

LOS PINCELES DE LA HISTORIA
De la PATRIA CRIOLLA
a la NACIÓN MEXICANA
1750 - 1860



NOVIEMBRE, 2000  MARZO, 2001



*LA HISTORIA DISPUTADA
DE LOS ORÍGENES DE LA NACIÓN
Y SUS RECREACIONES PICTÓRICAS
A MEDIADOS DEL SIGLO XIX*

Fausto Ramírez



Fue muy usual, entre los ideólogos del siglo XIX, la utilización de la historia como sustento legitimador del propio proyecto político. La escritura misma de la historia patria era concebida como una tarea que contribuía al avance y a la difusión del programa político adoptado. Se creía que México era una nación en proceso de formación, de allí que pasado, presente y futuro se vieran como una unidad inextricable: la génesis nacional se pensaba como parte indisociable del proceso político presente y del destino futuro del país.¹

Así, por ejemplo, Lucas Alamán sustentaba el proyecto de restauración monárquica en una enaltecida valoración de la herencia española de México: en su concepto, los orígenes genuinos de la nación se remontaban a la conquista, ya que durante los siglos virreinales se fue forjando la personalidad nacional, mediante la adopción y adaptación del idioma castellano, de la religión católica, de las instituciones y de las costumbres hispánicas.

Con tan decidida apología de la hispanidad, como origen y tradición genuinamente nacionales, Alamán combatía el indigenismo independentista de ideólogos como fray Servando Teresa de Mier y Carlos María de Bustamante, para quienes había que buscar las raíces de México en los tiempos prehispánicos, en el supuesto imperio de Anáhuac, mito fundante capaz de conferir una idea válida de unidad nacional. Según Mier y Bustamante, los tres siglos de dominación española no constituían sino un lamentable paréntesis en una historia que se había interrumpido en 1521 (con la caída de Tenochtitlan y el fin del “imperio” azteca) y reanudado en 1821 (a la hora de consumarse la Independencia). No en balde uno y otro, a diferencia de Alamán, fueron opositores de la idea imperial o monárquica y acérrimos defensores del proyecto republicano.²

Alamán manifestó paladinamente su propósito de rebatir, mediante la revisión historiográfica, a quienes habían “querido fundar la justicia de la independencia en la injusticia de la conquista”.³ Como podrá apreciarse, lo que estaba a debate no era sólo la cuestión de cuál era el régimen político más conveniente para el país sino la de los orígenes lejanos de la identidad nacional (en la tradición indígena o en la conquista) y la de la legitimidad del arranque de la vida independiente: los años cincuenta fueron testigos de una controversia cada vez más acerba sobre quiénes eran los héroes que en verdad merecían el título de libertadores de México, si Hidalgo y Morelos, como propugnaban los liberales, o si Iturbide, como los conservadores argumentaban. Este debate se radicalizaría en el transcurso de los tres años que duró la guerra de Reforma, de 1858 a 1860.

En este capítulo se analizarán, en primer lugar, dos cuadros de cuño académico-conservador relacionados con la noción fundacional asociada al descubrimiento y la conquista de América; y, luego, una pintura elegíaca en honor de Miguel Hidalgo, ejecutada en el ambiente liberal de la Guadalajara en los sangrientos años de la guerra civil.

DOS APOLOGÍAS PICTÓRICAS DE LA PRESENCIA ESPAÑOLA EN MÉXICO

La filiación hispánica reclamada por el grupo conservador tal vez contribuye a explicar por qué, entre las escasas aportaciones que la historia moderna le proporcionó a la pintura académica del medio siglo,⁴ sobresalen las referentes a Isabel la Católica y a Cristóbal Colón. Asuntos históricos, por lo demás, que estaban despertando una curiosidad y un interés notorios, y no sólo en el mundo hispanoamericano. De hecho, fueron dos literatos estadounidenses,



PELEGRÍN CLAVÉ
*La locura de Isabel
 de Portugal, ca. 1855. Cat. 49*

Washington Irving y William H. Prescott, quienes con sus trabajos respectivos sobre la vida y los viajes de Colón y sobre el reinado de los Reyes Católicos darían mayor pábulo a las reflexiones, escritas y pintadas, emprendidas a la sazón en nuestro medio.⁵

Desde sus años de estudio en Roma, Pelegrín Clavé sintió una singular atracción por la época de los Reyes Católicos, o mejor dicho por la figura de Isabel antes de convertirse propiamente en soberana de Castilla. En 1844 comenzó a pintar una gran composición, que expondría en 1845, con el tema de *Isabel la Católica en Ávila rehusando la oferta de la corona*.⁶ Pero dejó, además, un par de bocetos contemporáneos de otras composiciones de asunto isabelino: *La reconciliación de la Infanta D^a*, *Isabel con el rey su hermano* y *La expulsión de los árabes de Granada*.⁷ Ya instalado en México, siguieron rondándole por el magín las figuras de Isabel y de su medio hermano, el rey Enrique IV. En 1851 le escribía a su amigo Pablo Milá y Fontanals: “Ya sabe mi vida, lecciones y retratos, y dos cuadros en proyecto: *La corte de Enrique IV de España* será uno, el otro aún no me he fijado.”⁸ Salvador Moreno cree que el otro tema “bien pudo ser el que al fin realizó sobre la locura de Isabel de Portugal”.⁹

Lo que apunta en esta insistencia del pintor en demorarse en las difíciles, tortuosas relaciones entre el rey y la que habría de ser su futura sucesora, luego de múltiples episodios que involucraron conspiraciones, acuerdos rotos, persecuciones, muerte o derrota de otros pretendientes y, al final, una cruenta guerra de sucesión que acabó por dividir al ya de por sí

desarticulado reino castellano y por agotar sus recursos hacendarios,¹⁰ parece ser la percepción de Clavé de la potencial lección moral que se encerraba en el contraste en caracteres y modelos de vida que los dos regios hermanos encarnaban. Enrique IV era de tan débil temple y tan proclive a dejar los asuntos del gobierno en manos de privados o validos como lo había sido su padre, el difunto rey don Juan II (padre también de Isabel, aunque habida en segundas nupcias); pero, a diferencia de su progenitor, dado más bien al cultivo de las artes que no al de los sentidos, Enrique estaba totalmente entregado a una vida licenciosa y moralmente estragada. Isabel, en cambio, sobresalía por la fortaleza de su carácter, forjado durante sus años juveniles en la escuela del dolor y de la virtud. Alamán lo compendia de modo ejemplar:

A la muerte del rey [don Juan II], la reina viuda Doña Isabel de Portugal se retiró con sus hijos [los infantes Alonso e Isabel] a Arévalo, donde en breve su juicio, ya muy menoscabado, acabó de perderse. En aquel retiro pasó Doña Isabel sus primeros años, asistiendo a su madre enferma y en medio de las estrecheces a que la reducía el despilfarro y descuido del rey su hermano, en términos de carecer a veces hasta de lo más necesario para su subsistencia. Así adquirió en la desgracia aquel fondo de religión que se dejaba ver en todas sus acciones, y aquella consumada prudencia que le hizo conducirse con tanto acierto en las circunstancias más difíciles de su vida.¹¹

Cuando, años después, Isabel y Alonso fueron llevados a la corte por orden del rey, no podría imaginarse un contraste mayor en la tesitura moral y en las acciones del soberano y de su media hermana, la infanta:

En esta mansión del placer, rodeada de todos los incentivos que más deslumbran a la juventud, no olvidó Isabel las primeras lecciones que había recibido, y su irreprochable pureza resplandecía con mayor brillo en medio de las escenas de disolución y licencia que la rodeaban.¹²

Pero las diferencias entre la entrega al vicio del uno y la salvaguarda de la virtud de la otra rebasaban los niveles de significación particular. Prescott se encargó de subrayar las diferencias entre sus reinados respectivos: en tiempos de Enrique IV, Castilla sufrió los terribles efectos del desgobierno, la guerra civil, la destructora división de las élites, y la anarquía y la bancarrota moral y económica concomitantes; en cambio, con Isabel, luego de sus bodas con Fernando de Aragón y de su ascenso al trono, España reunificada y gozando de un gobierno justo, prudente y emprendedor, obtendría sus mayores timbres de gloria. Entre éstos, por supuesto, el descubrimiento de un Nuevo Mundo.

Acaso Clavé captó las similitudes y las coincidencias entre la España de los Reyes Católicos y la de Isabel II (una lectura posible, explicitada en el prólogo del traductor y editores a la versión castellana del libro de Prescott).¹³ Y acaso, también, las analogías con la triste situación que México vivía. No sorprende, pues, que para cumplir con la obligación contractual de pintar un gran cuadro histórico para enseñanza y modelo de sus alumnos en la Academia de San Carlos, haya tomado por asunto *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre* (o, como Roa Bárcena sugirió llamarlo, *Demencia de Isabel de Portugal, y primera juventud de Isabel la Católica*). La pintura figuró, con gran éxito, en la octava exposición de la Academia (diciembre de 1855), en cuyo catálogo salió publicado un largo texto explicativo del episodio representado:

La reina católica doña Isabel de Castilla, a quien el Nuevo Mundo debe una gratitud eterna, pasó los primeros años de su juventud en la escuela del dolor y la adversidad, allí, lejos de la corrupción de la corte, y en la práctica de las virtudes de familia, se formaba su bella alma y adquiría las altas prendas que tanta reputación le ganaron luego en el trono, al que la condujo por caminos extraordinarios la mano de la Providencia, para hacerle instrumento de grandes designios. En el cuadro que hoy se presenta al público se recuerda las

tristes escenas de la primera época de su vida. Muerto su padre don Juan el II, en julio de 1454, su madre doña Isabel de Portugal se retiró a la villa de Arévalo, que le había legado el rey. La soledad, la pérdida de todo poder y valimiento reinando Enrique IV, las memorias de su borrascosa vida, tal vez el aguijón del remordimiento, especialmente después de la tragedia del condestable don Álvaro de Luna, fueron causas que destruyeron la salud y aun perturbaron el juicio de la reina viuda. A su lado crecía pura y compasiva la tierna Isabel, con su hermano menor el infante don Alfonso [*sic*, por Alonso], sin otro espectáculo a la vista que el del padecimiento y la desgracia.

El cuadro ofrece una de las escenas de aquella familia, entonces olvidada. La reina madre en un sillón de alto respaldo, en que están bordadas las armas de Castilla, sufre uno de los ataques de enajenación mental, que a menudo le aquejaban. Con el rostro lívido y la mirada fija en el suelo, como si viera levantarse algún objeto aterrador, que señala con la mano derecha, se ase con la izquierda del brazo del sillón, y empuja el cojín que tiene a los pies. Su hija doña Isabel, arrodillada sobre la tarima que está delante, apoya ambas manos y la cabeza en el pecho de su madre para consolarla, en cuyo piadoso oficio la acompaña su hermano don Alfonso. A un lado del dosel, doña Beatriz de Bobadilla, la fiel amiga, y alguna vez, en los años adelante, la discreta consejera de la reina Católica, se cubre la cara con la mano para no ver aquel espectáculo. Al lado opuesto, el anciano Cibdareal observa con aire de profunda atención a la enferma, por si encuentra en los secretos de su arte algún socorro que administrarle. Aunque el buen médico de Juan el II decía a la muerte del rey: que *era ya viejo para tomar otro amo y andar caminos*, y que iba a retirarse para siempre a la Ciudad Real, con su hijo, se ha creído no exceder la libertad que gozan los pintores, haciéndole venir esta vez a asistir en Arévalo a su antigua soberana.

En las ropas, en los muebles, y en una pintura que está colgada en la pared, se ha procurado guardar propiedad, según los usos de la época a que se refiere el suceso.¹⁴

Estilísticamente, la pintura denota las repercusiones de la formación y de los modelos que el propio Clavé reconocía admirativamente:

Mi escuela no puede sino recordar su origen italiano, si bien que los dos pintores que más me impresionan uno sea alemán y el otro francés: Overbeck y Delaroche; uno en los conceptos místicos, otro en los dramáticos [...]¹⁵

En uno y otro de los artistas mencionados se halla ese gusto por evocar no sólo temas sino *modos* de pintar pertenecientes a tiempos pretéritos, pero dentro de una actitud ecléctica que impide toda posibilidad de confusión. Asimismo, sobre todo en Delaroche, un prurito de exactitud en la reconstrucción ambiental que hacía del pintor de historia una suerte de anticuario.¹⁶ Pero también un estudio concienzudo de pasiones y afectos, traducidos en semblantes y posturas, con objeto de producir un efecto de intensa emoción en el espectador, a tal grado que la expresión de los sentimientos adquiere en estos cuadros una relevancia suprema.¹⁷ La composición, ligeramente sesgada para incrementar el efecto "pintoresco", se limita a un corto número de figuras perfectamente trabadas y cuidadosamente contrastadas, lo que le confiere claridad de lectura, a la vez que rigor y variedad.¹⁸ Se advierte una voluntad de compensar el desborde pasional del asunto, su carga emotiva y sentimental, mediante la severidad compositiva, al paso que la tendencia ilusionística a evocar la apariencia verosímil de texturas y colores en vestimentas y accesorios se ve templada por la calidad abstracta del dibujo y por la idealización de las figuras humanas.

Por último, hay que subrayar que Clavé no era en absoluto ajeno a la idea de expresar el significado ideológico de la anécdota figurada; todo lo contrario, como él mismo lo declaraba a sus alumnos:

Generalmente, en la pintura se toma por principal la parte material o de ejecución, cuando debía ser la filosofía la principal, el sentimiento, el carácter, he aquí lo principal de la pin-

tura. Para encontrar el carácter justo de un sujeto, leo la historia, la releo, medito bien sobre lo que he leído y de las acciones que ha ejecutado el tal o cual sujeto, saco el carácter ideal, un sujeto que yo me figuro que pueda ejecutar aquello...¹⁹

Como ya queda dicho, la “filosofía” de *La primera juventud de Isabel la Católica* tiene que ver con la “grandeza de alma” que la futura reina acertó a desarrollar en la adversidad de sus años mozos, cifrada en dos virtudes fundamentales: la prudencia consumada y el profundo sentimiento religioso.

Y tiene que ver también, más en lo hondo, con una noción providencialista de la historia, en conformidad con la visión conservadora: fue “la mano de la Providencia” la que condujo a Isabel por “camino extraordinarios [...] para hacerle instrumento de grandes designios”. Fueron su prudencia y su religiosidad las que le proporcionaron la agudeza requerida para comprender la verdad última de la gran empresa colombina, y las que la determinaron a prestarle su apoyo. La apertura de territorios inmensos antes ignorados, que vendrían a engrandecer las posesiones de los reinos de Castilla y Aragón y a ensanchar las fronteras del conocimiento, así como la obligación de extender el cristianismo entre los habitantes del mundo recién descubierto, en una suerte de nueva cruzada, fueron las ideas surgidas a raíz de la vuelta triunfal de Colón a España, luego de su primer viaje.

Ésta es justamente la lección que se desprende tanto del libro de Washington Irving como de la primera de las *Disertaciones...* de Alamán. Irving nos presenta a un Colón íntimamente convencido de ser un elegido de la Providencia para tan alta empresa,²⁰ quien esgrimía, como recomendación de sus descubrimientos, las promesas de una cruzada triunfal para la causa del cristianismo, una argumentación muy convincente para una reina católica que, con la derrota y expulsión de los moros de Granada, acababa de consumir la secular campaña de “reconquista” de España.²¹ Las hazañas de Colón (y las de los aventureros que seguirían sus pasos en la exploración y conquista del mundo recién descubierto) son encuadradas, pues, dentro del espíritu de las cruzadas que animaba todavía al militarismo europeo tardomedieval, sobre todo en España: ésta es la interpretación que ofrece Alamán.²²

Con todo, pecaríamos de una gran miopía si tratásemos de circunscribir en el solo ámbito de la noción “salvífica” y teológica, propia del pensamiento conservador, la enorme atracción experimentada alrededor de mediados del siglo XIX hacia los episodios y los protagonistas de la epopeya del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo. Colón, en particular, cobró una dimensión significativa en la imaginación romántica, llegando a convertirse en una ver-



JUAN CORDERO
*Cristóbal Colón en la corte
de los Reyes Católicos, 1850.*
Cat. 50

dadera figura de culto. Irving nos lo presenta como “uno de aquellos hombres de alto ingenio que parece que se crean a sí mismos”, un *self-made man*, pues, capaz de vencer todos los obstáculos; el marino que tuvo “el genio de adivinar y la intrepidez de vencer los misterios” de lo desconocido.²³ En suma, el visionario dotado de la osadía, la intrepidez y la constancia heroicas que le permitieron realizar una hazaña nunca antes intentada. El hombre de excepción que, por eso mismo, suscita la envidia y el rencor y a quien se le paga con desdenes y vejaciones los beneficios aportados a la humanidad. El héroe que conoce el triunfo y la caída: el héroe romántico por excelencia. De allí la fascinación que ejerció sobre literatos y pintores.²⁴

Por último, tengamos presente también que en la década de los años cuarenta surgió la propuesta de dedicarle un monumento conmemorativo al navegante genovés en su tierra natal, lo que no terminaría de llevarse a cabo sino hasta los años sesenta.

No es raro, pues, que Clavé haya puesto a pintar temas colombinos a sus discípulos en la Academia. En diciembre de 1856 figuraron, entre los cuadros presentados en la novena exposición, *Inspiración de Cristóbal Colón*, de José Obregón, y *Cristóbal Colón en la Rábida*, de Juan Urruchi.²⁵ El segundo de los cuadros tuvo una mala recepción crítica, y hoy día se le ha perdido el rastro.²⁶ Lo que aquí interesa es que Urruchi haya escogido por asunto uno de los más familiares y reiterados en la iconografía colombina del siglo XIX. En cambio Obregón, en su más temprano intento de abordar una composición original, tomó un tema insólito y difícil de ubicar en tiempo y espacio (acaso representa al navegante durante su estancia en Portugal en los años setenta), y le dio una solución un tanto convencional y escasamente detallada.²⁷

Pero pudo haber un motivo adicional por el que Clavé haya asignado tales temas a los muchachos pintores, y se relaciona con los ásperos enfrentamientos entre las autoridades de la Academia y Juan Cordero, a quien se le negó la dirección del ramo de pintura en posesión de Clavé y a la que el pintor mexicano, recién vuelto de su pensión en Roma, aspiraba.²⁸ Estos hechos, acaecidos entre 1854 y 1855, dieron pie a una declarada rivalidad entre el mexicano y el catalán. En 1850, Cordero había enviado desde Roma una ambiciosa composición, dedicada “A la Academia de San Carlos de México en testimonio de gratitud”, y que representaba a *Cristóbal Colón en la corte de los Reyes Católicos*. El texto explicativo del catálogo correspondiente a la tercera exposición (enero de 1851), donde figuró el envío de Cordero, decía:

De vuelta Colón del nuevo mundo que acaba de descubrir, presenta a los príncipes católicos, Da. Isabel y D. Fernando, varios naturales de la nueva tierra y ricos regalos de los productos de aquel suelo. Sentados los reyes debajo de un rico dosel, se levanta D. Fernando para honrar al afortunado marino, que acercándose a los soberanos, indica con una mano los presentes de la tierra descubierta: muchas damas de honor y caballeros están presentes a esta escena gloriosa para España.²⁹

Cordero empezó a trabajar la composición en 1849, dando como explicación de sus motivos la siguiente:

El inmortal navegante es digno de que se hubiesen ocupado y se ocupasen más de él los más distinguidos profesores y aunque es demasiada audacia en mí, principalmente, me decidí al fin después de largas vacilaciones, a consagrar el tributo de mi más pobre pincel a la manera imperecedera de ese punto histórico. Ese asunto lo elegí para mi cuadro, tanto por el alto interés que inspira al mundo y principalmente a los americanos y europeos, tanto porque no ha llegado a mí noticia de que haya sido tratado por ningún otro artista, creo que no desagradará.³⁰

Tengo para mí que Cordero mentía, tanto por lo que mira a la retórica de una humildad fingida como, sobre todo, por aquello de no haberle llegado noticia de que el tema hubiese sido “tratado por ningún otro artista”. Habiendo arribado a Italia desde mediados de 1844, ¿sería posible que ignorase la existencia, en la villa de San Donato, en Florencia, de un par de cuadros de Eugène Delacroix ejecutados en 1838-1839 por encargo del príncipe Anatole Demidoff,

y que representaban a Colón en el monasterio de Santa María de la Rábida y, ¡qué coincidencia!, a Colón ante los Reyes Católicos presentándoles los tesoros adquiridos en su primer viaje? ¿Ni tampoco llegó a enterarse de que, en el Salón parisino de 1847, el entonces célebre pintor Joseph-Nicolas Robert-Fleury presentó su propia versión de la *Recepción de Cristóbal Colón por la corte española en Barcelona, año de 1493*, si bien es cierto que con una mala recepción crítica?³¹

La disposición de los personajes dentro del escenario y el formato del cuadro de Cordero tienen algunas semejanzas con el de Delacroix (hoy, en el Toledo Museum of Art, en Ohio): los reyes están colocados a la derecha, sobre una plataforma y bajo dosel, mientras que la comitiva que acompañaba a Colón ocupa el lado izquierdo; también aparece en ambos, en posición análoga, la figura del confesor dominico con su inconfundible hábito negro y blanco. Pero son igualmente notables las diferencias: mientras que en la composición de Delacroix las figuras protagónicas (los reyes y Colón) se encuentran sensiblemente desplazadas a la mitad derecha, en la de Cordero están distribuidas en forma más convencional, con la de don Fernando marcando el eje central. Los indios traídos a presentar por el almirante, y que tanta curiosidad y admiración suscitaron en España, se acomodan sobre la escalinata en un segundo término en Delacroix; en Cordero, en cambio, se hallan en el primer término de la izquierda, si bien en actitud reverencial y oscurecidos por las sombras. El Colón de Cordero es mucho más viejo que el de Delacroix: un verdadero anciano, de noble porte. Pero acaso la diferencia más acusada radique en que la escena del encuentro pintada por el francés tiene lugar al aire libre, en conformidad con lo que las crónicas relatan, mientras que la de Cordero transcurre en el interior del palacio real de Barcelona: esto le permite, al primero, explotar la sensación de monumentalidad espacial que el fondo de arquitecturas proporciona así como la inclusión de jinetes y animales y de una profusión de figurantes, lo que contribuye al efecto de suntuosidad y de triunfo; el cuadro de Cordero, por contraste, se antoja más íntimo y aburguesado.³² A ello confluye también el acabado lamido de nuestro académico frente a la técnica de manchones a grandes trazos del romántico francés. Semejante acatamiento del pintor mexicano ante las exigencias del canon pareciera tener su correlato pictórico en la pose del indio de rodillas, presunto autorretrato de Cordero, sumiso delante del poder que impone.

Es inescapable la voluntad del artista de subrayar el doble protagonismo del navegante y del rey (de pie al centro de la composición), en su activo papel de agentes de la historia, frente a la actitud avasallada y pasiva que los indígenas asumen, como manteniéndose a la sombra de los primeros. Se plantea así una noción del descubrimiento como un romance, y no como una tragedia. Prevalece la impresión de un encuentro amable, y no de un choque brutal, entre dos realidades diferentes: el Nuevo Mundo, bajo la figura de sus habitantes semidesnudos, gentiles y sumisos, irrumpe como una suerte de ornamento arcaico y maravilloso que viniese a engalanar todavía más el refinamiento cortesano. Deslumbrados, los indios semejan reconocer la “natural” superioridad del monarca, a quien ahora rinden pleitesía.

Junto a la acusada verticalidad de la mayoría de las figuras masculinas contrasta la postura sensiblemente curvada no sólo de los indígenas sino también de la reina y de una de sus damas, en una vinculación formal e iconográfica muy sugerente: una simpatía compasiva pareciera unir desde aquel momento a los naturales con la soberana católica que, mediante la promulgación de las Leyes de Indias, intentaría protegerlos y librarlos de la crueldad de conquistadores y encomenderos. La autoridad jurídica del monarca y la piedad cristiana de la reina, en conjunción con el rendido vasallaje de los indios, formarían las bases constitutivas del pacto fundador del Nuevo Mundo. La estructura narrativa del cuadro pareciera pretender enlazar, así, el presente y el porvenir de la empresa colombina en una conciliadora “historia sin conflictos”.³³

Otro elemento iconográfico del mayor interés, en este mismo sentido, lo constituye un par de figuras colocadas en el extremo derecho de la composición: se trata del fraile dominico y un galante guerrero barbado y con reluciente armadura. Jaime Cuadriello me ha hecho notar el parecido de sus facciones con las adjudicadas a Cortés en sus presuntos retratos, aunque el personaje del cuadro de Cordero sin duda aparenta menor edad. Sea o no precisamente

Cortés, la asociación del religioso con el guerrero contribuye a sugerir el “espíritu de cruzada”, tan destacado por los historiadores del siglo XIX, y la idea de la futura conquista y cristianización de los habitantes del mundo recién descubierto por Colón. Así, pues, la pintura de Cordero parecería encuadrable dentro de las premisas del pensamiento conservador, pese a que a él no le haya tocado formarse en la Academia de los tiempos de Clavé y Couto.

Con todo, hay que reconocer que autoidentificarse con los indígenas a mediados del siglo XIX, declararse simbólicamente uno de ellos (pese a que se tratase de un indio del pasado, y no del presente), tenía su miga, y mucha. Si bien es verdad que la estructura de *castas* prelevante en la Colonia había sido abolida a fines del régimen virreinal, sus efectos mentales y socioeconómicos persistieron durante mucho tiempo. Como toda sociedad colonial, la mexicana fue (y, en cierta medida, sigue siéndolo) una sociedad hondamente discriminatoria en lo racial y en lo social. Es cierto que, ya en la época independiente, había una mayor permeabilidad social y un indígena talentoso podía encumbrarse hasta los puestos más eminentes: lo prueban un Benito Juárez, en la política; un Ignacio M. Altamirano, en las letras, y un Pedro Patiño Ixtolinque, en la plástica. Pero, para lograr esto, todos ellos tuvieron que “desindianizarse” en lo cultural, y asimilarse enteramente a las premisas occidentales.

Los indios eran considerados como un lastre, como una rémora que frenaba la integración cabal del país al general avance hacia el progreso. Más aún, en aquellos casos en que abandonaban su proverbial estado de sometimiento y postración aparentes y se determinaban a pelear por sus derechos, los indígenas pasaban a formar parte de las “clases peligrosas” en la mentalidad de los grupos dirigentes.³⁴ Los ejemplos extremos los proveen los indígenas levantiscos que asediaban las fronteras del país por ambos extremos: los indios “bárbaros” asoladores de las poblaciones fronterizas del septentrión y que eran juzgados simple y llanamente como una amenaza de regresión atentatoria contra la “civilización”; y los nativos de Yucatán que se habían insurreccionado contra los blancos, jurando su exterminio, en una auténtica “guerra de castas” que despertó inmensos pavores a partir de los años cuarenta y durante un buen trecho del siglo XIX, a lo largo y ancho del país.

En todo levantamiento, político o popular, donde los indígenas de la región participaban, la población criolla y mestiza creía ver alzarse el terrible fantasma de la guerra de castas. Esto ocurrió, por ejemplo, en el departamento de Cuernavaca, donde a menudo los pueblos se rebelaban contra los hacendados españoles; las matanzas de algunos empleados españoles



ANÓNIMO SIGLO XIX
*Haciendas de San Vicente
y Chiconcuac. Cat. 30*

en las haciendas de San Vicente y Chiconcuac, ocurridas en diciembre de 1856, fueron relacionadas con la agitación política y el armamiento de los pueblos promovidos en la región por el general Juan Álvarez en el transcurso de la revolución de Ayutla contra Santa Anna.³⁵ Vicente Guerrero, en los años veinte, como después Juan Álvarez, con su famoso ejército de “pintos”, se convirtieron en detestadas figuras antagónicas en las pesadillas de la élite, como lo atestigua el comentario discriminatorio y cruel, teñido de sarcasmo partidarista, de Francisco de Paula Arrangoiz a la entrada de aquel ejército en la ciudad de México en 1855:

Con el triunfo de la revolución [de Ayutla] presenciaron los habitantes de la capital la entrada de los *pintos*, gentes desconocidas fuera de su Estado hasta entonces, de asqueroso aspecto, muchos de ellos con más figura que de seres racionales, de monos; sucios generalmente, con oficiales de su misma raza; pueblo salvaje, muy poco numeroso felizmente, y era, sin embargo, uno de los elementos principales *para dar libertad a Méjico*.³⁶

Semejante vinculación entre los temores y prejuicios raciales y sociales y las revoluciones políticas había quedado establecida en la mentalidad y en el imaginario de las élites a partir de la revolución de Independencia iniciada por Hidalgo, quien se apoyó en las masas campe-



ANÓNIMO
*Acto de la ejecución
de los cinco reos condenados
a muerte, 1858. Cat. 141*

sinas y populares para formar el grueso de sus tropas, las cuales irrumpieron en las ciudades, dejando a veces una cauda de asesinatos y saqueos, como ocurrió por ejemplo al tomar la próspera ciudad de Guanajuato a fines de septiembre de 1810: sangriento espectáculo del que fue testigo Alamán, a los dieciocho años de edad, y que lo perseguiría a lo largo de toda su vida. Ya en la época independiente, hubo otros levantamientos populares en la propia capital, suscitados por algunas facciones políticas en apoyo a sus planes, y que acabaron en incendios, devastaciones y saqueos, dejando huellas imborrables en la memoria de las élites: por ejemplo, la célebre destrucción del Parián en noviembre de 1828 asociada a los disturbios provocados por el motín de la Acordada, que llevó al poder a Vicente Guerrero y que fomentó los sentimientos populares antiespañoles; o bien, el ataque a las oficinas e imprenta del periódico *El Universal* y a otras propiedades de miembros del partido conservador, al triunfo de la revolución de Ayutla, en agosto de 1855.³⁷

Por algo, en la lucha ideológica, los conservadores descalificaban a sus enemigos tachándolos de demagogos y de pertenecer al “partido de la anarquía”, o bien acusándolos de propagar las doctrinas socialistas entre las masas populares; ellos mismos se calificaban, claro está, de “hombres de bien” pertenecientes al “partido del orden”.³⁸ Ésta fue la razón principal por la que, en septiembre de 1849, *El Universal* publicó un virulento artículo contra la memoria de Hidalgo, a quien los conservadores comenzaron a negarle abiertamente la paternidad de la patria independiente.³⁹ Allí aseveraban paladinamente que la celebración del “grito de Dolores”, más que despertar el júbilo, evocaba “los pavorosos fantasmas de una época de calamidades y errores” e infundía desaliento y duda:

Porque el 16 de septiembre de 1810 no fue el primer día de nuestra independencia política, ni aquel grito fue el origen de la Independencia; y porque de esta Independencia que vino después se ha hecho un uso desgraciado y fatal.⁴⁰

La insurrección iniciada por Hidalgo, al grito de guerra de “¡Mueran los gachupines!”, “envolvía la ruina del país, como consecuencia precisa de un principio inmoral y atroz”. Sus

efectos lógicos fueron el saqueo, el desorden y la destrucción. Aquel “simulacro de causa nacional” no era la verdadera independencia, no podía serlo, fundada como estaba en motivos criminales.

La verdad, el día, los hombres vinieron después, cuando Iturbide, enemigo de los insurgentes, amigo de la independencia, consumó la grande obra, apoyado en los verdaderos principios, y aconsejado por los hombres que acertaron a comprender las condiciones indispensables del nuevo ser político.⁴¹

Estos hombres, según *El Universal*, no fueron otros que los “del partido conservador”: “Ellos apoyaron el nuevo edificio en una base sólida y estable, en las costumbres, en los hábitos, en las necesidades de tres siglos.” Pero estas bases habían quedado demolidas, en los años posteriores a la Independencia, al introducirse la anarquía por seguir principios nuevos, desconocidos y ajenos:

Abandonada la cosa pública en manos de ambiciones ruines, desconceptuado el poder por haber sido tantas veces el patrimonio de rebeliones vergonzosas, relajados los vínculos de la obediencia y del respeto a las autoridades por haber sido casi siempre asaltados los puestos públicos, menospreciadas las leyes, y sin energía los encargados de hacerlas ejecutar, hemos caminado de revolución en revolución, sin que nos sea dado señalar una sola época en nuestra existencia independiente, que pueda reputarse mejor que cualquiera que las que ellas precedieron.⁴²

Y, tras un recordatorio de la aún viva vergüenza por la ocupación norteamericana, el articulista concluía expresando una débil esperanza en el futuro nacional, siempre y cuando se abandonasen los laberintos de las “ideas quiméricas” y, acogiéndose a “las buenas doctrinas”, se evitasen los abusos que se hacían de la Independencia.⁴³

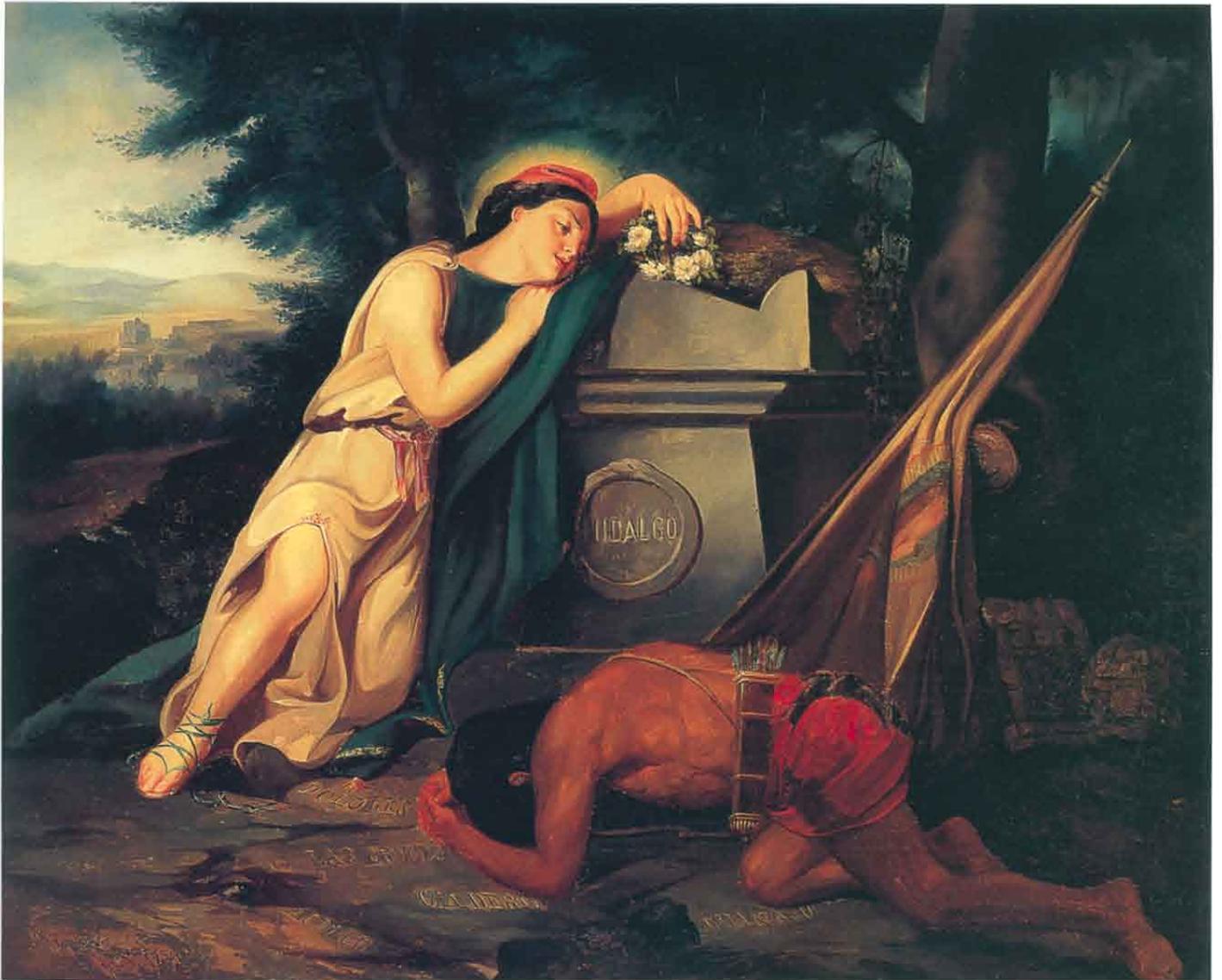
La indignación de los liberales no tuvo límite, y cundieron los desagravios a Hidalgo; por supuesto, los discursos cívicos septembrinos de 1850 estuvieron cuajados de invectivas contra el atentado ideológico y verbal antiinsurgente perpetrado por los conservadores el año anterior.⁴⁴ A partir de entonces, ocurrió una suerte de vinculación entre el liberalismo y los movimientos populares y la revolución insurgente encabezada por don Miguel Hidalgo, mechada a veces con referencias indigenistas.

UNA ELEGÍA INSURGENTE

Quiero referirme por último a una pintura que, a mi modo de ver, es el correlato pictórico de esta apropiación de la historia patria por parte de los liberales y que, en concreto, representa en términos visuales dicho proceso de rescate evaluativo que se dio a lo largo de los años cincuenta de la figura de Miguel Hidalgo, y de la noción de insurgencia popular a él asociada.

La pintura en cuestión es *La tumba de Hidalgo*, una alegoría o “cuadro ideal” de Felipe Castro (1832-1907), presentada en la segunda exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, que tuvo lugar en Guadalajara en septiembre de 1859. El catálogo correspondiente la describe así:

En primer término se alza un sepulcro de mármol, en cuyo frente y en el centro de una cuebra 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



FELIPE CASTRO
La tumba de Hidalgo, 1859. Cat. 48

algunos árboles, un nopal y unos ídolos de piedra que simbolizan la nación que liberta 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 dio y en lejano retiro se alcanza a ver el pueblo de Dolores, en cuyo seno se oyó el primer grito de nuestra libertad.⁴⁵

A tan puntual descripción sólo habría que añadir los nombres específicos de las batallas libradas por la insurgencia inscritos en el pavimento pétreo: Dolores, Las Cruces, Calderón, Aculco, Guanajuato. Es decir, se registran tanto las victorias (Dolores, Guanajuato, Monte de las Cruces) como las derrotas (Aculco, Puente de Calderón) que los insurgentes tuvieron.

Bajo el punto de vista del estilo hay, en la pintura aquí comentada, una suerte de tardía inspiración neoclasicista entreverada con un indudable regusto romántico: así, las referencias figurativas a Ingres (en la alegoría de la Libertad) y el recurso a ciertas soluciones davidianas (los nombres de las batallas libradas por los insurgentes tallados en las rocas, igual que en el *Napoleón cruzando los Alpes*, de David, aparecen los de los caudillos que han osado cruzar las cumbres de los Alpes al mando de sus ejércitos) alternan con un sentimiento del paisaje y con la inclusión de algunos pormenores insólitos (como la torturada forma del árbol y la presencia “exótica” de los vestigios prehispánicos) más bien adscribibles al universo romántico.

En la composición de Castro confluyen y culminan varias tradiciones iconográficas y simbólicas, europeas y americanas. Como un antecedente lejano, pero aún relativamente vivo, cabría recordar las estatuas alegóricas y las figuras de *pleurantes* que constituían uno de los elementos simbólicos y expresivos de uso corriente en las piras funerarias erigidas a lo largo del periodo virreinal en honor de la realeza y de sus representantes novohispanos, virreyes y arzobispos, y todavía utilizadas en forma excepcional en los primeros decenios de vida independiente.⁴⁶ Pero habría asimismo otros modelos más cercanos.

La composición nos remite, por ejemplo, al *topos* edificante de la “viuda virtuosa” llorando sobre el lecho de muerte o sobre el sepulcro del marido, difundido a finales del siglo XVIII en el ámbito occidental.⁴⁷ También es posible encuadrarla en el dominio de los así llamados “cuadros de duelo” (*mourning pictures*): imágenes luctuosas de intención patriótica, asociadas con el gusto neoclásico, que representan a alguna figura en el acto de lamentar la muerte de un héroe, llorando al lado de la tumba o del cenotafio a él dedicado y por lo general ornado con su efigie.⁴⁸ Circunscribiéndonos al entorno mexicano, la pintura de Castro se antoja una versión al óleo de un motivo muy difundido por la gráfica desde los años veinte, en la que aparece la alegoría de América (emblema ahora de la Nueva España liberada del yugo hispánico), a veces acompañada por la de la Libertad, lamentándose sobre la urna o la tumba de los héroes de la Independencia.⁴⁹

También habría que traer a colación la expresión más solemne y monumental que este tema habría tenido, si acaso se hubiese llegado a completar: el frustrado proyecto de cenotafio en honor de José María Morelos que, a propuesta de Carlos María de Bustamante, habría de erigirse en Ecatepec, lugar donde fue fusilado. Se trabajó en el monumento entre 1825 y 1828, con el patrocinio del gobierno del Estado de México, aunque sólo se concluyeron las figuras alegóricas de *América* y de *La Libertad*. Las talló el escultor académico Pedro Patiño Ixtolinque en la piedra de villería que había servido para el pedestal de la estatua ecuestre de Carlos IV, desmontado en 1822.⁵⁰

En estas expresiones gráficas y escultóricas de los años inmediatos a la consumación de la Independencia resulta clara la voluntad, en comitentes y artistas, de reclamar sus raíces prehispánicas asociándolas con los anhelos de liberación nacional. Algo semejante parece haber intentado hacer Castro en su pintura de 1859: aquí se entreveran el homenaje a Hidalgo y al estandarte tricolor, el culto a la Virgen de Guadalupe y la referencia al antiguo Anáhuac, en la figura del indio y de los ídolos, para componer un indigenismo religioso y patriótico muy afín al de Mier y al de Bustamante y con el que ciertamente disentían los conservadores de mediados del siglo.

Al estallar la guerra de Tres Años (1858-1860), en la que liberales y conservadores pasaron a dirimir sus diferencias, de la tribuna parlamentaria a los campos de batalla, la adhesión conmemorativa a las figuras de Hidalgo o Iturbide se cargó de una intensa carga simbólico-política conforme a la afiliación partidista respectiva. Celebrar con grandes festejos el 16 de septiembre o el 27 del mismo mes cobró un significado bien diferenciado. Me voy a centrar en la situación de Guadalajara, ya que es allí donde se desarrollaron las actividades de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, en la cual Felipe Castro desempeñó un sobresaliente papel protagónico.⁵¹

La capital de Jalisco fue una de las ciudades más activamente involucradas en la guerra de Reforma, una plaza alternativamente ganada y perdida por ambos bandos.⁵² Según el historiador positivista Luis Pérez Verdía, durante aquella revolución librada en nombre de los

FRANCISCO DE PAULA MENDOZA
Batalla de Silao, 1861.
Cat. 74



FRANCISCO DE PAULA MENDOZA
Ataque de Guadalajara
el día 29 de octubre de 1860,
1861. Cat. 73



principios innovativos de la Constitución liberal de 1857, "Jalisco fue el Estado que más luchó por su triunfo y el que más servicios prestó a su causa."⁵³ Y Guadalajara constituyó una palestra importante para el debate ideológico, animada por un esforzado grupo de jóvenes liberales reformistas, como Ignacio L. Vallarta, José María Vigil y Alfonso Lancaster Jones, cercanos a los artistas agrupados en la Sociedad Jalisciense.⁵⁴

Pues bien, durante la ocupación conservadora de la ciudad se publicó en *El Examen* (un periódico de la localidad de combativo talante antirreformista), una nota relativa a los festejos del 16 de septiembre de 1859, en donde se advertía explícitamente lo siguiente:

La solemnidad legal de ayer estuvo escasa del lujo y de la magnificencia que disfrutara en otros años. [...] Muchas personas al pesar los males de la revolución social en que fue concebido el primer movimiento de nuestra emancipación política, han ido perdiendo el entusiasmo que antes causara el aniversario del 16 de Setiembre. El espíritu de partido que en épocas tan tormentosas como la que atravesamos todo lo invade, se ha apoderado también de esta festividad, adjudicándola como exclusiva del partido federal, reservando la del 27 de este mes para el partido nacional. [...] Nosotros, exentos de aquellas exageraciones, obligados a contenernos en los límites de la ley que ordena tal festividad, y en los de la verdad, historia que el tiempo ha ido descubriendo sobre los sucesos del año de 10, y sus estériles y aun funestas consecuencias, respetamos la memoria de los que la misma ley ha consagrado como héroes de la primera época de nuestra revolución; pero lamentamos sus extravíos y sus crueldades, especialmente ahora que estamos recogiendo los amargos fru-



JOSE MARÍA MEDINA

Monjas de la orden carmelita, siglo XIX. Cat. 62

tos de la revolución social que nos despedaza, y que parece haber tomado por modelo la primera. Reconocemos y proclamamos los bienes de la independencia en general; y por eso honraremos siempre, como lo merece, el mérito militar y el patriotismo del libertador Iturbide, que alcanzó lo que Hidalgo y Morelos nunca hubieran conseguido.⁵⁵

Se captará la ironía de esta última frase: se aprovecha la oportunidad de alabar a Iturbide en ocasión del festejo que, en puridad, le correspondía a Hidalgo.

Por lo contrario, en 1861, cuando ya el liberalismo había triunfado, se pretendió dar a las festividades del 16 de septiembre una dimensión y un lustre inusitados. La junta patriótica formada de antemano para la solemnización de aquella fecha publicó con un mes de anticipación el programa de actividades. Y se advertía:

El pueblo necesita espectáculos que fijen su atención, y ningún objeto puede haber más digno de ella que el que le recuerda las heroicas hazañas de sus libertadores, y pone a su vista el ejemplo de sus sacrificios y de sus grandes virtudes. Empeñémonos, pues, en hacer una fiesta digna del país, digna de Jalisco, digna del partido liberal, que en todas sus épocas y vicisitudes, ha mostrado su amor a ese día, que es el día por excelencia de la patria, a ese día el más hermoso de nuestra historia que tanto sostiene y aviva la fe de los amantes del progreso.⁵⁶

Y, en la crónica publicada luego de la celebración patriótica, se comentaron dos cosas que me interesa subrayar:

Tenemos el gusto de consignar el hecho de que los días 15 y 16 que acaban de pasar, han sido solemnizados con más brillo y decencia de lo que se había acostumbrado hasta ahora.

[...] Para dar un digno principio a las festividades de que nos ocupamos, el día 15 en la noche se abrió la tercera exposición de Bellas Artes, hecha por la Sociedad Jalisciense que lleva ese nombre [...]

¿Qué modo más elevado de honrar a los padres de nuestra emancipación, que el ir a ofrecer los frutos más preciosos del trabajo y del talento en las aras de su venerable memoria?⁵⁷

En efecto, desde su fundación en 1857, los miembros de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes habían determinado que las fechas de sus exposiciones coincidirían con las festividades patrióticas septembrinas.⁵⁸ Es en este contexto que debe de leerse *La tumba de Hidalgo*, el cuadro de Castro.

No es fortuito, por ejemplo, el protagonismo otorgado a la hermosa y blanquecina figura de la Libertad en actitud de pisar las cadenas. Una de las cuestiones suscitadas por la relectura crítica que Alamán y los conservadores hicieron de la insurgencia fue la de si había valido o no la pena la destrucción y la sangre que aquella lucha por la independización había costado, porque parecería que los mexicanos no le hubieran concedido ningún valor a lo largo de las tres décadas transcurridas desde la emancipación. En su ya citado discurso del 16 de septiembre de 1852, Melchor Ocampo expresaba claramente la manera como los liberales torcieron a su favor estas reflexiones:

Hay quien cuestione, si la independencia de México fue un beneficio para nosotros. Decidle que no, si es de los que apetece un amo, porque éstos los necesitan: no se sienten capaces de obrar por sí [...] Hacedlos depender del rey su amo. Pero quien quiera que comprenda la palabra sagrada de patria, quien quiera que para sí o los suyos desee la libertad y dignidad propias, no querrá sin duda humillar su noble frente ante el capricho de un déspota extraño, [...] Bajo los reyes no hay patriotismo, sino fidelidad al soberano; no hay ciudadanos, sino vasallos; no hay patria: *el Estado soy yo*, dijo uno de los más notables déspotas, resumiendo el espíritu de las monarquías.⁵⁹

Así, pues, la significación visual de la Libertad en el cuadro comentado, su belleza y su luminosidad ideales la transfiguran en una suerte de diosa, a la que hay que venerar tanto como a los héroes que dieron su vida por ella. La libertad, en el sentido más amplio, es lo que hará posible el paso del “imperio del terror y de la fuerza” a otro conducido por “sólo la razón y el amor”.⁶⁰ No hay que olvidar la sólida vinculación que se había ido tramando entre la alegoría de la Libertad, tocada con el encarnado gorro frigio, y la idea de la República, hasta identificarse prácticamente con ella, como lo demuestra la figura de Marianne en la iconografía revolucionaria francesa.⁶¹

Por otra parte, tampoco debe de pasarse por alto el hecho de que fue justo en Guadalajara donde, el día 6 de diciembre de 1810, Hidalgo emitió un decreto mediante el cual se abolía la esclavitud en la “valerosa Nación Americana”.⁶²



FELIPE CASTRO
Prisciliano Sánchez, 1861
II. 38

Otro aspecto interesante del cuadro de Castro es el cambio de género de la alegoría de la patria, ahora personificada en el indígena, cuya piel atezada contrasta con el color marfileño de la Libertad. La actitud, a la vez humillada y reverencial, de este hombre “a ras del suelo”, parece estar relacionada tanto con una actitud de adoración a aquella deidad secular (no exenta de vagas connotaciones eróticas), como con un *topos* de la literatura antiespañola asociada a la insurgencia: la imagen del mexicano nativo, esclavizado por la superstición y con el rostro hundido en el lodo, a quien la Independencia había venido a liberar y enaltecer al sitio que le correspondía.⁶³ Por otra parte, algunos aspectos de su parca vestidura, las armas que porta (honda, arco y flechas) y el hecho mismo de ser un indio subraya el hecho histórico de que las huestes de Hidalgo se componían en una gran proporción de gente del campo e indios de los pueblos,



FELIPE CASTRO
Santos Degollado,
ca. 1863. Il. 39

[...] con sus lenguajes diferentes, sus trajes distintos y desaliñados, y por armas los instrumentos de labranza, la garrocha con que se conduce la yunta, pequeños machetes de fierro maleable y enmohecido, hondas, arcos y flechas [...] Sin orden ni género de formación, los grupos seguían los tambores, los agudos pitos, las chirimías que en otro tiempo sirvieron para las fiestas religiosas o los regocijos del hogar, y como un recuerdo de las abandonadas ocupaciones; al romper el día y cerrar la noche entonaban cual canto guerrero el “alabado” [...] Con su calzonera de cuero, en general corta hasta la rodilla, la pierna descubierta, en mangas de camisa y sin zapatos, completaba el arreo el sombrero de palma y la manga de jerga o el sarape de lana burda.⁶⁴

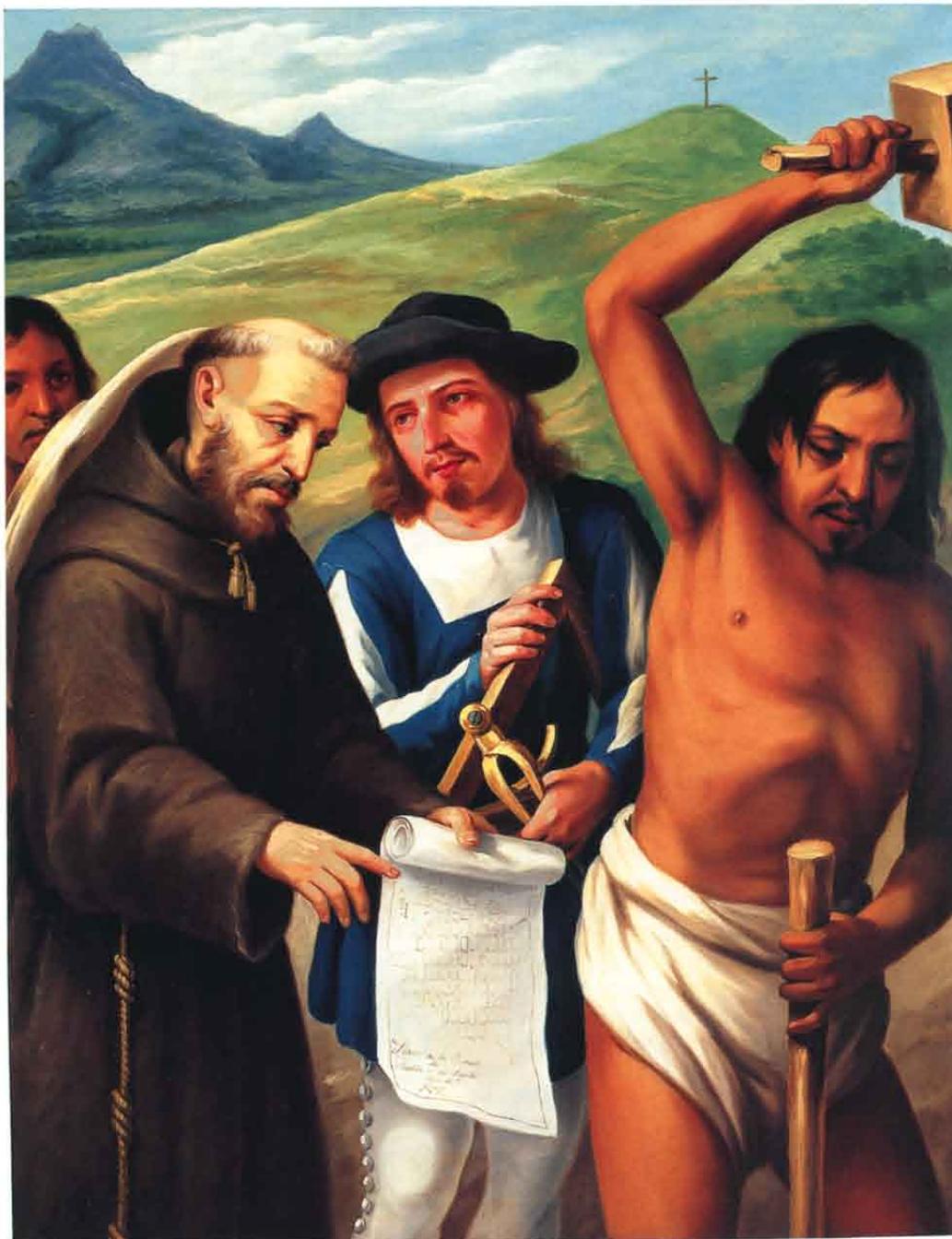
En suma, el contingente popular tan temido tanto por “liberales” tempranos, como Lorenzo de Zavala y José María Luis Mora, cuanto por Alamán y los “conservadores” del medio siglo.⁶⁵ La generación de la Reforma haría de este temor a las masas una parte de su discurso anticonservador. Se acusa a los conservadores de ser “clases que viven del sudor de la *vil multitud*”, a la que ven con desprecio: los liberales han triunfado porque “hay una enorme diferencia entre pelear con el pueblo y pelear contra el pueblo”.⁶⁶ Los liberales se autodefinen como intérpretes de la voluntad del pueblo, artífices de la soberanía popular.⁶⁷

La idea de convertir al indio en figura emblemática de la patria que Castro incorporó en su composición parecería responder, pues, a esta identificación del liberalismo con las causas populares, lo mismo la revolución de 1810 que la de la guerra de Reforma.⁶⁸

Con todo, no se trata en absoluto de una alegoría triunfalista. El pintor ha optado por un modo de representación trágico. El indio que hunde su rostro en la tierra es una víctima de la conquista, un ser doliente y agraviado. Para ser rescatado de su abyección y su miseria ha sido necesaria una efusión de sangre, la inmolación restauradora de un héroe: justo la del *pater patriae*. Pero resulta notorio que el desconsuelo y el abatimiento invaden y paralizan tanto al indígena como a la personificación de la Libertad. Lo que predomina aquí es la voluntad de construir una intensa imagen de duelo: el culto a la muerte del héroe es reconocido como una expresión toral del sentimiento patriótico.

Acaso no haya sido ajeno a la impresión desoladora que la composición produce el hecho de que Felipe Castro la haya ejecutado en un momento incierto para la causa liberal, cuando las fuerzas conservadoras habían mantenido en su poder la ciudad de Guadalajara por más de un año y cuando la balanza de las acciones militares todavía se inclinaba en favor de las tropas antirreformistas.

Sea como fuere, el cuadro histórico-alegórico de Castro no fue una solitaria golondrina en el panorama de las cinco exposiciones bienales que la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes organizó en Guadalajara, entre 1857 y 1865.⁶⁹ De hecho, los artistas tapatíos se adelantaron a los capitalinos en el tratamiento de asuntos históricos nacionales. Y anunciaban ya, de alguna manera, lo que habría de sobrevenir en la producción académica capitalina en el transcurso de los años sesenta, así en el Segundo Imperio como en la restauración de la República: el gradual y relativo abandono de la temática de inspiración bíblica en favor de una iconografía reconociblemente arraigada en el acaecer histórico de la patria.⁷⁰ En otras palabras: la adopción paulatina del proyecto cultural y artístico del liberalismo triunfante.



AGUSTÍN ARRIETA, atribuido
Fundación de la ciudad de Puebla, siglo XIX. Cat. 44

¹ El representante más distinguido de esta práctica historiográfica como sustento del ideario político fue sin duda, entre los conservadores, Lucas Alamán, merced a sus dos grandes aportaciones en dicho campo: las *Disertaciones sobre la historia mejicana* (3 volúmenes, 1844-1849) y, sobre todo, la *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente* (5 volúmenes, 1849-1852).

² El texto más revelador de la posición prohispanista y procortesiana de Alamán, y de su voluntad de combatir a aquellos historiadores “que han querido fundar la justicia de la independencia en la injusticia de la conquista”, se encuentra en las páginas finales de la segunda de sus *Disertaciones*, en donde expone un juicio general de la conquista fundado en los efectos positivos que tuvo para la formación de la nación mexicana (*Disertaciones*, 3 tomos, 2ª edición, México, Jus, 1969, t. I, pp. 102-111; la cita, en la p. 109).

³ *Ibid.*, t. I, p. 109.

⁴ Entre ellas, aparte de las obras de Clavé y de Cordero que serán comentadas con mayor detalle, podemos mencionar las siguientes: *Juan Gutenberg* (Fidencio Díaz de la Vega, 1856); *Inspiración de Cristóbal Colón* (José Obregón, 1856); *Cristóbal Colón en la Rábida* (Juan Urruchi, 1856); *Giotto y Cimabue* (José Obregón, 1857), y *Juan Sanzio enseñando a pintar a su hijo Rafael* (Fidencio Díaz de la Vega, 1857).

⁵ El libro de Washington Irving sobre Colón (*The Life and Voyages of Christopher Columbus; To Which are Added Those of his Companions*) apareció en 1829. Ya en 1831 se publicaba una edición española, con la traducción de José García de Villalta; en 1851 salió otra, en la Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig (Madrid, Gaspar y Roig Editores), “adornada con sesenta grabados” (es la edición que he consultado). La edición mexicana trae fecha de 1852 (*Vida y viajes de Cristóbal Colón*, México, Imprenta de Boix, Besserer, 1852).

El monumental estudio de Prescott apareció en 1838, lo tradujo Pedro Sabau y Larroya para la *Revista de Españas, de Indias y del Extranjero*, y tuvo edición mexicana en 1854 (*Historia del reinado de los Reyes Católicos D. Fernando y D. Isabel*, 2 tomos, México, Tipografía de R. Rafael, 1854); cito por esta última.

Para situar estas obras, resulta útil el estudio de Alicia Mayer, *El descubrimiento de América en la historiografía norteamericana (siglos XVIII al XX)*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos (CCYDEL), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1992.

Lucas Alamán, en sus *Disertaciones sobre la historia mejicana*, 3 tomos (1844-1849), cita, entre otras fuentes, tanto a Irving como a Prescott, al referirse a Colón y a Isabel la Católica (*op. cit.*, t. I, pp. 19 y 337-342).

Pelegrín Clavé manifestaba en 1844 su desencanto por no poder conseguir una versión castellana del estudio de Prescott (aunque no lo menciona por nombre, sin duda se trata de él; véase carta a don José Arrau B., Roma, 13 de mayo de 1844, reproducida en Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, UNAM, 1966, p. 98).

Y José María Roa Bárcena, en su minuciosa crítica de *La primera juventud de Isabel la Católica*, de Clavé, publicada en *La Cruz* (17 de enero de 1856), cita por extenso a Prescott (“Bellas Artes. Una visita a la Academia Nacional de San Carlos”, reproducida en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 volúmenes, México, UNAM, 1964, vol. I, pp. 433-438).

⁶ Moreno, *op. cit.*, pp. 9, 27, 31, 58 y 99. El cuadro, que yo sepa, no ha sido todavía localizado. El título completo lo da Carlos Reyero en *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 232. Información acerca del asunto representado puede obtenerse en Prescott, *op. cit.*, t. I, pp. 147-148.

⁷ Moreno, *op. cit.*, pp. 59-60 e ilustraciones 50 a 53. Sobre el tema de la reconciliación de Isabel y el rey Enrique IV, su hermanastro, consúltese Prescott, *op. cit.*, t. I, pp. 172-173; y Reyero, *op. cit.*, pp. 232-233.

⁸ En Moreno, *op. cit.*, p. 100.

⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰ Véase Prescott, *op. cit.*, t. I, parte primera, caps. I y III-V; y una apretada síntesis en Alamán, *Disertaciones...*, *op. cit.*, t. I, pp. 338-340.

¹¹ Alamán, *Disertaciones...*, *op. cit.*, t. I, p. 338.

¹² Prescott, *op. cit.*, t. I, p. 141. Roa Bárcena, en sus comentarios al cuadro de Clavé, cita justo este pasaje prescottiano (Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, vol. I, p. 436).

¹³ Véase Prescott, *op. cit.*, t. I, pp. VI-IX. El prólogo lo firman Fermín Gonzalo Morón, Ignacio de Ramón Carbonell y Pedro Sabau y Larroya.

¹⁴ Manuel Romero de Terreros (editor), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, UNAM, 1963, pp. 226-227.

Mayor información sobre la participación de la reina viuda en los sucesos indicados, en especial las causas de su animadversión hacia el privado del rey, don Álvaro de Luna, y la parte que posiblemente le correspondió en la caída y muerte de éste, se encuentra en Prescott, *op. cit.*, t. I, parte primera, cap. I. Y también en la biografía de don Álvaro de Luna que el “Plutarco español” Manuel José Quintana incorporó (junto con la de fray Bartolomé de las Casas) en el tercer tomo de sus *Vidas de los españoles célebres* [1833], Calpe, Madrid, 1922, pp. 195 ss. (colección Universal).

¹⁵ Carta de Clavé a José Arrau B., México, 9 de octubre de 1967, en Moreno, *op. cit.*, p. 104. Más sobre la admiración de Clavé por Overbeck, puede constatarse en las palabras que José Bernardo Couto pone en boca de Clavé, en su *Diálogo para la historia de la pintura en México (ca. 1860)* (varias ediciones; la más reciente, con un excelente estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, en la serie Cien de México, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [CNCAL], 1995, p. 123).

Un testimonio revelador sobre la admiración y la popularidad que Paul Delaroché concitó en el público mexicano se halla en un artículo de Alfredo Bablot publicado en *El Siglo Diez y Nueve* (“Octava exposición de la Academia de San Carlos (Cuadros de historia)”, 18 de enero de 1856. Recogido por Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, vol. I, pp. 449-453).

¹⁶ Manuel Revilla, en su biografía de Clavé (1904), reconocía la influencia de Delaroché en el cuadro, y no le perdonó a éste el haber incurrido en “un anacronismo al vestir a [sus personajes] de jubones, siendo así que en España no se usaron tales prendas de vestir, sino exclusivamente los sayos, hasta después del reinado de los Reyes Católicos” (Manuel Revilla, *Obras*, tomo I: *Biografías (Artistas)*, México, V. Agüeros, Editor, 1908, p. 136 [Biblioteca de Autores Mexicanos]).

¹⁷ *La locura de Isabel de Portugal* presenta algunas afinidades con dos célebres composiciones de Delaroché, *La muerte de Isabel I* (1828) y *Los hijos de Eduardo IV* (1830). En la primera, Delaroché pintó a una reina despojada ya de toda grandeza por la terrorífica cercanía de la muerte, por más que la rodee el afecto, la compasión y la impotencia de damas y cortesanos; en *Los hijos de Eduardo IV* se sugiere una amenaza inminente, advertida por sólo uno de los personajes (el duque de York, temeroso por la llegada presentida de quienes serán sus verdugos, ha suspendido la lectura con que entretenía las horas de su hermano, el rey Eduardo V), sin que ni a los príncipes ni al espectador les sea permitido mirar directamente el objeto de su terror. Las semejanzas icónicas con la obra de Clavé resultan evidentes.

¹⁸ Remito de nuevo a la meticulosa crítica del cuadro publicada por Roa Bárcena en 1856 para precisar multitud de detalles anecdóticos y de soluciones felices (véase Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, vol. I, pp. 433-438).

¹⁹ Pelegrín Clavé, *Lecciones estéticas*, México, UNAM, 1990, p. 61.

²⁰ Irving, *op. cit.* (edición de Gaspar y Roig, 1851), pp. 3, 31 y 33. Justo es advertir, con todo, que Irving se apresura a ofrecer su propia interpretación “científica”, muy decimonónica y estadounidense, de las pretensiones salvíficas de Colón.

²¹ La idea de Colón era que, con el oro que habría de ganar en el curso de sus exploraciones geográficas, los soberanos españoles “podrían en menos de tres años emprender una cruzada para el rescate del santo Sepulcro”: les prometía, así, nada menos que la conquista de Jerusalén como objeto último del descubrimiento de nuevas vías marítimas, y se lo prometió también a sí propio. Por eso, advierte Irving: “Es esencial para la plena inteligencia del carácter y motivos de Colón tener este grande pero visionario proyecto a la vista, porque se había entrelazado en su ánimo con las empresas de los descubrimientos, soñando que una cruzada sería el cumplimiento de los divinos designios, y que él era el genio predestinado por Dios para realizar tamaña empresa” (Irving, *op. cit.*, pp. 50 y 61).

²² Alamán, *Disertaciones...*, *op. cit.*, t. I, pp. 11-14 y 30.

²³ Irving, *op. cit.*, pp. 2 y 4.

²⁴ Véase el artículo sobre Colón en Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 99-101. Y, para las artes plásticas, el capítulo 66 (“Colón”) de Reyero, *op. cit.*, pp. 267-297; y el capítulo XV (“Le retour de Christophe Colomb”) del catálogo de la exposición *L'Amérique vue par l'Europe*, París, Grand Palais, 1976-1977, con textos de Hugh Honour, pp. 250-270. También Silvio Zavala, *El descubrimiento colombino en el arte de los siglos XIX y XX*, México, Fomento Cultural Banamex, s.f.

²⁵ Las explicaciones pertinentes en el catálogo de dicha exposición son como sigue: de *Inspiración de Cristóbal Colón*, “Ocupado el famoso genovés de sus meditaciones en lo alto de una montaña, dirige la vista ya al mapa, ya a los diversos movimientos de la brújula y aguarda impaciente la venida de la noche para observar por la centésima vez los astros. Entonces el ocaso del sol se le presenta con mayor claridad que nunca, y exclama: ‘¡Esto es hecho, hay otro mundo que hasta aquí ha sido desconocido, necesario es buscarlo!’”, y de *Cristóbal Colón en la Rábida*, “A la puerta de este célebre monasterio, se presenta una mañana un viajero a pedir un socorro para su pequeño hijo desfallecido de hambre y de cansancio. Ninguno hasta entonces había comprendido a este hombre misterioso; le comprende uno de los religiosos, le da hospitalidad y favorece sus proyectos; a Fr. Juan Pérez de Marchena, pues, debe Colón su triunfo. La España su gloria, la Europa un nuevo mundo” (Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 252 y 254, respectivamente).

²⁶ En la rifa de obras que tenía lugar al final de las exposiciones, para ser repartidas entre los suscriptores (previa adquisición de las mismas por las autoridades), el cuadro de Urruchi le tocó en suerte al pintor Miguel Mata, antiguo profesor en la Academia (Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 263). Sobre la recepción crítica, véase Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, vol. I, p. 490.

²⁷ Véase Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, vol. I, p. 485. Reyero (*op. cit.*, pp. 271-272) menciona dos cuadros españoles que podrían tener alguna afinidad con el motivo visual desarrollado por nuestro joven artista (sobre todo *El sueño de Colón*, de Manuel Pícolo); pero, en abono de Obregón, hay que decir que aquéllos son mucho más tardíos. Lo que quiero subrayar aquí es lo inhabitual de la anécdota seleccionada por el pintor mexicano en 1856.

²⁸ Moreno, *op. cit.*, pp. 38-41 y 154-158; y Elisa García Barragán, *El pintor Juan Cordero. Los trabajos y los días*, México, UNAM, 1984, pp. 33-37.

²⁹ Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 77.

³⁰ En García Barragán, *op. cit.*, p. 26.

³¹ Honour, *L'Amérique...*, *op. cit.*, pp. 262-264.

³² La escena de la recepción triunfal que los Reyes Católicos le hicieron a Colón en Barcelona (ciudad a donde habían ido a residir luego de completar la toma de Granada y en donde don Fernando estuvo a punto de morir bajo el puñal de un enajenado mental) está muy bien descrita por Irving, *op. cit.*, lib. V, cap. VI, pp. 59-61; y en Prescott, *op. cit.*, t. I, parte primera, cap. XVIII.

³³ La investigadora argentina Marta N. Penhos ha explorado con asiduidad los significados de la representación de los indios en la pintura, la gráfica y la fotografía decimonónicas. Para ella, son tres las imágenes características bajo las cuales se pretendió *representar* (comprender y dominar) al sujeto indígena: “el terrible jinete que trae la devastación, los grupos estáticos que parecen esperar con pasividad los designios de los blancos y [...] la figura que asiste sin conflictos a actos fundacionales, integrándose a un mítico panteón nacional, persisten como los modelos icónicos más

significativos.” (“La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios”, en *El arte entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia del Arte, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1995, p. 79. Es obvio que la imagen de Juan Cordero incorpora al indígena con arreglo al tercero de estos modelos icónicos.

Véase también, de Marta N. Penhos, “Actores de una historia sin conflictos. Acerca de los indios en pinturas del Museo Histórico Nacional”, en *Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, núm. 6 (1996), p. 44.

³⁴ Lucas Alamán, por ejemplo, valoraba positivamente las cualidades de los indígenas, siempre y cuando no pretendieran alterar las jerarquías y el orden social existentes. Resulta muy reveladora la comparación que Andrés Lira establece al cotejar los escritos de Alamán, Mora y Lorenzo de Zavala, acerca de la valoración del indio en la cultura mexicana, en su antología *Espejo de discordias. La sociedad mexicana vista por Lorenzo de Zavala, José María Luis Mora y Lucas Alamán*, México, Secretaría de Educación Pública (SEP), 1984 (colección Cien de México).

³⁵ Una espléndida síntesis de este fenómeno se encuentra en el estudio de Romana Falcón *Las rasgaduras de la descolonización. Españoles y mexicanos a mediados del siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1996. Véase además, sobre la detención, el juicio y el castigo dado a los presuntos culpables de los asesinatos de españoles en las haciendas referidas (y sobre las consecuencias diplomáticas que aquellos crímenes, y su ejemplar castigo correspondiente, conllevaban), el folleto titulado *Acusación fiscal que en la tercera sala de la Suprema Corte de Justicia pronunció el Sr. Ministro Fiscal de ella don José María Casasola en la causa instruida a varios reos, por el asalto, robos y asesinatos cometidos la noche del 17 y mañana del 18 de diciembre de 1856, en las haciendas de Chiconcuac y S. Vicente del partido de Cuernavaca perteneciente al Departamento de México*, México, Imprenta de A. Boix, 1858. (Le agradezco al señor Roberto L. Mayer la posibilidad de consultar un ejemplar del folleto.)

La referencia clásica a los levantamientos campesinos sigue siendo el de Leticia Reina, *Las rebeliones campesinas en México, 1819-1906*, 2ª edición, México, Siglo XXI Editores, 1984. También resultan reveladoras dos copiosas catalogaciones de los artículos que sobre los indios publicó la prensa decimonónica: Teresa Rojas Rabiela (coord.), *El indio en la prensa nacional mexicana del siglo XIX: catálogo de noticias*, 3 tomos, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 1987 (Cuadernos de la Casa Chata); y Antonio Escobar Ohmstede y Teresa Rojas Rabiela (coords.), *La presencia del indígena en la prensa capitalina del siglo XIX*, 3 tomos, Instituto Nacional Indigenista (INI)-CIESAS, México, 1991 (Biblioteca Gonzalo Aguirre Beltrán).

³⁶ Francisco de Paula Arrangoiz, *México desde 1808 hasta 1867*, 4ª edición, México, Porrúa, 1985, p. 426 (colección Sepan cuántos...).

³⁷ Véase el recuento de estos hechos en la entrada correspondiente al 13 de agosto de la *Colección de las efemérides publicadas en el Calendario del más antiguo Galván desde su fundación hasta el 30 de junio de 1950*, México, Antigua Librería de Murguía, 1950, pp. 27-28.

³⁸ Resulta muy útil la antología de textos conservadores preparada por Gastón García Cantú: *El pensamiento de la reacción mexicana. Historia documental*, 2ª edición, 2 tomos, México, UNAM, 1986; en particular, para el período aquí considerado, los textos recogidos en el tomo I: *1810-1859*, pp. 203-459.

³⁹ “Aniversario del grito de Dolores”, *El Universal*, t. II, núm. 305 (domingo 16 de septiembre de 1849); reproducido en García Cantú, *op. cit.*, t. I, pp. 263-266.

⁴⁰ García Cantú, *op. cit.*, p. 263.

⁴¹ *Ibid.*, p. 264.

⁴² *Ibid.*, p. 265.

⁴³ El artículo se atribuye a Alamán, y con buenas razones. Contiene, *in nuce*, las ideas que por aquellos mismos años él estaba desarrollando en el vasto panorama de los cinco tomos de su *Historia de Méjico...* (publicados entre 1849 y 1852). Para una luminosa interpretación de la obra de Alamán como historiador, véase el ensayo de Enrique Plasencia de la Parra, “Lucas Alamán”, en Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo (coordinadores

generales), *Historiografía mexicana*, volumen III: *El surgimiento de la historiografía nacional* (coordinado por Virginia Guedea), México, UNAM, 1997, pp. 307-348.

⁴⁴ Véanse los discursos que el 16 de septiembre de 1850 pronunciaron en la capital Florencio M. del Castillo, José María del Castillo Velasco y Pantaleón Tovar, recogidos por Ernesto de la Torre Villar, con la colaboración de Ramiro Navarro, en *La conciencia nacional y su formación. Discursos cívicos septembrinos (1825-1871)*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1988, pp. 283-301.

⁴⁵ Arturo Camacho Becerra (comp.), *Catálogos de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 1998, p. 30 (colección De Artes y de Letras).

⁴⁶ Véase Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México. Grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Imprenta Universitaria, 1946.

⁴⁷ El tratamiento clásico de la iconografía de la “viuda virtuosa” y de la tradición del *exemplum virtutis* se halla en Robert Rosenblum, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 44-51.

⁴⁸ Véase el estudio de Mark Edward Thistlethwaite, *The image of George Washington. Studies in mid-Nineteenth Century American History Painting*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1979, pp. 183 y 188 y láminas 154 y 155.

⁴⁹ Para ilustrar lo anterior mencionaré sólo dos ejemplos, de entre muchos posibles. Uno de ellos es la viñeta que decoró una proclama del ayuntamiento de la capital en que se anunciaba la ceremonia de “la solemne traslación funeral y depósito de las cenizas beneméritas de los héroes beneméritos de la patria” que había de celebrarse el 17 de septiembre de 1823 (viene reproducida en el artículo de José de J. Núñez y Domínguez “Cenizas de nuestros héroes”, *Nuestra Ciudad*, México, t. II, núm. 6 [septiembre de 1930], pp. 62-64 y 81). La viñeta fue reutilizada en el folleto titulado *Catástrofe de Don Agustín de Iturbide, aclamado emperador de México, o relación exacta de las circunstancias que acompañaban el desembarco y muerte de este hombre célebre*, México, reimpresso en la Oficina de Ontiveros, 1826.

El segundo ejemplo es más tardío y adorna un folleto titulado *Recuerdos fúnebres de la patria*, Morelia, 1847, con colaboraciones en prosa y en verso de Mariano Aniceto Lara, Juan Bautista Delgado y otros. La litografía en cuestión fue impresa en el taller de M. C., Tacuba núm. 14. Aquí la patria América llora todavía más desconsolada sobre las tumbas de Hidalgo, Iturbide y Allende, las tres en forma de pirámide, con los medallones de sus efigies respectivas tallados en el arranque. Flanquean el retrato de Hidalgo un par de banderas tricolores, mientras que el águila emblemática con la serpiente en el pico extiende sus alas sobre la efigie del cura de Dolores y una guirnalda circunda el remate piramidal correlativo. La escena se desenvuelve sobre un fondo de árboles, al parecer los fúnebres sauces llorones que solían plantarse junto a las tumbas en los cementerios decimonónicos.

⁵⁰ También se hizo “el molde” del busto de Morelos, pero no se llegó a fundir y, a la postre, se perdió. El monumento iba a adoptar la forma de una “columna sepulcral”. Véase las entradas correspondientes al 5 de octubre, 4 y 10 de diciembre de 1825, en el *Diario histórico de México*, de Carlos María de Bustamante, t. III, vol. 1, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1982, pp. 136 y 161-163. Y, sobre todo, el comentario de Jaime Cuadriello en la entrada correspondiente a estas alegorías del CD-ROM *Una ventana al arte mexicano. Museo Nacional de Arte*, México, Museo Nacional de Arte, 1997. También, de Ernesto Lemoine, “Introducción a *Viaje a Toluca en 1834* de Carlos María de Bustamante”, recogido por Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva (comp.) en *Estudios historiográficos sobre Carlos María de Bustamante, Ernesto Lemoine*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1997, pp. 111-112.

⁵¹ Arturo Camacho ubica a dicha Sociedad y a sus exposiciones, dentro del contexto de la historia cultural tapatía, en el capítulo “Luces de Occidente” de su libro *Album del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*, México, El Colegio de Jalisco-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, pp. 79-115 (colección De Artes y de Letras); para mayor información sobre Felipe Castro, véanse las pp. 123-128.

⁵² En marzo de 1858 fue tomada por las tropas conservadoras, que la pudieron retener hasta octubre, cuando la ciudad fue sitiada y recobrada por los liberales —mediante la horadación de manzanas y la aplicación de minas para volar los parapetos de la ciudad, lo que provocó no poco escándalo e indignación entre los conservadores— (véase “Gaceta. 11 de Octubre 27 de 1858!!!”, en *El Examen. Periódico Oficial del Gobierno del Departamento*, Guadalajara, t. I, núm. 83, 27 de octubre de 1859, p. 3). Para diciembre de aquel mismo año, los conservadores reocuparon Guadalajara y la mantuvieron en su poder hasta el cruento asedio y el triunfo definitivo de los liberales, a fines de octubre y principios de noviembre de 1860 (véase Luis Pérez Verdía, *Historia particular del Estado de Jalisco [1910-1911]*, 3 tomos, edición facsimilar, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989, t. III, pp. 58-130).

⁵³ Pérez Verdía, *op. cit.*, t. III, p. 126.

⁵⁴ En la apertura de la tercera exposición de bellas artes, la noche del 15 de septiembre de 1861, Lancaster Jones dijo el discurso inaugural (reproducido en *El País. Diario Oficial del Gobierno del Estado de Jalisco*, t. IV, núm. 234, 19 de septiembre de 1861, pp. 1-4) mientras que Vigil e Ireneo Paz leyeron sendas poesías, “El artista” y “La poesía, la pintura y la libertad” (reproducidas en *El País*, t. IV, núm. 237, 23 de septiembre de 1861, p. 2, y núm. 252, 10 de octubre de 1861, p. 2, respectivamente).

Por otra parte, la filiación liberal de los miembros más activos de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes queda confirmada en la lectura de los asuntos pintados y expuestos por ellos (véase Camacho Becerra, *Catálogos de las exposiciones... op. cit., passim*).

⁵⁵ “Editorial. El 16 de setiembre”, *El Examen*, t. I, núm. 66, 17 de setiembre de 1859, p. 2.

⁵⁶ “Crónica. Junta patriótica”, *El País*, t. IV, núm. 210, 21 de agosto de 1861, pp. 3-4.

⁵⁷ “Crónica. Fiestas nacionales”, *El País*, t. IV, núm. 234, 19 de setiembre de 1861, p. 4.

⁵⁸ Ya la apertura de la primera exposición de la Sociedad tuvo lugar la noche del 15 de setiembre; la nota introductoria al catálogo de la misma cierra con la dedicación siguiente: “Deseamos el engrandecimiento de nuestro país, y tenemos en nuestros corazones un sentimiento profundo de gratitud por nuestros héroes; nada pues más justo que dedicar este primer paso en el camino de la ciencia, al mártir de la Patria, al que nos dio con su preciosa vida la Libertad, al que México ingrato tiene olvidado en una tumba ignorada, al virtuoso anciano de Dolores D. Miguel Hidalgo y Costilla” (Camacho Becerra, *Catálogos de las exposiciones... op. cit.*, p. 14).

En el discurso que Lancaster Jones pronunció en la apertura de la tercera exposición de la Sociedad Jalisciense, el orador concluyó diciendo: “Señores: mis dignos consocios han señalado este día para abrir la exposición de bellas artes; este día, aniversario de aquél en que resonó en México la primera palabra contra los tiranos, y lo han señalado, porque en el culto ferviente de su patriotismo y de su amor al pueblo, han querido ceñir con la corona de la civilización a la diosa Libertad” (*El País*, t. IV, núm. 234, 19 de setiembre de 1861, p. 4).

⁵⁹ Ocampo, *op. cit.*, t. II, pp. 83-84.

⁶⁰ “Discurso pronunciado el 16 de setiembre de 1858”, en *ibid.*, t. II, p. 95.

⁶¹ El estudio clásico, al respecto, es el de Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, París, Flammarion, 1978. También resulta útil el trabajo sintético del mismo Agulhon, “Política, imágenes y símbolos en la Francia posrevolucionaria”, incluido en su *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Dr. José María Luis Mora, 1994, pp. 247-278.

⁶² Puede leerse el decreto, así como los bandos que lo antecedieron, en *La independencia de México. Textos de su historia*, 3 tomos, investigación y compilación de Lillian Briseño Senosiain, María Laura Solares Robles y Laura Suárez de la Torre, México, Instituto Dr. José María Luis Mora-SEP, 1985, t. I, pp. 111-120.

⁶³ Es una imagen poética utilizada tanto por José María de Heredia, en los años veinte, como por Ignacio Rodríguez Galván, a fines de los treinta; véase Benjamin Keen, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1984, pp. 375-377.

⁶⁴ Artículo "Puente de Calderón (Jal.) (Batalla)", en *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*, México, Porrúa, 1964, p. 1157.

⁶⁵ Véase la excelente antología preparada por Andrés Lira, *op. cit.*

⁶⁶ José María Vigil, "Editorial. La situación", *El País*, t. IV, núm. 211, 22 de agosto de 1861, p. 2.

⁶⁷ Véase, por ejemplo, "Editorial. La voluntad del pueblo", *El País*, t. III, núm. 5, 27 de noviembre de 1860, p. 3; o bien, "Editorial. La Revolución hecha por el pueblo y para el pueblo", *ibid.*, t. III, núm. 23, 8 de enero de 1861, pp. 2-3.

⁶⁸ Al comentar jubilosamente la derrota de las tropas conservadoras en Calpulalpan, a fines de 1860, lo que le daría a los liberales el triunfo definitivo, el editorialista de *El País* asoció paladinamente ambas revoluciones: "La Revolución de México, iniciada en 1810 y consumada en 1860, es una revolución eminentemente popular en sus principios, en sus medios y en su objeto; que su movimiento al partir de las regiones más inferiores de la sociedad, ha confundido el orgullo de los tiranos y la sabiduría de los fariseos; porque el hombre se ha reconocido entre las cadenas del esclavo, la razón ha brillado en medio de las espesas tinieblas de la superstición, alzándose por fin la obra de Dios, sobre la obra contrahecha y desfigurada del clero romano" ("Editorial. Desenlace de la Revolución", *El País*, t. III, núm. 18, 27 de diciembre de 1860, p. 3).

⁶⁹ De los catálogos de las exposiciones referidas entresacamos los títulos de los otros cuadros de tema histórico nacional que allí figuraron, así como los retratos "historiados", indicando el número de página que les corresponde en la compilación ya citada de Camacho Becerra: *Boceto para un retrato del héroe de Dolores*, de Felipe Castro (3ª exposición, 1861, pp. 49-50); *Guatimozín en presencia de Hernán Cortés*, de Gerardo Suárez (*ibid.*, p. 52); *Boceto para pintarse en la bóveda de un salón*. "En medio de los héroes de la independencia. [sic] Representan la fama, la victoria y la libertad. La fama va repitiendo los nombres de Hidalgo, Morelos, Abasolo... La victoria les reparte coronas y la libertad, abrazada con la victoria, tremola su bandera triunfante", de Felipe Castro (*ibid.*, p. 53); *Retrato del primer gobernador constitucional del Estado libre de Jalisco, Prisciliano Sánchez*, de Felipe Castro (*ibid.*, p. 54); *La aurora de 1810*, de Felipe Castro (4ª exposición, 1863, p. 71); *Boceto que representa al rey mexicano Netzahualcōyōtl, recorriendo disfrazado sus dominios para estudiar las necesidades de su pueblo*, de Felipe Castro (*ibid.*, pp. 71-72); *El 5 de mayo*. "Boceto alegórico que representa a México en un joven rapaz y travieso, que enarbolando su bandera, pisotea unos zuavos de estaño, que orgullosos le calan bayoneta", de Felipe Castro (*ibid.*, p. 72); *Un campamento a orillas de Puebla*. "El vivac establecido al pie de una batería está iluminado por la luna: el centinela colocado en una eminencia dirige su mirada penetrante sobre las tinieblas de la noche; un grupo de soldados alumbrados por una hoguera ocupan el primer término", de Francisco Gálvez (*ibid.*, p. 74); *Las víctimas de la Inquisición*, de Felipe Castro (*ibid.*, pp. 74-75); *Muerte de Quilena*, de Felipe Castro (*ibid.*, p. 75); *Retrato del benemérito general y esclavizado patriota C. Santos Degollado*, de Felipe Castro (*ibid.*, p. 76).

⁷⁰ Y, en el caso tapatío, de la región. Es interesante observar cómo, entre los retratos de héroes ejecutados por Felipe Castro, y presentados en las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, hay uno dedicado a Hidalgo, el héroe de la insurgencia nacional por antonomasia, conforme al pensamiento liberal, y dos a próceres relacionados con el gobierno del Estado: el de Prisciliano Sánchez y el de Santos Degollado. Sánchez (1783-1826) fue el primer gobernador constitucional de Jalisco (1825-1826) y un acérrimo defensor del federalismo; adelantándose a algunas acciones impulsadas en la ciudad de México por los "liberales" Mora y Gómez Farías en 1833, para fomentar la educación laica, Sánchez suprimió la Universidad y el Colegio de San Juan Bautista en Guadalajara y fundó un Instituto de Ciencias; esto le provocó conflictos con el clero. Por su parte, Degollado (1811-1861), si bien nacido en el estado de Guanajuato y asociado por muchos años al de Michoacán, fue gobernador provisional del de Jalisco (en su tiempo se inició la construcción del gran teatro de Guadalajara, que acabaría por llevar su nombre); se distinguió por su adhesión a Melchor Ocampo y a la causa federalista y liberal, habiendo luchado al lado de Ocampo en la revolución de Ayutla contra Santa Anna, para militar más adelante en el bando de Benito Juárez durante la guerra de Tres Años (1858-1860). Fue un aguerrido combatiente, aunque parece haberlo perseguido la mala fortuna (le apodaban "el héroe de las derrotas"). Cayó prisionero en una emboscada que le tendieron los conservadores, y fue alanceado y mutilado por sus aprensos, con lo que mereció entrar al martirologio liberal: Juan A. Mateos lo calificaría de "sublime mártir de la libertad republicana" (en *El libro rojo*, por Vicente Riva Palacio y Manuel Payno, 1870, p. 428).

Los retratos ejecutados por Castro acentúan los méritos liberales de ambos próceres, como lo evidencian los textos de los catálogos respectivos: "*Retrato del primer gobernador constitucional del Estado libre de Jalisco*. La figura en pie tiene la mano derecha apoyada en una mesa y sobre la Constitución Política en aquella época, con su famoso artículo 7º que él hizo y que defendió con tanto vigor en la legislatura. El grupo de objetos artísticos y científicos que se encuentra al pie de la mesa aluden a la fundación del Instituto de Ciencias y Academia de Bellas Artes, que fue obra suya; dispensando a ambos establecimientos, toda la protección de un gobierno ilustrado. Su mano izquierda se apoya sobre el respaldo de un sillón. A la espalda y en retiro, se ve la fachada del edificio llamado la Universidad, en donde él mandó construir el magnífico salón de sesiones del H. Congreso, una de las mejores obras de arquitectura conocidas en esta ciudad [...]" (Camacho Becerra, *Catálogo de las exposiciones...*, *op. cit.*, p. 54).

"*Retrato del benemérito general y esclavizado patriota C. Santos Degollado*. Este cuadro representa completa la figura del desgraciado general, que en pie, se muestra con la espada en la mano derecha descansada sobre una mesa en donde se encuentra el Plan de Ayutla y la Constitución de 57, a cuya consecución consagró su vida y sus servicios: un sillón y cortinajes que varían el fondo completan este cuadro [...]" (*ibid.*, p. 76).