos. El joven monarca se distinguió por la valentía y la destreza con que defendió a Tenochtitlan, la capital lacustre del "imperio" azteca, durante el sitio que Hernán Cortés le puso en el tramo final de la conquista, entre mayo y agosto de 1521. Al fin, Cuauhtémoc cayó prisionero. Llevado ante Cortés, le pidió a éste que le diera muerte con su puñal, puesto que no había sabido librar a la ciudad del asedio español. Cortés se negó a hacerlo y, en cambio, le aseguró la vida y el trato respetuoso a él y a sus esposas. Con todo, poco tiempo después permitió que Cuauhtémoc, junto con su primo Tetlepanquetzal, señor de Tlacopan, fuesen sometidos a tormento, quemándoles a ambos los pies con aceite hirviendo, para que revelasen el escondite del tesoro regio. A la postre, Cuauhtémoc fue ajusticiado por orden del conquistador, en compañía de Tetlepanquetzal y de Coanacoch, señor de Texcoco: se les ahorcó a los tres, en el camino a las Hibueras, en febrero de 1525. La mayoría de estos sucesos encuentra acomodo en el monumento, sea en las inscripciones, los relieves y los ornamentos, sea en la escultura que lo remata.

La convocatoria para erigir un monumento a Cuauhtémoc "y a los demás caudillos que se distinguieron en la defensa de la patria", fue dada a conocer en agosto de 1877, en los inicios del régimen "porfirista", por el Secretario de Fomento, el general y escritor Vicente Riva Palacio²¹. En el concurso convocado al efecto, resultó vencedor el proyecto remitido por el ingeniero Francisco M. Jiménez. La construcción se prolongó un buen número de años, tanto

4. Francisco M. Jiménez (ca. 1845?-1884) (proyecto arquitectónico), Miguel Noreña (1843-1894), Gabriel Guerra (1847-1893) y Epitacio Calvo (1832-1895) (escultores), Monumento a Cuauhtémoc, 1877-1887. Ciudad de México, Paseo de la Reforma y Avenida de los Insurgentes.



que el autor murió antes de ver la conclusión de la obra, y tuvo que supervisarla el arquitecto Ramón Aaga. Los trabajos escultóricos fueron dirigidos por el maestro de la Escuela Nacional de Bellas Artes (la antigua Academia de San Carlos), Miguel Noreña, quien contó con la colaboración de su discípulo Gabriel Guerra, y de Epitacio Calvo. Fue inaugurada el 21 de agosto de 1887, en el presunto aniversario del tormento del héroe²².

La parte arquitectónica del monumento ha recibido una especial atención historiográfica, porque su diseño obedeció al propósito consciente de crear una arquitectura "nacional" inspirada en algunos elementos compositivos y ornamentales de los edificios prehispánicos. Jiménez lo explicitó en la memoria que anexó a su proyecto original, luego publicado por la Secretaría de Fomento. Su idea fue

utilizar rasgos tomados a las arquitecturas de Tula, Mitla, Uxmal y Palenque, y no sólo de la propiamente azteca, con el objeto de "desarrollar un estilo característico que podremos llamar Estilo Nacional" (Secretaría de Fomento, 1885, tomo III, documento 9, p. 324). En sí, como también Jiménez se encargó de aclarar, el pretendido "renacimiento" de la morfología antigua constituía "la mejor manera de honrar el heroísmo y sacrificio de una raza tan valiente y llena de abnegación por su patria", y el adelanto de su civilización (*ibid*, p. 332).

Así pues, concibió el pedestal de la escultura al modo de un antiguo templo, o *teocalli*, como para hacer de Cuauhtémoc un objeto presente de veneración nacional. El primer cuerpo está compuesto con arreglo al principio antiguo de tablero y talud, es decir, un tablero rectangular y un paramento inclinado, sobre el cual descansa un segundo cuerpo cúbico, provisto de "nichos" enmarcados por triples haces angulares de columnas inspiradas en los "atlantes" de Tula (la antigua capital de los toltecas, en el estado de Hidalgo). Los tableros del basamento van decorados con grecas tomadas de los edificios de Mitla (en Oaxaca), mientras que en el segundo cuerpo toda la ornamentación ostenta un acentuado carácter militarista, al reproducir, en bajorrelieves y figuras exentas vaciadas en bronce, toda suerte de armas e insignias de los antiguos mexicanos, comenzando por las de los "caballeros tigres" y "caballeros águilas", las dos órdenes guerreras del ejército *mexica*. Luego me referiré a las implicaciones políticas contemporáneas de semejante "homenaje".

En sendas caras del basamento hay dos grandes altorrelieves de bronce. El del lado noroeste, modelado por Noreña, representa a Cuauhtémoc prisionero llevado ante Cortés, mientras que el del sudeste, ejecutado por Guerra y superior al anterior en composición y elocuencia expresiva, tiene por asunto el tormento de Cuauhtémoc. El apareamiento de estos dos episodios no es casual, y será repetido unos años después, al encargar el gobierno mexicano dos grandes lienzos para ser exhibidos en la World's Columbian Exposition celebrada en Chicago en 1893, el primero pintado por Joaquín Ramírez, hijo, y el segundo por Leandro Izaguirre. Creo que la clave reside en el contraste moral implícito en la conjunción de ambos hechos; o, mejor dicho, en el discurso interpretativo construido en torno. Así, la dignidad y abnegación del rey azteca, valeroso aun en su derrota, resalta frente a la perfidia y codicia del conquis-

tador español, quien habiéndose comprometido a respetar su persona e investidura, no vaciló en permitir que se le aplicara el horrible suplicio de quemarle los pies (aceptado por Cuauhtémoc con el estoicismo de un Muscio Scévola, como lo proclamaron los panegiristas del monumento)²³, y acabó por hacerlo ahorcar. Ignacio M. Altamirano lo diría paladinamente en la inauguración del monumento:

Donde quiera que se pongan en parangón Cuauhtémoc y Cortés, el resplandor del héroe alumbra la bajeza del aventurero. En el sitio de México, en el tormento de Coyoacán, en el asesinato del caudillo mexicano, en todas partes Cuauhtémoc es el héroe y Cortés el bandido²⁴.

Para enaltecer aún más la grandeza del héroe, los artistas (Guerra e Izaguirre) recurrieron al uso de soluciones positivas inspiradas en la pintura religiosa, en particular la escena del martirio de San Lorenzo²⁵. Así pues, mediante recursos retóricos tanto textuales como visuales, el héroe resultaba transfigurado en uno de los santos laicos requeridos por la nueva "religión de la patria".

Un plinto cúbico, adornado al frente con el jeroglífico nominal de Cuauhtémoc (un águila descendente asociada con un pie) y en la cornisa con nudos de serpientes de cascabel –ambos, motivos sacados de fuentes antiguas–, sirve de sustento a la estatua, ejecutada por Noreña. El joven rey viste la coraza de algodón acolchado recubierta con laminillas de metal, típica de los guerreros indígenas nobles, y se cubre con un amplio manto atado sobre el hombro izquierdo que, si bien era un atributo de los antiguos *tlatoani* (como lo demuestran los códices), evoca también una toga clásica, lo mismo que el casco empenachado que porta, a la manera de un Marte romano (Salazar, 2006, pp. 117-124). En la mano derecha blande, fiero y amenazador, el *tlacochtli* o dardo mexicano de tres puntas y de efectividad devastadora.

El Cuauhtémoc de Noreña es, en este sentido, una manifestación tardía de la tradición del gladiador combatiente, resignificada por Canova, y que en la escultura mexicana decimonónica fue introducida por José María Labastida y tuvo su versión más original en el *Tlahuicole, guerrero tlaxcalteca en el acto de combatir en el sacrificio gladiatorio* (1851), de Manuel Vilar²⁶. Hay, con todo, un elemento iconográfico que distingue a esta escultura y que, si bien fue consignada en su momento por los críticos del siglo XIX,

ha pasado inadvertida por los comentaristas modernos. Vicente Reyes escribió:

La estatua del rey *mexica* tiene una noble actitud: plantada sobre la pierna izquierda, apenas apoyada la otra sobre el extremo de la planta del pie, arqueado el cuerpo y la cabeza erguida, traduce el movimiento natural que hay que efectuar al prepararse para arrojar con fuerza el dardo que Cuauhtémoc agarra en la diestra para lanzarlo sobre el enemigo y demostrarle que, resuelto a la continuación de la lucha, *no acepta la intimación de rendición que le hiciera el capitán conquistador, y que estruja con furor entre los dedos de la mano izquierda*²⁷.

Este pliego de papel estrujado le da a la expresión de fiera del rey un asidero narrativo específico, y a la escultura ese dramatismo inmediato del gesto (la captación del "momento pregnante"), propio del realismo académico. La idea del rechazo a todo enemigo extranjero que amenaza con invadir el territorio nacional está perfectamente incorporada en esta figura paradigmática del "defensor de la patria".

La implicaciones políticas del monumento quedaron de manifiesto en la ceremonia de inauguración, encabezada por el presidente y general Porfirio Díaz. Recordemos que este militar se había distinguido por las triunfales batallas que libró en defensa de la República durante la guerra de intervención, y que influyeron positivamente en la caída de Maximiliano. No por acaso, en la ceremonia inaugural del monumento, el historiador Alfredo Chavero cerró su discurso con la siguiente exhortación:

Señor presidente, ha más de tres y media centurias que el gran Cuauhtemotzin caía en la ciudad de México en poder de Hernando Cortés, capitán del emperador austriaco Carlos V; y hace veinte años, que tras cruenta lucha con uno de los descendientes del mismo Carlos V, recobrábais para la patria la ciudad de México, y se os entregaban presos en el palacio nacional los soldados austriacos. Vos le habéis dado la revancha a Cuauhtémoc; de derecho os toca descubrir su estatua²⁸.

No podía ser más clara la invitación a identificar el heroísmo pretérito con el presente. El monumento a Cuauhtémoc se convirtió, de hecho, y por algunas décadas, en uno de los "altares de la patria" en que confluyen y sedimentan la

historia y el mito para convocar el culto público. Así, cada 21 de agosto (fecha arbitrariamente instituida como el "aniversario" del tormento de Cuauhtémoc), se congregaba allí la ciudadanía para celebrar uno de esos rituales cívicos orquestados por el Estado con el propósito de afirmar el sentimiento de comunión nacional²⁹.

Hay un último aspecto que quiero resaltar: además de su alta significación simbólica e ideológica, el monumento fue concebido como parte de un proyecto de embellecimiento urbano de la ciudad de México, con la pretensión oficial y explícita de hacer de ella una auténtica capital, que sirviera de modelo a otras ciudades mexicanas y cuya "pasión por lo bello y grandioso" y "sus progresos en estética" (en palabras del ministro Carlos Pacheco) fuesen reconocidos allende las fronteras (*apud* Salazar, 2006, pp. 21-22).

Durante la República restaurada y el porfiriato, se fue convirtiendo en cabal realidad la consolidación del Estado como instancia rectora de la vida pública y, en no pocos aspectos, de la vida privada de los ciudadanos, con la asunción hegemónica de las funciones político-administrativas de una nación moderna. A compás de este proceso de consolidación, fue operándose paralelamente el reconocimiento de la relevancia simbólica de la capital del país. No por acaso hay una coincidencia cronológica entre el arranque del proyecto de ornamentación monumental del que iba a convertirse en el nuevo eje de desarrollo urbanístico de la ciudad de México, el Paseo de la Reforma, y la culminación de la primera serie de grandes lienzos en los que José María Velasco pintó la majestuosa belleza del Valle de México donde la capital del país se asienta, con un innegable propósito de exaltación nacionalista. Me estoy refiriendo a la gran *Vista del Valle de México, tomada desde el cerro de Santa Isabel*, de 1877.

PAISAJE E IDENTIDAD NACIONAL: EL RECURSO METONÍMICO

1877, el primer año del régimen porfirista, fue particularmente difícil para el país. Díaz llegó al poder mediante una revuelta militar, la "revolución de Tuxtepec", contra las pretensiones de reelección del presidente Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876). Tenía, pues, que construir y afianzar su legitimidad. El poderoso vecino del norte, los

Estados Unidos, entonces bajo la presidencia de Rutherford Hayes, no sólo le negaba el reconocimiento oficial al recién llegado, sino que le exigía el pago perentorio de una deuda contraída previamente y reconocida por el gobierno de México en 1868. El primer abono debía cubrirse en enero de 1877. En abril se recibió la alarmante noticia de que tropas yanquis, al mando del general Edward Ord, habían comenzado a acumular fuerzas cerca de la frontera, y de que el presidente Hayes no veía con malos ojos la posibilidad de una nueva invasión predatoria, al modo de la de 1847. A lo largo del año, el asunto del adeudo y las presiones intervencionistas ocuparon las páginas de la prensa y el de cómo, en respuesta, se organizaron suscripciones entre los ciudadanos para ayudar al pago de la indemnización y se realizaron funciones teatrales con el mismo objeto. Fue, pues, un asunto de interés cívico muy publicitado³⁰. Entre quienes contribuyeron con parte de su salario a aquella causa patriótica estuvieron los profesores y empleados de la Escuela Nacional de Bellas Artes³¹. Y uno de ellos era el recientemente nombrado profesor de paisaje y perspectiva, José María Velasco.

El artista anotó, en su lista personal de las pinturas al óleo que había ejecutado hasta 1901, que el cuadro en cuestión fue pintado "en el campo <...> en los meses de marzo, abril y mayo de 1877"; y advierte: "lo hice con el fin de presentarlo en la Exposición Internacional de París de 1878, y fue colocado en la sección de España, por no haber tomado parte el gobierno de México en ese certamen. En 1877 se exhibió en la Exposición de la Academia y fue premiado con medalla de oro"³². En el catálogo correspondiente a esta décimo-octava exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Velasco publicó un largo texto descriptivo, donde detalla con nimiedad el lugar y la hora allí representados³³. Contra su costumbre, elude toda referencia al "episodio de animales" que incorporó a la "localidad", omisión que no deja de extrañarnos siendo él tan cuidadoso de las resonancias simbólicas que sus paisajes convocaban. Pero procedamos por partes.

Como el título mismo lo precisa, la vista está tomada desde uno de los cerros de la Sierra del Tepeyac, al norte del valle donde la ciudad de México tiene su sede, un paraje algo inhóspito, de vegetación escasa. Ya el maestro de Velasco, el italiano Eugenio Landesio (llegado a la academia mexicana en 1855), había pintado el Valle de México desde el cuadrante septentrional, en una vasta tela de gran

aliento compositivo y simbólico firmada en 1870: *El Valle de México desde el Cerro del Tenayo*³⁴. Al madurar como pintor, Velasco quiso emular la proeza de su maestro y realizó al menos tres grandes paisajes de asunto análogo en 1873, 1875 y 1877. En el de 1877, toma como punto de mira el cerro de Santa Isabel, como ya lo había hecho en 1875, pero varía el ángulo con respecto al anterior, con una estrategia muy bien calculada, para producir la impresión de una altura y una inmensidad que cortan el aliento. Nos creemos situados en la cima de la montaña, al borde mismo de la ladera que precipitadamente baja y nos fuerza a asomarnos a una suerte de cala o recodo abierto entre los cerros de Santa Isabel y de Guerrero, cuyo enorme domo sombreado empuja nuestra mirada hacia adelante, a las alturas decrecientes del Zacoalco y del Tepeyac, para enfilarnos después, por las calzadas, a la ciudad de México y más allá, hasta topar con los confines y entonces recorrerlos longitudinalmente por ambos flancos, ya por el del Ajusco y la tierra firme, ya por el de las crestas heladas y el espejo líquido; y más arriba todavía, para volver, a impulso del movimiento de las nubes, al punto de partida y reco-

menzar, una vez y otra, ese recorrido visual tan hábilmente articulado por el pintor.

El *Valle de México* de 1877 representa, con respecto a los dos anteriores, la culminación de un creciente proceso de dinamización y dramatización compositivas, logradas mediante la sagaz disposición de los elementos naturales del paisaje³⁵, y complementadas por las "epifanías" de resonancias históricas que los episodios aportan (sobre todo el de 1873, relacionado con la imagen de la Virgen de Guadalupe, y éste de 1877).

Con sutil acierto, Velasco escogió aquí el "episodio" justo para animar y connotar una composición planteada como un audaz vuelo de la mirada: sobre el primer plano se cierne la figura majestuosa de un águila con las alas desplegadas, que en el pico lleva presa un ave de plumaje encarnado. Más acá, por la izquierda, un nopal desparrama sus pencas. La asociación emblemática que esta planta establece con el águila resulta inescapable: recordemos que el motivo del águila parada sobre el nopal, emblema

5. José María Velasco (1840-1912), Vista del Valle de México, tomada desde el Cerro de Santa Isabel, 1877. Óleo sobre tela, 160 × 229 cm. Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de Arte.



de la fundación de Tenochtitlan, fue adoptado por escudo nacional al consumarse la independencia de México³⁶. Esto dota al paisaje de una significación singular. Tengo para mí que el talante apropiatorio, típico de la visión en "picado", y las implicaciones simbólicas (que no narrativas) del episodio, operaron como una suerte de contrapeso al clima opresivo que se experimentaba.

Más aún, la convocatoria de Riva Palacio para ornar el Paseo de la Reforma con monumentos dedicados al heroísmo de quienes en el pasado ofrendaron su vida por defender a la patria, dada a conocer en aquel mismo año, cobra un significado más urgente ante las circunstancias que se estaban viviendo, y hay que ubicarla en el contexto de otras medidas de afirmación nacionalista entonces adoptadas, como la reorganización definitiva del Museo Nacional de México, con una orientación científica y moderna, y la publicación, en 1877, del primer número de sus *Anales*³⁷.

No resulta descabellado, pues, interpretar la ejecución de este paisaje como una afirmación de amor al territorio patrio, a un tiempo personal y comunitaria, fundada en, y legitimada por, la tradición mítica, en un momento coyuntural de amenaza externa y zozobra interior. Por algo Justino Fernández, el historiador clásico del arte moderno de México, le atribuyó en 1952 un contundente título alegórico: *México*, que no es en absoluto el original, meramente descriptivo. Dice Fernández, bordando sobre el tema:

México era, pues, para Velasco eso: las grandes distancias, los celajes apenas manchados por las nubes, los planos, las serranías, los cerros, los volcanes, los lagos, las rocas, los nopales, los pirules y el aire <...> Velasco descompuso su símbolo y lo convirtió en paisaje, en que el nopal y el águila dan la nota en los primeros términos, algo así como el ayer, junto con el hoy de las ciudades y el siempre asoleado valle, pero todo dicho con fina discreción, con calma y grandeza...³⁸

Aquí tenemos la mejor evidencia de que el "nacionalismo metonímico" intentado por Velasco: el recurso al énfasis retórico, conforme al principio de *pars pro toto*, aunado a un dominio consumado de la ilusión pictórica del espacio y la luz, contribuyó a establecer la imagen del valle de México como el paisaje nacional por antonomasia, no sin que se hayan alzado al principio algunas voces en contra³⁹. No por azar, la sección artística que formó parte del contingente oficial enviado por el gobierno mexicano a las Exposiciones Universales de París (1889) y de Chicago (World's Columbian Exposition, 1893), estaría integrada mayoritariamente por los cuadros de Velasco y sus discípulos.

De esta manera, en el imaginario nacional, y a distintos niveles culturales, la capital acabó por absorber a la provincia. Un fenómeno de centralización y borramiento que es común, por lo demás, a los procesos de construcción de toda identidad nacional.

NOTAS

- 1 El conjunto de estos catálogos de exposición, agrupados bajo el título general de *Los pinceles de la historia*, abarca cuatro volúmenes y cubren del siglo XVI a mediados del XX. Los que tienen mayor relevancia para el tema que nos ocupa son los dos centrales: *De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860* y *La fabricación del Estado, 1864-1910*.
- 2 Véase la oportuna y sagaz recopilación "antológica" de Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Gutiérrez, 2006).

- 3 La interpretación de la conquista, no como una derrota humillante para los antiguos mexicanos, sino como el inicio de un reino nuevo, fundado en un pacto presuntamente celebrado entre el soberano indígena y los representantes de la monarquía hispánica, y sus numerosas encarnaciones plásticas a lo largo de los siglos coloniales, ha sido desarrollada por Jaime Cuadriello en varios trabajos; entre otros, sus colaboraciones al catálogo *Los pinceles de la historia. La fundación del Reyno de la Nueva España*, correspondiente a la primera de la ya mencionada serie de exposiciones en

Recibido: 28 de marzo de 2008

Aceptado: 25 de mayo de 2008

- el Museo Nacional de Arte que tuvo lugar en 1999.
- 4 La voluntad de "religar" al México naciente con el antiguo "imperio" azteca (o Anáhuac), corriendo a veces un velo sobre los tres siglos de dominio colonial, se percibe no sólo en innumerables escritos de la época, sino en múltiples prácticas, rituales e imágenes. Por ejemplo, en la utilización del término Anáhuac para referirse a la nueva nación; o en la adopción, como escudo nacional, de la figura del águila con una serpiente entre las garras y parada en un nopal, sobre un islote que se alza en medio de las aguas, y que había sido el emblema de la fundación de Tenochtitlan, la capital de los *mexicas* sobre la cual se construyó la ciudad de México. En semejante resignificación de un emblema regional en uno nacional, se advierte ya el propósito de conferirle a la capital de la nación la requerida autoridad y significación hegemónica. Será el inicio de un arduo proceso, tanto en la práctica político-administrativa como a nivel simbólico, que tomará un buen número de décadas para legitimarlo y volverlo operativo.
 - 5 Sobre estas cuestiones ver *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, ya referido. También resultan muy ilustrativos los ensayos reunidos en Acevedo, 2001.
 - 6 No por acaso este cuadro fue pintado y expuesto en Guadalajara en los años más sangrientos de una guerra civil, la llamada guerra de Reforma (1857-1860), que enfrentó a liberales y conservadores y concluyó con el triunfo de los primeros. Fue entonces cuando se empezó a instrumentar el proyecto modernizador de los liberales, consagrado por la constitución de 1857 y por decretos promulgados en los años subsecuentes (las llamadas leyes de Reforma), que significaron la afirmación del Estado laico frente al poder de la Iglesia. Si bien las ideas liberales fueron promovidas por una reducida élite política e intelectual, tuvieron un parcial apoyo popular; y, sobre todo, sus partidarios difundieron la idea de que ellos luchaban en nombre del pueblo.
- El pintor Felipe Castro perteneció al grupo de intelectuales y artistas de filiación liberal reunidos en Guadalajara, que constituyeron en 1857 la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes. Para mayor información ver Camacho Becerra, 1997 y *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*.
- 7 Remito al lúcido trabajo de síntesis y reflexión de Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas* (Pérez Vejo, 1999).
 - 8 Romero de Terreros, 1963, p. 413. La entrada correspondiente en el catálogo dice, escuetamente: "Alegoría de la Constitución de 1857, original. Pertenece a su autor."
 - 9 Los ejércitos de Napoleón III fueron requeridos para imponer en el trono de México a Maximiliano, quien no logró sostenerse tras la eventual retirada de aquellas fuerzas.
 - 10 *Fidel*, "Crónica charlamentaria", *El Monitor Republicano*, n.º 5162, México, domingo 17 de enero de 1869; reproducido en Rodríguez Prampolini 1964, t. II, pp. 128-129.
 - 11 Para un tratamiento más amplio de las implicaciones iconográficas e ideológicas de esta pintura, véase Widdifield, 1996, y Ramírez, 2006.
 - 12 "Sin la memoria de un enfrentamiento secular no hay nación posible" (Pérez Vejo, 1999, p. 119).
 - 13 Conforme a la visión conservadora, Hidalgo representaba la rebelión popular, asociada a la sangre y el fuego, el saqueo y la destrucción, y a un profundo resentimiento antiespañol, mientras que Iturbide significaba el talento estratégico y conciliador que, en siete meses de campaña, consiguió lo que diez años de lucha insurgente no habían logrado. Ver la repercusión que esta discordia historiográfica tuvo en el campo del arte, en el ya referido catálogo *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*.
 - 14 Sobre los diferentes significados simbólicos asignados a estos héroes, ver *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado*. También Widdifield, 1996, y el artículo fundamental de Tomás Pérez Vejo, "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes" (Pérez Vejo, 2001), en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, n.º 16, 2001.
 - 15 Ya es un clásico el estudio de Josefina Vázquez, *Nacionalismo y educación en México* (Vázquez, 1970).
 - 16 Los otros cuatro eran Ignacio Allende, José María Morelos, Mariano Matamoros y Vicente Guerrero, todos ellos representantes del movimiento insurgente, igual que Hidalgo. Sobre las condiciones del patronazgo y su significado, ver Acevedo, 1995, y Ramírez, 2003.
 - 17 Tal es el título consignado en el catálogo de la decimotercera exposición (1865) en la Academia Imperial de Bellas Artes (Romero de Terreros, 1963, p. 388).
 - 18 Las investigaciones actuales apuntan a que, antes que por su lectura de los enciclopedistas franceses, Hidalgo formó su pensamiento libertario en el conocimiento de las teorías políticas contra la tiranía propugnadas por el teólogo español Francisco Suárez (ver Herrejón Peredo, 2007, pp. 56-57).

- 19 Pastor, 1866. Ver Ramírez, 1983.
- 20 "Retrato del caudillo *Hidalgo* por el Sr Ramírez", *La sombra*, México, 28 de noviembre de 1865.
- 21 El proyecto originalmente contemplaba la erección de tres monumentos consecutivos en el mismo paseo, "cuya vista recuerde a la posteridad el heroísmo con que la nación ha luchado contra la conquista en el siglo XVI y por la independencia y por la reforma en el presente..." Reproducido por Justino Fernández en Fernández, 1967, pp. 213-214.
- 22 El estudio más completo sobre el monumento es una tesis reciente, inédita, de Citlali Salazar Torres (Salazar Torres, 2006), donde se rescatan valiosas fuentes primarias, archivísticas y hemerográficas. Le agradezco a la autora que me haya permitido utilizar alguna información valiosa. Para una ubicación del monumento dentro del programa decorativo monumental del Paseo de la Reforma, ver Velázquez Guadarrama, 1994. Para su situación en el contexto latinoamericano del monumento prehispánico, Gutiérrez Viñuales, 2004.
- 23 V. <Vicente> Reyes, "El monumento a Cuauhtémoc", en *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México*, vol. I, México, 1887; reproducido en Rodríguez Prampolini, 1964, t. III, p. 202.
- 24 Ignacio M. Altamirano, "Cuauhtémoc", *El diario del hogar*, 21 de agosto de 1887, p. 11.
- 25 Además de la conveniencia compositiva que tal modelo iconográfico aportaba, hay una analogía narrativa que vale la pena destacar: según la tradición hagiográfica, a san Lorenzo, en su calidad de diácono, se le nombró custodio de los tesoros de la Iglesia romana. Hecho prisionero, se le conminó a entregarlos; pero, movido por el espíritu de caridad, Lorenzo ya los había repartido entre los pobres. El emperador Decio, frustrado en su codicia, lo mandó martirizar, asando su cuerpo en una parrilla (Réau, 1997, tomo 2, vol. 4, pp. 255ss.).
- 26 Ambas esculturas están en el Museo Nacional de Arte (ver *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX*, tomo I, para Labastida, y tomo II, para Vilar).
- 27 Reyes, *apud* Rodríguez Prampolini, 1964, t. III, p. 213. Otro artículo anónimo confirma este punto en la descripción correlativa: "Sandalias de oro, un dardo que se escapa de la diestra levantada y *el mandamiento en que Cortés pretendía su rendición, estrujado en la siniestra*" ("El monumento a Cuauhtémoc", *El pabellón nacional*, México, 21 de agosto de 1887, n.º 142, p. 3; *apud* Salazar, 2006, p. 118). En ambos casos, el subrayado es mío.
- 28 El discurso quedó recogido en *Memorandum acerca de la solemne inauguración del monumento erigido en honor de Cuauhtémoc en la calzada de la Reforma en la ciudad de México*, México, Imprenta de J. F. Jens, 1887, con textos de Chavero, Francisco Sosa *et al.*, p. 39.
- 29 La función social y ritual del monumento ha sido tratada parcialmente por Salazar, 2006. Sobre lo arbitrario de la fecha de celebración, pp. 12-14.
- 30 Ver Ramírez, 1989, pp. 49-50.
- 31 Sánchez Arreola, 1989, p. 35.
- 32 "Cuadros originales de paisaje pintados por José María Velasco", publicado como apéndice por María Elena Altamirano Piolle en *José María Velasco (1840-1912). Homenaje nacional*, 2 vols., México, Museo Nacional de Arte 1993, v. II, p. 512, n.º 117.
- 33 "El efecto de la luz del cuadro es de uno de los primeros días del mes de junio a las tres de la tarde. El primer término representa el cerro de Santa Isabel, situado como a dos leguas y al N. de México. La montaña conocida con el nombre de cerro de Guerrero, sombreada por una nube, es la más cercana al primer término; en seguida se ven las de Zacoalco y el Tepeyac; rodeando a esta última se encuentra la población de Guadalupe Hidalgo, con las dos calzadas que conducen a la capital de México, que se extiende a la derecha del observador; a la izquierda se ve el lago de Texcoco. El pueblo de Santa Isabel se halla situado en el plano iluminado por el sol y limitado, en parte, por los cerros mencionados y por el acueducto que lleva el agua a la Villa de Guadalupe. En lontananza están los volcanes Ixtacihuatl y Popocatepetl, la cordillera de Ajusco y la cañada de la Magdalena hacia la derecha; delante de los volcanes están los cerros de Chimalhuacán, la Caldera, y de Santa Marta. En el cielo está pintado un *cumulus* llevado por el aire hacia los volcanes; en una región más baja flotan algunos *nimbus* que parecen desbaratarse, y en las más altas se hallan *cirrus* que coronan el grupo principal de las nubes" (Romero de Terreros, 1963, p. 483).
- 34 Ver *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Pintura. Siglo XIX*, tomo I, 2002, pp. 383-389.
- 35 Un estudio reciente del cuadro llevado a cabo en el Laboratorio de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), mediante reflectografía infrarroja y luz rasante, ha arrojado resultados muy significativos. "El análisis ha revelado que originalmente Velasco pintó a lo largo

del primer plano una verdegueante masa de vegetación continua, de la que sobresalía el nopal, cuyas ramas se extendían con una longitud considerablemente mayor. En un momento dado, el artista decidió eliminar la vegetación del lado izquierdo, repintando toda esta área con tierras ocres y amarillas para sugerir el declive de la ladera; consecuentemente, redujo el tamaño del nopal, ganando así en amplitud espacial y colapsando la sensación de arraigo en el primer plano. El cambio resultó contundente en términos de originalidad compositiva y de dinamización espacial. Y fue producto de una idea que se le ocurrió al pintor sobre la marcha, trabajando en el campo frente al modelo" (Ramírez, 2004, p. 68).

- 36 Se echa de menos, en el cuadro, un elemento tradicional del emblema: la serpiente que está siendo devorada por el ave. Pero no en todas las antiguas pictografías aparece aquel animal, como el *Códice Mendocino* lo demuestra. Además, otras narraciones sobre el mito de la fundación de México incluyen un pormenor del hallazgo legendario que aquí resulta pertinente: el águila había formado su nido con el plumaje multicolor de las aves que constituían su alimento ordinario. A este detalle podría aludir la de color encarnado que prende con el pico la *Arpya destructor* representada por Velasco.
- 37 Ver Lombardo Ruiz, 1994; Morales Moreno, Luis Gerardo, 1994; y Rico Mansard, 2004.
- 38 Fernández, 1967, pp. 90-91. Conviene aclarar que la edición original de este texto data de 1952.
- 39 La crítica más articulada que se le hizo a Velasco en este sentido fue la de Ignacio M. Altamirano, quien en 1880 le reprochaba su obsesiva

insistencia en tomar sus motivos "del Valle de México y en general de la Mesa Central", y le advertía en tono admonitorio: "No es sólo el Valle de México, por decantado que sea, lo único que nuestro país ofrece a la ambición del paisajista y a la gloria del arte <...> La especialidad para el paisajista no debe ser la localidad, debe ser el paisaje. La localidad se acaba, el arte es el único que dura" ("El Salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado. Artículos publicados en el diario *La libertad*", reproducido en Rodríguez Prampolini, 1964, t. III, p. 31).

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther (1995): "El legado artístico de un imperio efímero", en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, Museo Nacional de Arte, pp. 33-194.
- Acevedo, Esther (Compiladora) (2001): *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1760-1860)*, México, CONACULTA.
- Camacho Becerra, Arturo (1997): *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco y FONCA.
- Camacho Becerra, Arturo (Compilador) (1998): *Catálogos de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco.
- Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX*, tomo I, 2000, México, Museo Nacional de Arte y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX*, tomo II, 2001, México, Museo Nacional de Arte y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Pintura. Siglo XIX*, tomo I, 2002, México, Museo Nacional de Arte y Universidad Autónoma de México.
- Craib, Raymond B. (2004): *Cartographic Mexico. A history of State fixations and fugitive landscapes*, Durham & London, Duke University Press.
- Fernández, Justino (1967): *El arte del siglo XIX en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2006): *América y España, imágenes para una historia: Independencias e identidad, 1805-1925*, 2006, Madrid, Fundación MAPFRE e Instituto de Cultura.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2004): *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra.
- Herrejón Peredo, Carlos (2007): "Hidalgo: La pasión del libro", en García Díaz, Tarsicio y Bosque Lastra, Margarita (editores), *Independencia nacional. Fuentes y documentos. Memorias 1808-2005*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lombardo de Ruiz, Sonia (1994): *El pasado prehispánico en la cultura nacional (Memoria hemerográfica, 1877-1911)*, 2 vols., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, 2000 (Catálogo Exposición), México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas y Universidad Nacional Autónoma de México.

- Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*, 2003 (Catálogo Exposición), México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Los pinceles de la historia. La fundación del Reyno de la Nueva España*, 1999 (Catálogo Exposición), México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Morales Moreno, Luis Gerardo (1994): *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana.
- Pastor, Luis G. (1866): *Iconología o Tratado de alegorías y emblemas*, México, Imprenta Económica.
- Pérez Vejo, Tomás (1999): *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Oviedo, Ediciones Nóbel.
- Pérez Vejo, Tomás (2001): "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes", en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, n.º 16, pp. 73-110.
- Ramírez, Fausto (2006): "Reflexiones sobre la Alegoría de la Constitución de 1857 de Petronilo Monroy", en *La constitución mexicana y sus alegorías*, México, Poder Judicial de la Federación y Suprema Corte de Justicia de la Nación.
- Ramírez, Fausto (2004): "La materia del arte: Visión y color en los paisajes de Landesio y Velasco", en *La materia del arte. José María Velasco y Hermenegildo Bustos*, México, Museo Nacional de Arte y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez, Fausto (2003): "Hidalgo en su estudio: la ardua construcción de la imagen del *pater patriae* mexicano", en Chust, Manuel y Mínguez, Víctor (editores), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Universitat de Valencia.
- Ramírez, Fausto (1989): "Anotaciones iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco", en Varios autores, *José María Velasco. Homenaje*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Ramírez, Fausto (1983), "Una iconología publicada en México en el siglo XIX", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 53, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Réau, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Rico Mansard, Luisa Fernanda (2004): *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910)*, Barcelona, Pomares.
- Rodríguez Prampolini, Ida (1964): *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 tomos, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Romero de Terreros, Manuel (Editor) (1963): *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.
- Salazar Torres, Citlali (2006): *El héroe vencido. El monumento a Cuauhtémoc (1877-1913)* (Tesis inédita), México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez Arreola, Flora Elena (1989): *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vázquez, Josefina (1970): *Nacionalismo y educación en México*, México, El Colegio de México.
- Velázquez Guadarrama, Angélica (1994): "La historia patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del Estado en el porfiriato", en *Arte, historia e identidad en América latina. Visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, tomo II, pp. 333-344.
- Widdifield, Stacey G. (1996): *The embodiment of the national in late nineteenth-century Mexican painting*, Tucson, The University of Arizona Press.