

Imágenes para la construcción de la nación en México a mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX

"...es preciso que las naciones tengan una cierta dosis de cultura colectiva y una ideología cívica, una serie de suposiciones y aspiraciones, de sentimientos e ideas compartidos que mantengan unidos a sus habitantes en su tierra natal".

Anthony Smith

RESUMEN

Las imágenes han sido un elemento fundamental en la construcción de imaginarios e identidades nacionales en América Latina. A partir de esa premisa, en este artículo se examina el papel que han representado algunos productos artísticos en el proceso de construcción cultural de la nación en México, durante la segunda mitad del siglo XIX y los albores del siglo XX. El autor de este texto tiene en cuenta una selección representativa de imágenes alegóricas, la pintura artística de tema histórico y la estatuaria erigida en este periodo. Se hace especial énfasis en dos campos de estudio: las figuras de los héroes nacionales y las escenas históricas que serán parte de la formulación de la mitología de origen de la nación mexicana.

Palabras claves: arte, iconografía, pintura de historia, estatuaria, imaginario de nación, México, siglos XIX y XX.

ABSTRACT

The images have been an important in the construction of national imaginaries and identities in Latin America. From that premise, this paper examines the role that some have represented in the artistic process of cultural construction in the nation in Mexico during the second half of the 19th Century and the dawn of the 20th Century. The author takes into account a representative selection of allegorical images, painting and art historical theme statues developed in this period. There is a particular emphasis on two areas of study: the figures of national heroes and historical scenes that will be part of the overall mythology of the Mexican nation origin.

Keywords: art, iconography, painting of History, statuary, mental image of nation, Mexico, 19th –20th Centuries.

**Guillermo A.
Brenes-Tencio**
Docente e historiador.
gmobrs@hotmail.com

El periodo de las independencias fue convulso para la mayoría de los territorios hispanoamericanos, pero una vez lograda la separación de la Monarquía española (Cfr. Chust y Marchena, 2008 y Rojas Gutiérrez, 2009), las nuevas comunidades políticas se afanaron en la construcción de un nuevo imaginario heroico, político e histórico. La invención de un discurso de identidad nacional fue obra de las élites políticas e intelectuales (educadores, literatos, artistas, historiadores, generales ilustrados) que, en su empeño por consolidar su poder hegemónico, modelaron en los habitantes una serie de visiones sobre su nación (Cfr. Chiamonte, Marichal y Granados, 2008). Ello abrió el camino a todo tipo de producciones artísticas con las cuales se pudiera plasmar y reforzar el proyecto político oficial, ya que los emergentes y pujantes Estados nacionales necesitaban crear un simbolismo capaz de hacer visible y deseable lo que, en ese momento, se vislumbraba: lucha por la Independencia, glorificación de los héroes como modelos de virtudes y compromiso patriótico, fabricación del Estado. Puede decirse, e incluso afirmarse, que se trataba, entonces, de erigir el altar cívico patriótico y la mitopoiesis nacional, lo que el insigne historiador liberal mexicano Justo Sierra Méndez (1848–1912), llamó la "Religión de la Patria" (Florescano, 2005).

Como es bien sabido, la nación surge cuando los rasgos de su constitución han madurado en el seno de la sociedad. Los atributos que dan la posibilidad de existencia al binomio nación-Estado son: el territorio, el sentido de pertenencia, la lengua, una épica heroica que exalta al pasado y la enseñanza de la historia como la constructora del "alma cívica de la patria", y como el paradigma edificante que sirve de modelo a la comunidad de ciudadanos (Anderson, 2003; Escalante, 1992; Hobsbawm, 1991; Schnapper, 2001 y Smith, 2004). Lo nacional es, entonces, un apelativo que denomina, justamente, aquellas instituciones o instancias que representan a la nación como un todo. Se habla sí de "soberanía nacional", de "Congreso Nacional", de "Escuela Nacional de Bellas Artes", de "Museo Nacional", de "ejército nacional", de "símbolos nacionales". En el caso de México, **los procesos que condujeron a la consolidación de la nación no se pueden disociar de la lucha ideológica y simbólica instaurada en los albores del grito de Independencia. Los diversos ropajes que asumió el Estado nacional mexicano son el mejor ejemplo de las luchas intestinas entre los grupos liberales y conservadores. Entre 1810 y 1911, México fue virreinato, dos veces imperio, república centralizada y federal, república reformada y restaurada y, por último, dio paso a un régimen dictatorial de carácter vitalicio presidido por el general Porfirio Díaz.** Liberales y conservadores, imperialistas y republicanos, monárquicos y detractores de todos los anteriores se convertirán, durante el Porfiriato, en ciudadanos de la "comunidad política imaginada e imaginaria" llamada México (Para ampliar: Krauze, 1994 y Moya, 2007). Todos estos hechos, claramente políticos, se unieron a una crisis económica prolongada, a una modificación en las relaciones entre la Iglesia Católica y el Estado y, en términos sociales, a una serie de reacomodos y redefinición de las clases. Sin embargo, bajo este aparente caos, subyacen algunos elementos permanentes que, analizados en la larga duración, hablan de un país que precisamente buscaba la manera de construirse y consolidarse (Zárate, 2003).

¿Ayuda el arte a conferir un aura de eternidad a los relatos, hechos, narraciones o eventos históricos? En la difusión de los mitos republicanos fue determinante la pedagogía pregonada por el Estado mediante los monumentos y la pintura histórica-conmemorativa. Los numerosos retratos de los próceres de las luchas independentistas que, en ocasiones, ocuparon un sitio especial en celebraciones y festividades, parecen indicar el interés en celebrar sus acciones patrióticas, y los convirtieron en modelos de virtud cívica (Knight, 1996: p. 667). No menos importantes son los monumentos conmemorativos que se inscriben sobre el paisaje urbano.

Al igual que el retrato heroico, estos funcionaban como símbolos efectivos de una identidad colectiva y justificaban la existencia de la nación en el imaginario de sus habitantes (Véase, especialmente: Gutiérrez Viñuales, 2003). El marco institucional utilizado para la difusión de estos íconos fue el sistema educativo público y el calendario cívico que celebraba las batallas y los héroes y prohombres quienes fundaron la nación. Además, también contribuyeron las ceremonias cívicas que se convirtieron en momentos privilegiados por el poder para compartir las imágenes de la nación a la población, convocar con gala a los discursos, preparar el terreno propicio para la celebración del nacimiento de la patria, inmiscuir al aparato público y darlo a conocer, al tiempo que se ganaban camaraderías verticales y se promovía la secularización de la sociedad (Cfr. Anderson, 2003; Balandier, 1994; Chaoul, 2007 y Hobsbawn, 1991). En el caso mexicano, son paradigmáticas las inauguraciones del monumento a Cuauhtémoc en 1887, de la Columna de la Independencia el 15 de septiembre de 1910 y del Hemiciclo a Benito Juárez el 18 de septiembre de 1910, por el fasto que revistieron y por el "lugar "en" la memoria" que les asignó el imaginario sociopolítico de la época. Grandes multitudes solían congregarse en estas luminosas ocasiones, eventos públicos que convocaban tanto a la clase dirigente como a la masa popular (Zárate, 2003). Así, las creaciones artísticas que se instalaron en los espacios públicos de la urbe y los rituales que se promovieron en ellos, permitieron, deliberadamente, que propios y extraños percibieran ciertos ideales y cánones estéticos. Inculcaron valores y sirvieron como expresiones del sistema hegemónico y como promotores de la moralidad y el gusto imperante (Cfr. Baczko, 2005: p. 31 y García Canclini, 1999: p. 178).

Representaciones alegóricas de la nación mexicana

Todo el proceso de formación identitario de las nuevas comunidades nacionales consistió en determinar el patrimonio simbólico cultural de cada una y en difundir su culto. La simbología es parte de la creación del imaginario colectivo y es realizada *ex profeso*, con la clara visión de los ideales que se quieren definir y plasmar. En México, la producción simbólica no fue homogénea, reflejó distintos proyectos de nación en donde cada facción tenía un altar de héroes y pasajes destacados (Moya, 2009: p. 96). Fue hasta el triunfo de los liberales con la República Restaurada, después de la intervención francesa y el fallido Segundo Imperio, y más concretamente durante el Porfiriato, cuando se concretó un programa simbólico oficial para el caso mexicano. Primero, el emperador Maximiliano de Habsburgo, luego Benito Juárez y, por último, el régimen de "Paz, Orden y Progreso" de Porfirio Díaz, son las ligas para encontrar cómo se construyó la iconografía de héroes y pasajes emblemáticos. Los pintores y los artistas fueron elaborando sus obras o productos artísticos, verdaderos documentos históricos, resultantes de su propia indagación con respecto al desarrollo de los hechos y los aspectos materiales que les rodearon: armas, uniformes, escenarios, entre otros. Paradojalmente, este proceso se dio en un ambiente de fuertes intercambios internacionales. El uso de la iconografía, en forma de símbolos y de emblemas, para comunicar la ideología nacional, fue, en sus orígenes, una práctica política europea usada en la invención y la institucionalización de tradiciones nacionales (Agulhon, 1994 y Rosanvallon, 2004). La nueva iconografía de las naciones hispanoamericanas buscó su inspiración en la Francia revolucionaria, napoleónica y luego republicana, tomando como modelos el género de la pintura histórica conmemorativa y el retrato político y heroico con componentes religiosos-católicos. El poder, la nación y las manifestaciones estéticas se entrelazan para imprimir su huella a una época histórica, cualquier época



Fig. 1. ANÓNIMO, *Alegoría de México*, principios del siglo XIX.

histórica. Toda nación tiene que dar una imagen de sí misma que reproduce en símbolos, emblemas y productos artísticos (Rojas, 2005: pp. 155–1175). De ahí que la alegorización es la transformación de hechos y de objetos en símbolos (Esparza, 2000: p. 133). Es claro que la alegoría principal, por medio de la cual se va a exponer a los distintos sectores sociales la imagen de la nación recién liberada, será una mujer (indígena, criolla o mestiza) joven, hermosa y triunfal (Florescano, 1999: p. 271). Así, una de estas representaciones cívicas femeninas, de autor anónimo, lleva por título: *Alegoría de México*. En esta magnífica pintura anónima que data de la primera mitad del siglo XIX, se presenta una mujer "indígena" de rasgos clásicos y gesto libertario e imperioso, vestida con una suerte de túnica clásica en vez de un faldellín de plumas, coronada por una diadema y un elaborado penacho tricolor. En una mano sostiene un arco y, en la otra, porta la cornucopia de la abundancia. A sus pies se observa una macana, el águila mexicana y el lienzo tricolor (Figura 1).

Otra *Alegoría de la Patria Mexicana*, pintada con brillante colorido, presenta a una doncella mestiza cubierta con faldellín y capa, coronada con la característica diadema de plumas. La resguardan cuatro banderas tricolores; arriba vuela un águila mexicana que sostiene en el pico una corona de hojas de laureles. Su actitud y ademanes le dan un aire místico, virginal, reminisciente de la iconografía cristiana colonial (Figura 2).

Por último, en otra pintura anónima de 1834, el padre Miguel Hidalgo y Costilla corona a la Patria Mexicana, representada como una mujer criolla de tez blanca, con vestido de corte europeo y penacho de plumas que armoniza con el carcaj a sus espaldas y el gorro frigio –considerado en la iconografía política como inseparable de la personificación de la libertad– en la mano izquierda; mientras que Agustín de Iturbide –con traje militar y porte viril– y el águila mexicana rompen sus cadenas. Se destacan imágenes tan significativas como la del "león vencido" (España), los "laureles" u "olivos" (la Gloria y la Victoria) o las "cadenas rotas" y el "gorro frigio" (la Libertad), junto a otras más directas como la de un soldado realista atacado por el águila (Figura 3). ¿Eran estas construcciones alegóricas –de colorido claro y diáfano– instrumentos para encarnar el concepto de nación? Quizá estas imágenes plásticas recordaban a los ciudadanos mexicanos la historia existente hasta la llegada de los conquistadores españoles –los célebres gachupines– y memoraban la tierra que recobraba su libertad gracias a los héroes quienes participaron en la guerra por la Independencia como dirigentes destacados. Una visión integral de la independencia de México que relacionaba al cura



Fig. 2. ANÓNIMO, *Alegoría de la Patria Mexicana*, siglo XIX.

Miguel Hidalgo con el general Agustín de Iturbide, como parte de un movimiento político, en donde uno sería el iniciador y el otro –a pesar de su antiguo realismo– el consumidor (Esparza, 2000: p. 140). Lo que no se debe olvidar es que la polémica sobre qué día se debía celebrar la epopeya emancipadora: el 16 de septiembre (Hidalgo) o el 27 de septiembre (Iturbide), definió la pugna ideológica durante todo el siglo XIX. Tempranamente, los insurgentes se desvelaron por conciliar Dolores con Iguala, pero el conservadurismo a ultranza ensañaba tal asociación. No resultaba nada fácil exaltar a Hidalgo sin condenar a Iturbide o viceversa (Moya, 2007 y Vázquez, 1970).

Los retratos de los héroes de la Independencia

México –como el resto de países de América Latina– reconoció en la producción artística decimonónica y de principios del siglo XX el papel y el valor de los padres de la patria, en donde se incluía no a los pensadores que sentaron las bases ideológicas del nuevo orden social y estatal, sino, también, a héroes, políticos y militares (Knight, 1996). Es fundamental hacer notar que son ejemplos de un proceso siempre en reconstrucción: la interpretación de lo que es la historia del país. En otras palabras, en el mismo momento cuando aparecieron las imágenes, estaban buscando fabricarse un nicho y no simplemente colocarse en un lugar preexistente. Por esto, las piezas no solo son sacadas de relatos históricos, sino que ellas hacen el mito; fundan y dan visibilidad a la historia legítima de la nación mexicana y, algunas veces, son el testimonio de otros momentos no incorporados al relato “verdadero” (como el episodio imperial de Agustín de Iturbide quien no encontró acomodo a la par que la canonización cívica del grito de Independencia de Miguel Hidalgo). De tal manera, nos refieren las estrategias ideológicas de distintos modelos de nación.

La historiografía que se emprendió, por entonces, manejó dos tiempos simbólicos: el del estallido de la insurgencia en septiembre de 1810, y el de la consumación, en 1821, y, como lógica consecuencia a enarbolar a Hidalgo o a Iturbide, respectivamente. Con la escandalosa caída del Segundo Imperio, el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo y el triunfo definitivo de los liberales sobre los conservadores, el panteón mexicano fue coronado con los héroes proclamados por el evangelio liberal y enviaron al limbo histórico a personajes históricos como Agustín de Iturbide, Antonio López de Santa Anna y Maximiliano (Pani, 2004). El nacionalismo y el conflicto han sido los principales determinantes de la historiografía política mexicana (Cfr. O’Gorman, 1964, Pérez Vejo, 2008: 127-149 y Moya, 2007).

En la insurgencia de la primera hora, ningún héroe se erigió sobre los demás, fue al calor de la prolongada guerra de Independencia y a su temprano sacrificio que al cura párroco de Dolores se le hizo acreedor de los atributos de la divinidad



Fig. 3. ANÓNIMO, *Alegoría de la Patria liberada por Hidalgo e Iturbide*, ca. 1834. Óleo sobre tela, 169 x 196 cm, Museo Casa de Hidalgo, Dolores Hidalgo, Guanajuato.

y se llegó a asegurar que hasta mantuvo pláticas con la Virgen María en su advocación guadalupana. Con el triunfo de Benito Juárez sobre Maximiliano, el ejército francés y el partido conservador, el destino nacional llegó a estar asociado oficialmente con el liberalismo (Moya, 2007). Según la distinción del historiador Charles A. Hale (1999: 5-7), la insurrección de Hidalgo, en 1810, fue un episodio que hicieron suyo los liberales. En fin, lo que Hidalgo empezó, Iturbide lo consumó, presumían los liberales. Al contrario, para los miembros más insignes del conservadurismo mexicano, como, por ejemplo: Lucas Alamán (1792–1853), Lorenzo de Zavala (1788–1836), y José María Luis Mora (1794–1850), contemporáneos de los hechos, los resultados a la vista eran nefastos. Para este último, la revolución de 1810 fue *"tan necesaria para la consecución de la independencia como perniciosa y destructora del país"*. Según Mora, los errores de la revolución, su duración, sus dirigentes y los medios empleados contribuyeron "a la destrucción" del país. El juicio de Alamán no es menos severo y sucinto. En su *Historia de Méjico* se refirió así a la insurrección:

"¡Reunión monstruosa de la religión con el asesinato y el saqueo: grito de muerte y de desolación que habiéndolo oído mil y mil veces en los primeros días de mi juventud, después de tantos años resuena todavía en mis oídos con un eco pavoroso!" (Landavazo, 2008: p. 18).

Zavala y Mora, al tratar de desembarazarse del pasado colonial, señalaban que México se fundó con la Independencia; en cambio, Alamán trató de recuperar algunas de las instituciones virreinales y, con ellas, su pasado de paz y prosperidad. Del mismo modo, los héroes fueron también materia de disputa: algunos liberales eligieron a Hidalgo, mientras que los conservadores se inclinaron por Iturbide, quien planteó un plan de paz para concluir la guerra y consumir la Independencia. En el caso de Mora, su juicio crítico sobre el cura Hidalgo coincide, paradójicamente, con el de Alamán (Hale, 1999: p. 27). De ahí que el ascenso de Hidalgo al panteón de los héroes inmortales no estuvo exento de obstáculos; primero hubo de lidiar con la figura de Iturbide, salido de lo más rancio de las filas realistas, quien al unirse a última hora a la causa insurgente, proclamó el día 27 de septiembre de 1821 la independencia absoluta de México. Hidalgo e Iturbide debían medir fuerzas, la negociación estaba vedada, solo uno de los candidatos podía triunfar. Resulta claro que la disyuntiva no fue fácil de dirimir, mucha tinta y mucha sangre hubo de correr para que el panteón heroico mexicano fuese coronado. Así, los liberales veían en Miguel Hidalgo el hombre que resumía en sus pensamientos y acciones los postulados del ideario liberal, mientras que los conservadores se sintieron representados por la figura de Agustín de Iturbide a quien consideraban el verdadero padre de la patria (Consúltese: Frasset, 2007: pp.35-54 y Pérez Vejo, 2008: pp. 128 y ss).

En el caso de la figura de Agustín de Iturbide y Aramburu o Agustín I (1773–1824) se produjo en México, imitando al Estado de Napoleón Bonaparte, un brote de "culto a la personalidad histórico-política", mediante las artes plásticas. El mismo Iturbide, o bien su camarilla, hacían encargos de pinturas que exaltaban sus glorias como consumidor de la independencia política de México y como flamante emperador (Gamiño, 1994: p. 4). Muchos de esos cuadros son escenas de autor anónimo y tienen un carácter más popular, ingenuo o "naïf", que académico. Ejemplos serían el retrato firmado por un tal Josephus Arias Huerta, realizado en 1822, o los tres retratos anónimos que representan a Iturbide de medio cuerpo con la túnica imperial y la capa de armiño, sin olvidar los detalles que rodean a tan magno personaje, como la corona (Rodríguez, 2006).

Los retratos de impronta académica ejecutados por José María Vázquez y Antonio Serrano en 1822 y por el taller de José María Uriarte (1823), resaltan, con todo lujo de detalles, la pompa y el aparato del régimen de Iturbide y su corte imperial. Lo mismo se evidencia en el anónimo *Retrato del Libertador Agustín de Iturbide* (Figura 4), en

donde el militar criollo aparece vestido de civil o, quizá, en su doble condición de "ciudadano-libertador", pero posee algunas ambiguas connotaciones áulicas, como la columna con colgaduras y el acicalado trono que aparecen hacia atrás. Este tipo de imágenes triunfales del héroe fue también muy frecuente en todo el continente americano y, sin duda, remitía a la iconografía más apoteósica de Napoleón (Gutiérrez, 2003: p. 352).



Fig. 4. ANÓNIMO, *Retrato de Agustín de Iturbide*. Óleo sobre tela.



Fig. 5. JOSÉ IGNACIO PAZ, *Alegoría de la coronación de S. M. I don Agustín I en la Catedral Metropolitana*, el 21 de julio de 1822. Óleo sobre tela, 83 x 67 cm, Museo Nacional de Historia, México D. F.

El historiador y crítico de arte Justino Fernández (1901–1972), con ágil pluma, describe la pequeña alegoría que, sobre la coronación de Agustín I de Iturbide, pintara al óleo José Ignacio Paz en 1822 (Figura 5). Es aquí donde las ambiciones del ex general del ejército realista y firmante de los Tratados de Córdoba, quedan reducidas a su exacta condición de "héroe invictísimo" de la nueva nación:

"Iturbide está sentado en un trono, frente a un crucifijo, con el cetro en una mano y en la otra una rama de olivo y ataviado con el manto de púrpura y armiño; lo coronan la Paz y la Fuerza; América lo contempla; el Tiempo le ofrece el águila imperial; la Iglesia y las naciones sancionan el acto; el comercio, la industria y el poder militar rodean a la historia alada, que escribe sobre un gran libro, mientras una águila (México) ataca a un león vencido (España); amorcillos aquí y allá completan el simbolismo y en una tribuna, en lo alto, la sociedad mexicana aplaude" (Fernández, 1967: pp. 25–26).

Esta pintura exhibe toda una suerte de tradiciones y de numerosas figuras y alegorías europeas que se habían incorporado en la representación de los hechos históricos mexicanos (Rodríguez, 2006: pp. 296–297). Cabe aquí una precisión, las representaciones alegóricas son imágenes simbólicas por excelencia y remiten a efigies en donde lo profano se mezcla con cierto tipo de religiosidad.



Fig. 6. ANÓNIMO, *Retrato del Generalísimo José María Morelos y Pavón*, 1812.

Por ejemplo, una "Virtud" rodeada de ángeles, querubines y genios, o el dios romano "Marte" conduciendo impetuosamente el carro de la guerra entre nubes que simbolizan el cielo, que es también caro a los cristianos (Burke, 2005 y Panofsky, 2006).

Algunos elementos de la tradicional representación de santos y de mártires fueron trasladados durante el siglo XIX al género del retrato político y heroico como nuevos modelos morales para la sociedad. Las efigies de próceres de la independencia, en concreto los militares, tuvieron un fuerte componente religioso y recurrieron, también, con harta frecuencia en los primeros tiempos a la iconografía y los recursos del retrato áulico barroco. Esto se desvela no solo en las poses hieráticas, en los rostros idealizados, el color sobrio de claras tonalidades y en el carácter intemporal modélico de la representación sino, incluso, en pequeños detalles como el uso abundante del oro, reservado hasta entonces a las imágenes sacras. Claro ejemplo de ello es la imagen de medio cuerpo del cura mexicano José María Morelos y Pavón (Figura 6), realizada por un indígena oaxaqueño en el año 1812, cuando Morelos (1765–1815) fue nombrado generalísimo del ejército insurgente en el sur de

la Nueva España (Barajas, 2002: p. 125). Probablemente, dicha efigie "fue pintada el mismo año en que Morelos declaró abolida la hermosísima jerigonza de calidades (indios, mulatos y mestizos) nombrándolos a todos americanos" (Krauze, 1994: p. 78). Se trata de un retrato de ostentación del alto rango alcanzado por un cura con rasgos de indígena, mulato y mestizo, nombrado, claro está, por su propio ejército de sublevados contra el régimen virreinal, pero rodeado de los elementos que así lo caracterizan, al tenor de los retratos áulicos: uniforme de gala, sombrero bicorneo y bastón de mando. Carece de profundidad psicológica en el rostro, pero no está carente de la expresividad propia de un retrato donde lo importante es destacar la alta consideración del personaje histórico. La efigie del "Generalísimo" está encerrada en un nicho ovalado que, en su parte superior, ostenta un primoroso medallón con el escudo del águila sobre el nopal (lo que refiere al mito prehispánico de los orígenes de México) y una cinta blanca y azul, colores de la religión católica y de la Virgen María en su advocación de Guadalupe. En este punto, fue eventual la construcción del rostro de los héroes nacionales; atravesaron por etapas, por procesos donde acaso pesaba más la búsqueda de veracidad, en otras la idealización, atendiendo a coyunturas específicas. Hubo casos excepcionales como el de José María Morelos, el "Siervo de la Nación", en donde el consenso era evidente desde muy temprano.

Determinadas figuras históricas acaban por convertirse en personajes míticos, institucionalizados y naturalizados a fuerza de múltiples discursos textuales y visuales y reiterados rituales cívicos. Así, un aspecto que ilustra el poder el cual iba a adquirir la imagen plástica del cura párroco de Dolores, don Miguel Hidalgo y Costilla (1753–1811), en la iconografía del Estado nacional mexicano, fue descubrir o, al menos, intentar revelar cuál fue su verdadera fisonomía. La imagen de Hidalgo alcanzó una difusión difícil de cuantificar en numerosos retratos de carácter exaltador; aunque esta imagen primero se vertió en las representaciones literarias (Véase: Herrejón, 2000: pp. 235–249). Así, uno de los autores que describió a Miguel Hidalgo fue el historiador conservador Lucas Alamán, en su voluminosa y erudita *Historia de Méjico desde los primeros movimientos*

que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente, escrita entre 1849 y 1852. Con diestra pluma, Alamán escribió, que D. Miguel Hidalgo era:

"...de mediana estatura, cargado de espaldas, de color moreno y ojos verdes vivos, la cabeza algo caída sobre el pecho, bastante cano y calvo, como que pasaba ya de sesenta años, pero vigoroso, aunque no activo ni pronto en sus movimientos: de pocas palabras en el trato común, pero animado en la argumentación á estilo de colegio cuando entraba en el calor de alguna disputa. Poco aliñado en su traje, no usaba otro que el que acostumbraban entonces los curas de los pueblos pequeños" (Citado en: Krauze, 1994: p. 65).

Estos rasgos y esta indumentaria son los que ayudan a identificar a Hidalgo en todos sus retratos. Mas, no se tiene certeza de ningún retrato del cura del pueblo de Dolores realizado durante la campaña insurgente, ya que la tenencia de una imagen suya era perseguida por las autoridades virreinales, y tampoco durante los meses siguientes a la consecución de la Independencia, porque el movimiento que había triunfado: el Plan de Iguala –religión, independencia y unión– proclamado por Agustín de Iturbide, poco tenía que ver con las reivindicaciones del cura y sus seguidores (Herrera, 2009).

En el *Calendario Histórico y Pronóstico Político. Por el Pensador Mexicano. Para el año bisiesto de 1824*, que publicó el periodista y literato José Joaquín Fernández de Lizardi (1776–1827), se encuentra una minúscula estampa con la imagen de D. Miguel Hidalgo, realizado por Luis Montes de Oca (Figura 7). No es la representación del héroe garboso, del *Pater Patriae*, sino del insurgente, vestido con un traje provisto de elementos militares al estilo francés (como son, por ejemplo, el bicornio empenachado y el sable que cuelga de una gran banda ceñida a la cintura), que empuña la bandera con el águila de Tenochtitlán posada sobre un nopal y en posición de devorar a una serpiente, y con la consigna "Libertad". Estos símbolos del "patriotismo criollo" pertenecen al imaginario colectivo mexicano y ya venían desde antes del grito de Independencia (Knight, 1996: p. 55). Por otra parte, en este aguafuerte tiene mayor peso la leyenda que, al pie de la letra dice:

"El muy honorable ciudadano Miguel Hidalgo y Costilla Generalísimo de las armas mejicanas: primer héroe que tremoló el estandarte de la libertad del Anáhuac en el pueblo de Dolores el día 16 de Septiembre de [1]810. Fue víctima de la tiranía en 30 de Julio de 811, su talento, valor y amor patrio harán eterna su memoria" (Ramírez, 2003: p. 194).

El "generalísimo ciudadano" Miguel Hidalgo, la imagen de enero, comparte créditos en este almanaque con otros de los hombres destacados de la historia del siglo XIX mexicano: Ignacio Allende (febrero), José María Morelos y Pavón (marzo), Hermenegildo Galeana (abril), Mariano Matamoros (mayo), Nicolás Bravo (junio),



Fig. 7. LUIS MONTES DE OCA, *Retrato del Muy Honorable Ciudadano Don Miguel Hidalgo y Costilla*, 1823, en: JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Calendario Patriótico y Pronóstico Político. Por el Pensador Mexicano. Para el año bisiesto de 1824*. Grabado en madera, 10,7 x 8,8 cm.

Vicente Guerrero Saldaña (julio), Guadalupe Victoria (agosto), Francisco Xavier Mina (septiembre), Encarnación Ortiz, apodado *el Pachón* (octubre), Agustín de Iturbide y Juan O'Donojú O'Ryan (noviembre), para finalizar con el general Antonio López de Santa - Anna, el personaje de diciembre. Cada mes un personaje histórico iconizado, trece en total. ¿Por qué? Iturbide está al lado de O'Donojú. Todos están trazados con rasgos muy similares y ligados a la idea de monumentalidad pues recuerdan a esculturas sobre una gran peana (Esparza, 2000: p. 144).

Un segundo retrato importante lo publicó un discípulo del dibujante, litógrafo y periodista italiano, Claudio Linati de Prévost (1790–1832). En *El Iris*, periódico de carácter literario y orientación política y pedagógica (véase: Aguilar, 2007: p. 67 y Pérez Salas, 2005: p. 145), presentó una litografía hecha a partir de una figura de cera que perteneció a Hidalgo (Figura 8). Según los editores de la revista, tal imagen del criollo y cura ilustrado insurgente pretendía ser tomada del natural, o *veras efigies*. En efecto, Hidalgo aparece en las páginas de esa publicación, que circuló en el año 1826, en diversas ciudades y pueblos de México: Veracruz, Xalapa, Orizaba, Córdoba, Puebla, Valladolid, Querétaro, Guanajuato, Zacatecas, Campeche, Tehuacán, Tampico, Durango, Chihuahua, Guadalajara, Oaxaca y Refugio, Sonora. Esta representación de Hidalgo quizá logró entrar en el imaginario de los selectos lectores, traspasando a la capital mexicana y recordándoles los inicios de la lucha independentista. Se trata, en suma, de un eclesiástico en edad madura, con fuerza en la expresión de la mirada, pero sin rasgos heroicos.

Años más tarde, en 1828, será Linati quien ofrecerá una nueva versión de Miguel Hidalgo. El rostro adusto de la imagen anterior desaparece y la imagen coloreada a mano se traza con espíritu romántico, propio de una época de invención y fabricación de imágenes e iconos nacionales, en función del público para quien fue pensado. Hidalgo, quien parece erigirse en un "profeta en armas" o en una suerte de "Moisés contemporáneo" (Gutiérrez, 2003: pp. 346-347), está vestido a la usanza de la época; porta un sable en la cintura y un sombrero cuyas plumas lucen los colores de la bandera mexicana, y tiene la mirada fija en la cruz –un arma ideológica– que sostiene, en su mano izquierda, en actitud de súplica o mostrando el crucifijo en señal de emprender la "guerra santa", en otras palabras, su declaración de independencia y su llamado a la rebelión. Todo esto, también, parece situarlo en pleno campo de batalla. La exigua ambientación paisajística así lo confirma. Al fondo, del lado izquierdo, se recorta una cuadrilla de hombres armados, mientras un minúsculo jinete cruza por el campo; a la derecha, se ve un grupo más reducido de soldados y lo que se antoja humareda de cañones.

Al pie de la imagen, hay un texto en francés. Traducido al español, reza: "*Hidalgo. Cura de Dolores. En su traje de guerra, proclamando la independencia de México. (Fusilado el 1º de agosto de 1811). Conforme al cuadro original*". La fecha está errada porque el fusilamiento del cura de Dolores ocurrió el 30 de julio de 1811. Se desconoce cuál es el "cuadro original" al que se refiere (Figura 9). La solución compositiva adoptada por Linati es bastante habitual en este tipo de retratos históricos, con el personaje posando sobre un horizonte muy bajo, lo que contribuye a realzar su papel protagonista. Pese a lo altamente teatral de la pose, los ribetes fantásticos de la indumentaria y los caracteres del padre Hidalgo, es muy posible que la interpretación



Fig. 8. Retrato de Don Miguel Hidalgo y Costilla, en: CLAUDIO LINATI, FIORRENZO GALLI y JOSÉ MARÍA HEREDIA. *El Iris*. Periódico Crítico y Literario, 1826. Litografía.



Fig. 9. CLAUDIO LINATI DE PRÉVOST, *Hidalgo*, 1828, en: *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, litografía, 21,5 x 15 cm.

plástica de Linati sea más convincente de lo que a primera vista se antoja, como ya el historiador Edmundo O'Gorman (1906–1995) lo señalara hace tiempo (1964: p. 232).

No obstante, dichas imágenes distaban mucho todavía del personaje heroico, adusto, envejecido, que arenga a sus fieles. Una pequeña estatuilla en madera policromada, atribuida a Clemente (o Silvestre) Terrazas, muestra una representación distinta. El personaje esculpido presenta un rostro surcado de arrugas, sombrero de copa, traje solemne y botas de montar (Ramírez, 2003: pp. 205-206). Esta talla en madera posee ciertas características que irán formando la imagen del héroe de Dolores: el cabello blanco, las facciones de un hombre viejo, las vestiduras oscuras, solemnes, más acordes con la imagen del padre de todos los mexicanos (Figura 10). En agosto de 1896 se solicitó que se remitiera al Museo Nacional el expediente formado en el Ayuntamiento de Guadalupe Hidalgo con motivo de la adquisición de una pequeña efigie, que representaba al cura Miguel Hidalgo. Rezaba: "*remítasele la mencionada estatua para que ambas cosas sean conservadas en dicho museo*". Como apunta el historiador del arte Gonzalo Obregón (1916–1977), es casi seguro que la misma escultura en madera sirvió de modelo para algún monumento que no se llevó a cabo. Al respecto, en un interesante artículo publicado en el diario *El Imparcial*, en el mes de septiembre de 1900, titulado: "El retrato auténtico de Hidalgo", la estatuilla en cuestión se apreciaba "*como el único retrato auténtico de Hidalgo que se conoce*". El historiador D. Anastasio Cerecero (1799–1875) llegó a referir que, durante los primeros años de celebración de la epopeya independentista, la escultura realizada por Terrazas era llevada a la Alameda de la Ciudad de México en una gran procesión cívica y colocada en el Altar de la Patria (Ramírez, 2003: p. 206).

Un óleo del pintor Antonio Serrano, que data de 1831, representa a Hidalgo de cuerpo completo, con traje religioso, medias y calzado civil, con la mano izquierda dentro de la negra sotana y la derecha apoyada en un bastón. Su actitud parece indicar que se halla a punto de salir de su estudio, o acaso que acaba de regresar a su vivienda; al fondo, una mesa, una estantería bien surtida de libros magníficamente empastados, pluma y tintero y una minúscula estampa de la Virgen María de Guadalupe, clavada sobre el fuste de una maciza columna (Figura 11). Sobre esta obra, Fausto Ramírez (2006: p. 197) señala que se trata del primer retrato al óleo con carácter histórico que representa al cura párroco de Dolores. Esta representación, de sobrio colorido, se encuentra más en relación con el hombre, con el sacerdote, y está lejos del protagonismo histórico. Probablemente, se evitaba cualquier referencia al papel de Miguel Hidalgo como jefe del ejército insurgente, a la vez que se destacaba su lugar como ideólogo de la independencia (Quirarte, 2007: p. 289).

Más allá de intentos aislados, los propios acontecimientos históricos acaecidos en México durante la primera mitad del siglo XIX y, particularmente, después de la amarga experiencia de la guerra contra los Estados Unidos entre 1847 y 1848, la presencia de Miguel Hidalgo será más frecuente, y, a la postre, más radiante. Estará más a la mano y será visto por más personas, pues se le incluye en las revistas literarias que tanto éxito tuvieron en el siglo XIX mexicano, profusamente ilustradas (Suárez, 2008: p. 25). De esta manera, salta a la escena una



Fig. 10. CLEMENTE (o SILVESTRE) TERRAZAS, *Don Miguel Hidalgo y Costilla*, s.f.; escultura en madera tallada y policromada, 21 cm (figura) y 18 cm (pedestal). Museo Nacional de Historia, México D. F.



Fig. 11. ANTONIO SERRANO, *Retrato del cura D. Miguel Hidalgo y Costilla*, 1831. Óleo sobre tela, 124 x 110 cm, Museo Nacional de Historia, México D. F.



Fig. 12. *El venerable D. Miguel Hidalgo y Costilla*, en: *La Ilustración Mexicana*, litografía de Decaen.



Fig. 13. JOAQUÍN RAMÍREZ, *Retrato del General Miguel Hidalgo y Costilla*, 1865. Óleo sobre tela, 240 x 156 cm, Palacio Nacional, México D. F.

representación de Hidalgo como héroe romántico: un hombre sereno, de rostro bondadoso, rodeado de ramas de olivo y laurel, símbolos de gloria, como en la Antigüedad grecorromana, con el estandarte guadalupano y el blasón mexicano entrelazados. En una palabra, aparece el héroe en un nimbo de glorias inmarcesible. Es un Hidalgo considerado como el numen de la patria mexicana, acompañado de la Santísima Virgen de Guadalupe, estampada en el estandarte, haciendo alusión al que enarboló en la noche del 15 al 16 de septiembre de 1810, y a la protección invocada para el inmenso territorio de lo que fuera el Virreinato de la Nueva España durante el régimen colonial (Acevedo, 1999: p. 96). Resulta claro que la imagen de Hidalgo ha cambiado con el tiempo. El sacerdote y héroe insurgente ha tenido distintas representaciones, según los diversos gustos, ya sea maduro, viejo, sentado, en actitud de arenga mirando la cruz. De busto o de cuerpo entero, en distintas poses, siempre serio, con los rasgos que se volverán fijos: un hombre solemne, de faz amplia, el cabello cano, con la experiencia que da la edad, ya entrado en años, "porque la senectud se asocia naturalmente a la idea de paternidad" (O'Gorman, 1964: p. 237) (Figura 12). El ascenso de la figura de Hidalgo al panteón heroico mexicano ya no encontrará tropiezos en su senda de gloria, porque, aun en tiempos del Segundo Imperio, en que trató de arraigarse a la sombra de Iturbide, "no habrá hostilidad hacia el cura [y] fusilados los conservadores en las personas del Archiduque y de sus generales, más que el Atila de Dolores, importa ahora exhibir al patricio venerable como raíz histórica de las instituciones victoriosas" (O'Gorman, 1964: p. 237). En esa lógica, Ignacio Ramírez Calzada (1818–1879) señaló, desde la tribuna oficial en la Alameda de México, el 16 de septiembre de 1861 "...nosotros venimos del pueblo de Dolores, descendemos de Hidalgo y nacimos luchando como nuestro padre por todos los símbolos de la emancipación, y como él, luchando por tan santa causa desapareceremos de sobre la tierra" (Citado en: Ramírez, 2003: p. 208). Así como a Ignacio Ramírez le correspondió concederle la paternidad de la patria a Miguel Hidalgo, Ignacio Manuel Altamirano Basilio (1834–1893) le otorgó la divinidad. "En dos discursos claves de Altamirano se fraguó el ídolo. Cargado de acento geriátrico y enterrado el mensaje de odio, vemos ascender a Hidalgo... a los altares cívicos" (O'Gorman, 1964: p. 237).

Una iconografía muy diversa precedió a aquella que se va haciendo voluminosa a lo largo del siglo XIX, la que devendría en oficial, la que el pintor Joaquín Ramírez (1832–1866) realizó, en el año 1865, a petición del director de la Academia de San Carlos, Santiago Rebull Gordillo (1829–1902), durante el efímero imperio de Maximiliano de Habsburgo (1863–1867) (Suárez, 2008: p. 26). El pintor académico lo plasmó, entonces, de cuerpo entero y nos presenta un retrato de un hombre con fuerza, serio, veterano, con la experiencia de los años, aunque en realidad el cura de Dolores que dio el grito de Independencia (*¡Viva Nuestra Señora de Guadalupe y mueran los gachupines!*) era un hombre en plena madurez con 57 años de edad, quien podía montar a caballo durante doce horas (Figura 13). En este lienzo al óleo, Hidalgo aparece de cuerpo entero, con la grandeza propia de un héroe. Es casi un santo laico. Destaca el gran realismo con que el pintor representó las manos, llenas de gracia y, también, el rostro. Hidalgo viste levita larga y botas fuertes, que evocan asociaciones militares pero,

también, trae alzacuello, para remitir a su investidura eclesiástica. Posa delante de una mesa que exhibe un acta cuyo texto casi ilegible comienza con estas palabras: "*¡Viva la Y[ndependencia]! Mexicanos...*" Sobre la mesa hay también un cúmulo de libros –que aluden a la "pasión del libro" que este cura profesaba, y que le proveyó de argumentos justificativos para encender la tea revolucionaria– y un recado de escribir (Herrera, 2009). Al fondo le abriga y acompaña el cuadro de la Virgen de Guadalupe; el reloj de pared marca las seis menos cinco de la madrugada, hora en que sonó la campana de la iglesia del curato de Dolores, en el día en que arengó a los fieles desde el atrio, para invitarlos a unirse a la causa justa de la emancipación. Los cronistas de la época elogiaron el retrato:

"...todo en el cuadro, es una histórica verdad; Hidalgo se levanta de un sillón en los momentos de la revolución 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..." (Citado en: Acevedo, 1999: p. 96).

Atrás quedaron las litografías de autores como Lizardi y Claudio Linati, quienes pintaron a Hidalgo como un revolucionario que levantaba a las masas.

La promoción de Hidalgo a "numen tutelar" del panteón heroico mexicano y aclamado *Pater Patriae*, se vio complementada tanto en las historias patrias y en los libros de texto para el uso de las escuelas primarias como en el acervo monumental que se proponía el régimen dictatorial de Porfirio Díaz para celebrar, con pompa inusitada, el Primer Centenario de la Independencia de México (Moya, 2007). Había que imitar a las mecas o metrópolis culturales y erigir monumentos a los "héroes que dieron patria a los mexicanos". El Hidalgo porfiriano fue aquí donde alcanzó, entre guirnaldas, odas e incienso, su entronización definitiva en el altar de los héroes inmortales. La principal figura intelectual del Porfiriato, Justo Sierra, congruente con su idea de inculcar el civismo y el patriotismo por medio de la enseñanza de la Historia, dejó el siguiente boceto sobre la actuación del sacerdote de Dolores:

Fue el iniciador; de un acto de su voluntad nació nuestra patria; el medio que escogió para realizar su idea fue terrible: el levantamiento nacional; no había otro y la sangre los manchó a todos; pero él empezó y lo dijo terminantemente, por hacer el sacrificio de su vida. La obra era inmensa; está realizada y México libre ha colocado en su altar más excelso el recuerdo de su padre Hidalgo, el más grande de sus hijos (Citado en: Lorenzana, 2008: p. 23).

El escultor italiano Enrique Alciati nos ha legado la imagen porfirista de Miguel de Hidalgo como "Divino anciano" (O'Gorman, 1964: p. 237), que vemos esculpida en níveo mármol de las canteras de Carrara, presidiendo la Columna de la Independencia (1902–1910), emplazada en el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México (Noelle, 2006: p. 233-234). Miguel Hidalgo, representado con la vestimenta de la época, se muestra en actitud vigilante con el estandarte de la venerada imagen de la Virgen de Guadalupe en la mano derecha; mientras, una figura femenina, que representa a la Historia, de talante reposado y noble, registra en un libro las hazañas de los héroes, y la alegoría de la Patria le ofrece una corona de laurel que él rehúsa (Gutiérrez, 2004: p. 549 y Zárate, 2003: p. 438) (Figura 14). La magnífica pieza de 4, 20 metros de altura logra transmitir la idea de un Hidalgo tranquilo y, a

la vez, decidido. Vale la pena resaltar, siguiendo a Maurice Agulhon (1994: p. 247) que, por medio de este tipo de simbología cívica, se construye una doble relación en el imaginario colectivo, entre la figura del héroe–Padre de la Patria y los valores primigenios de la Nación y los ciudadanos y los valores representados por la figura conmemorada.

Paisaje e identidad nacional en el México decimonónico

En México, hacia finales del siglo XIX, los intelectuales y los comentaristas de arte ya incitaban a los artistas para que representaran la historia patria y nacional, sus costumbres y su paisaje. Para unir cultura y nacionalidad, se les asignó un papel a los artistas quienes habían sido formados en las técnicas de la pintura o exhibían en la Academia de San Carlos o Escuela Nacional de Bellas Artes. La Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de México, fundada en 1785 por los Borbones y reorganizada en 1843, formaría a un plantel de artistas –profesores y discípulos– que se darían a la tarea de reconstruir los escenarios del pasado prehispánico, la conquista y la lucha por la independencia, así como los acontecimientos políticos

más recientes en el transcurso de las bienales realizadas por dicha institución. La Escuela Nacional de Bellas Artes –adscrita a la Secretaría de Justicia e Instrucción y Educación Pública– establece las pautas del buen gusto, que es el académico (Gamiño, 1994: p. 12). Los directores y los profesores de ramos de la Academia, por lo general, vinieron del Viejo Continente y, aunque no todos fueron artistas de grandes dotes, representaron la posibilidad de tener un mejor acercamiento a los lenguajes artísticos europeos, pues Europa representaba la meca. Además, las políticas de patronazgo estatal hacia las artes se ejercían conforme a la tradición europea (Lecouvey, 2005: pp. 4-7). Y sus influyentes exposiciones, que comenzaron a celebrarse durante la segunda mitad del siglo XIX, eran una copia de los cánones establecidos en París, Roma o Madrid. Ciertamente, las exposiciones de la mitad del siglo XIX fueron mercedamente criticadas por su contenido extranjerizante y la ausencia de una escuela mexicana de pintura. De manera paradójica, quien primero respondió a esta demanda nacionalista fue el archiduque Maximiliano de Habsburgo quien, entre los años 1864 y 1867, mandó a pintar, tanto a maestros como a discípulos de la Academia,



Fig. 14. ENRIQUE ALCIATI, *Estatua de Miguel Hidalgo, a cuyos pies aparecen las alegorías femeninas de la Gloria y la Historia*, en la Columna de la Independencia, 1910, mármol, Paseo de la Reforma, México D. F.

cuadros históricos de tema prehispánico y los retratos –enmarcados con bordes dorados– de los héroes de la Independencia (Miguel Hidalgo, José María Morelos, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero, Ignacio Allende y Agustín de Iturbide). Fueron sus autores Joaquín Ramírez, Petronilo Monroy, José María Obregón, Ramón Sagredo y Ramón Pérez. También Maximiliano eligió a Santiago Rebull Gordillo (1829–1902) para que pintara su retrato y el de la emperatriz Carlota Amalia, de cuerpo entero y manto imperial (Acevedo, 2003: pp. 34-53 y Gamiño, 1994: p. 6). Luego de la Guerra de Reforma y la restauración de la República, Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez y otros intelectuales de ideales liberales exigieron asentar en las letras y en las artes plásticas la definición del alma nacional. A modo de ejemplo, "El Nigromante" (pseudónimo de Ignacio Ramírez), mencionó dicha aspiración en 1869: *"Es urgente dotar á la capital de la República de un establecimiento exclusivamente encargado de recopilar, explicar y publicar todos los vestigios anteriores á la conquista de la América; la sabiduría nacional debe levantarse sobre una base indígena"* (Florescano, 2005). Varios creadores plásticos mexicanos y el cubano José Martí –durante una estancia en México– se preguntaban, en esos años, por qué en la Academia de San Carlos no había surgido una escuela de pintura que expresara las tradiciones del país y recordara los grandes momentos de la historia y sus personajes. Presionado por estas demandas, Ramón Isaac Alcaraz, director de la Academia, lanzó, en noviembre de 1869, una convocatoria para un concurso de pintura de tema histórico. Los premios y los reconocimientos de la Academia, decía Alcaraz, habrían de enaltecer los episodios sobresalientes de la historia nacional y preservar la memoria de sus hombres ilustres (Florescano, 2005). En ese mismo año, en la Exposición de Bellas Artes, artistas como Primitivo Miranda, Francisco de P. Mendoza, Petronilo Monroy y José María Obregón exhibieron algunos cuadros de asunto histórico nacional y alguna alegoría patria. En esta línea, *La Alegoría de la Constitución del 5 de febrero de 1857* (Figura 15) de Petronilo Monroy (1832–1882), provoca los fervidos elogios del periodista, poeta, ensayista y político liberal Guillermo Prieto (1818–1897), quien ve, en dicha imagen, el rostro de México, de la patria, razón por la cual la aludió ampliamente en *El Monitor Republicano*:

...con su cabello rizado y flotante, su frente abierta al pensamiento y al amor, sus negros ojos como dos abismos de ébano... y ese color apiñonado y delicioso que sólo se matiza con las auroras y se fija en las mejillas de nuestras bellezas, 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 ley (Florescano, 2005).

Las exposiciones promovidas por la Academia sobrepasaron los vaticinios más optimistas. Consecuentemente, en sus cuadros monumentales, los artistas plásticos exaltaron los valores del patriotismo, la abnegación, el sacrificio y la muerte por la patria. Solo así se cumplirían los presagios que anunciaban una nación libre, próspera y moderna (Gutiérrez y Gutiérrez, 2000: pp. 210-211). Probablemente, esto



Fig. 15. PETRONILO MONROY, *Alegoría de la Constitución Mexicana de 1857*, ca. 1869. Óleo sobre tela, 271 x 168 cm, Palacio Nacional, México D. F.

permitió la formación de artistas quienes, luego, estarían capacitados para buscar y desarrollar temas nacionales (Widdifield, 1996: p. 96).

Otro incentivo para que los creadores plásticos buscaran temas y produjeran un arte nacional fue la participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia, capital del Estado de Pennsylvania, efectuada en mayo de 1876. La prensa mexicana enfatizó las posibilidades que la exhibición le podía abrir a la nación. Esta era una oportunidad apoteósica para que México mostrara sus materias primas y productos tropicales, sus obras de arte y el progreso capitalista del país, representado en la construcción de vías de ferrocarril (Tenorio, 1998). De esta manera, el arte nacional podía combatir la imagen de un "México bárbaro" –especialmente después de la ejecución del emperador Maximiliano de Habsburgo, en 1867–; y educar al público foráneo sobre la cultura mexicana y atraerlo para que visitara el país (Widdifield, 1996: pp. 67–68). Un papel clave en la pintura de paisaje se le concedió a la naturaleza agreste y el paisaje exótico. Muy favorable fue, sin duda, que dicho motivo incorporó el progreso industrial de México, específicamente representado por los miles de kilómetros de vías de ferrocarril y los puentes de la creciente infraestructura nacional. Así, por un lado, se presentaba un paisaje único y sin igual al de Europa Occidental y Estados Unidos y, por otro lado, el ferrocarril proporcionaba un símbolo común y familiar de modernidad universal. Y, justamente, un pintor nacido en Metepec, no solo recibió un premio en la Exhibición de Filadelfia sino, también, vio incrementar su prestigio después del evento. El galardonado fue José María Velasco Gómez (1840–1912), quien se convertiría en el paisajista más exitoso de México. Quizá, una señal de la modernidad de la pintura de Velasco estaría en su atrevimiento en representar el ferrocarril –que comenzaba a cruzar el país– en uno de sus cuadros más famosos y más logrados. Así, en el óleo sobre lienzo titulado: *La Cañada de Metlac (Citlatepec)* (1897), Velasco se decantó en plasmar –con científica meticulosidad– la máquina de hierro (símbolo y realidad de progreso y modernidad) en medio de la perfección de una naturaleza casi virgen (Figura 16). Por su inclinación científica, Velasco fue un explorador incansable de la naturaleza. Cada elemento muestra una minuciosidad en el



Fig.16. JOSÉ MARÍA VELASCO, *La Cañada de Metlac*, 1897. Óleo sobre tela, 99,9 x 99,99 cm. Museo Nacional de Arte, México D. F.

detalle. La locomotora y su convoy avanzan sobre un puente tendido entre los márgenes de una profunda cañada abierta sobre una selva de exaltada exuberancia. Árboles, vegetación y montañas protagonizan vivacidad, plenitud e imponencia bajo un cielo luminoso y sombras refrescantes. Los volcanes y las nubes se equilibran mutuamente, y son el remanente de la secuencia narrativa del cuadro. No se podía encontrar mejor imagen del contraste entre la velocidad y el ritmo de la modernidad y la eternidad del paisaje y la naturaleza indómita del trópico.

El indígena prehispánico como tema nacional

Durante el siglo XIX mexicano, tanto en la República Restaurada como en el Porfiriato, la figura del indígena prehispánico fue elevada a ilustre categoría de escultura o pintura histórica. Los ejemplos en este apartado son numerosos. Así, hacia la segunda mitad de la centuria decimonónica, los creadores plásticos habían comprendido el poder de la representación del indígena para despertar nociones de nacionalismo e identidad en el público. Irónicamente, el español Manuel Vilar y Roca (1812–1860), introdujo dicho motivo en la escultura académica, al modelar tres obras: *Moctezuma II* (1850), *El Tlahuicole* (1851) y *La Malinche* (*La Marina*, 1852). En estas obras, el indígena es el primer actor de la escena histórica, y esta cobra el aire de una Antigüedad clásica, como lo señalaron los críticos de arte de la época (Barajas, 2002: pp. 149-150) (Figura 17).

Lo mismo se puede afirmar en cuanto a las gigantescas estatuas en bronce realizadas, en 1891, por el escultor Alejandro Casarín (1840–1907), de Itzcóatl y Ahuizotl, primero y octavo gobernantes aztecas, respectivamente (hasta la fecha conocidos popularmente como los "Indios Verdes" por su verde pátina de cobre) y el monumento piramidal dedicado a Cuauhtémoc (Cuauhtemotzín, ca. 1502-1525), desvelado el 21 de agosto de 1887, por haber sido presuntamente ese día cuando se le aplicó el tormento a tan heroico *tlatoani* (Para ampliar: Salazar, 2004 y Tenorio, 1998). La representación que se hizo de estos líderes indígenas es de hombres altos de facciones enérgicas y con un cuerpo atlético, con un ideal clásico de belleza masculina que, posiblemente, no correspondía con las verdaderas facciones de estos guerreros ni de los indios en general, pero que iba de acuerdo con una idea de nación con características de homogeneidad racial y con los personajes quienes deberían figurar en este santuario. En relación con lo anterior, conviene señalar que resultaba mucho más fácil erigir un monumento a Cuauhtémoc que ponerse de acuerdo acerca del lugar de Hidalgo o Iturbide en el panteón heroico mexicano (Moya, 2009).

El monumento votivo a Cuauhtémoc, visible aún hoy en el cruce de la Avenida de los Insurgentes y el Paseo de la Reforma, atestigua el éxito constante de este personaje, héroe por antonomasia de la lucha de los aztecas o mexicas y, por ende, en la mitología nacional de los mexicanos contra Hernán Cortés. Encargado el 23 de agosto de 1877 por don Vicente Riva Palacio y Guerrero –en aquel entonces flamante Secretario de Fomento, que sería más tarde coordinador de la magna obra en cinco volúmenes *México a través de los siglos* (1884–1889) y autor del segundo tomo– el proyecto ganador de dicho monumento, titulado "Verdad, Belleza y Utilidad", fue publicado en el *Almanaque Caballero* de 1883, lo que indica el interés que suscitaba (Ortiz, 2004). Los criterios de evaluación se concentraron en dos aspectos fundamentales, a saber: el valor estético y estilístico y el peso simbólico de la propuesta. Como bien se sabe, el monumento fue realizado por el ingeniero Francisco M. Jiménez y un equipo de escultores (Miguel Noreña, Epitacio Calvo y Gabriel Guerra), siendo el creador de la estatua que lo corona, el profesor de la Escuela de Bellas Artes, Miguel Noreña, otrora alumno de Vilar (Fulton, 2008: pp. 19-26 y Gutiérrez Viñuales, 2004: p. 477). Comenzó su construcción el 5 de mayo de 1878 y se finalizó en 1883, según la placa encajada en el mismo complejo escultórico. El monumento elaborado primordialmente de tecali, una piedra mexicana, está cargado de símbolos, emblemas, insignias y relieves de bronce, así como de los nombres de los cuatro reyes de las tribus aliadas a los aztecas: Coanacoch, Cuitlahuac,



Fig. 17. MANUEL VILAR, *El Tlahuicole*, guerrero tlaxcalteca en el acto de combatir en el sacrificio gladiatorio, alabastro, 1851.



Fig. 18. MIGUEL NOREÑA, Estatua de Cuauhtémoc, 1887. Bronce. Paseo de la Reforma, México D. F.

Cacama y Tetzlepanquetzal. Al referir lo anterior, es inevitable señalar que la representación estatuaria del monarca azteca, con vestimenta militar y penacho, tiene elevado el brazo derecho desafiando a los invasores españoles y en actitud de arrojar una lanza o flecha. A juicio de Citlali Salazar, la estatua de Cuauhtémoc evoca una suerte de "Marte mexicano", un guerrero mitológico y primigenio, que remite a lo trascendental romano (Figura 18). Y el monumento se convirtió, desde su inauguración oficial durante el régimen de don Porfirio Díaz, en lugar de conmemoraciones durante los meses de agosto (aniversarios de la muerte del "Águila que desciende"), momentos que, justamente, la revista satírica *El Hijo de El Ahuizote* representará varias veces en sus caricaturas, plenas de vivacidad y chispa. Por esta y otras razones más, el monumento se convirtió en uno de los más importantes de la Ciudad de México al finalizar el siglo XIX. Además de aparecer en las caricaturas del mismo diario, al lado de la Catedral Metropolitana para simbolizar la urbe, figura, también, en postales y en objetos de consumo más corrientes, como, por ejemplo, platonos, carteles, papeles moneda, estampillas, caricaturas en la prensa, vistas fotográficas y otros (Gutiérrez, 2004: pp. 477- 479 y Salazar, 2004: pp. 201-217).

En la plástica mexicana, la pintura de tema histórico "historia imaginada e historia en imágenes a la vez", para retomar la acertada expresión del historiador Tomás Pérez Vejo (2001), fue uno de los géneros más fomentados desde la Academia en la segunda mitad del siglo XIX. Esta buscaba, entre otras motivaciones, representar pasajes históricos reales –aunque también escenas de leyenda– del periodo prehispánico, denunciar los abusos cometidos contra la población indígena durante la conquista y la etapa colonial y, finalmente, captar las principales escenas de la batalla por la independencia contra España y de la construcción de la nación. Su interés no solo era conmemorativo, sino que, también, pretendía, mediante la selección de los momentos decisivos, transmitir a la sociedad un mensaje de carácter moral, ético y político, como así lo hiciera la pintura francesa posrevolucionaria. Perpetuar el hecho histórico es una forma de crear la identidad nacional. Así lo atestigua, por ejemplo, uno de los manuales de pintores de la época decimonónica: "*debe meditar mucho sobre la elección del asunto, para que tenga interés, y el público ilustrado lo comprenda en el acto, y sea una página de la historia, que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea*" (Citado en: Pérez Vejo, 2001: p. 80). Técnicamente, este género se caracterizará por composiciones complicadas y fuertes contrastes de luces y sombras, con variados personajes, fondos arquitectónicos o paisajísticos, detallismo en la representación de vestuarios y accesorios, contención expresiva y grandeza gestual (Gutiérrez y Gutiérrez, 2000: pp. 212-213). De los cuadros de historia oficial mexicana exhibidos en los salones nacionales de bellas artes, el 35% se refiere a episodios inspirados en el pasado prehispánico, el 35% en la conquista y solo el 16% en la independencia. Evidentemente, tales porcentajes señalan que no solo la rica producción de lienzos históricos inspirados en hechos acaecidos en la época prehispánica y durante la conquista fue mucho mayor que la de aquellos que ilustran sucesos de la guerra de independencia sino que, además, ninguno de estos últimos tuvo, ni siquiera de lejos, el eco público logrado por algunos de los inspirados en las otras dos etapas de la historia patria (Pérez, 1999). En este sentido, vale remarcar que telas como *El descubrimiento del pulque* (1869), pintado por José María Obregón, y *El suplicio de Cuauhtémoc* (1893), de Leandro Izaguirre, se convirtieron en las grandes "joyas artísticas" de una manera de ver y entender los respectivos periodos históricos a los

que hacían referencia. O sea, reforzar visualmente una representación de la época prehispánica como una especie de edad dorada o paradisíaca de México, en el caso del primer cuadro, y la empresa de la conquista española como un baño de sangre y destrucción, en el segundo (Widdifield, 1996: pp. 96-100). Como consecuencia, la elección de unos u otros episodios y la forma como fueron plasmados deja de ser un asunto artístico para convertirse en parte, no menor, del debate político-ideológico y del proceso de construcción de México como nación durante el siglo decimonónico (Ramírez, 2002: p. 329). Las Exposiciones Nacionales celebradas en el siglo XIX mostraron rotundamente el interés de los artistas académicos hacia la época prehispánica como fundamento y arranque de la nación mexicana. La época colonial era un tema difícil de tratar, por razones evidentemente políticas, por lo que se recurrió a temas de la historia prehispánica. Durante este período, los artistas reconciliaron las propuestas estéticas del neoclasicismo, el romanticismo y el realismo. Los creadores plásticos se atrevieron al desafío del gran tamaño que obligaba el estudio historicista para dar cuenta de multitud de detalles, desde la vestimenta a la arquitectura pintada. Esto condujo al arte académico, es decir, un arte realista con sentido narrativo, que le otorgaba gran importancia al sentimiento y a la habilidad técnica (Gutiérrez y Gutiérrez, 2000).

A José María Obregón (1832-1902) se debe el primer gran cuadro sobre un asunto de la historia prehispánica de México, llamado indiferentemente *La Reina Xóchitl* o *El descubrimiento del pulque* (Figura 19), expuesto por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1869, en plena República Restaurada. El trasfondo del cuadro, tal como indica el título, se vislumbra en la siguiente descripción aparecida en el catálogo de la Exposición de Bellas Artes: "*La joven Xóchitl conducida por sus padres ofrece al rey de Tula, Tecpancaltzin, la primera jícara del pulque descubierto por ella; el príncipe prendado de su belleza la toma por esposa*" (Citado en Ramírez, 2003: p. 69). Según cuenta la tradición, la belleza y el dulce carácter de la joven noble tolteca era tal, que Tecpancaltzin no pudo más que seducirla, y procrearon un hijo, Meconetzin, quien con el tiempo llegó a ser rey. Esto ocurrió en el año 1039 d. C. (Barajas, 2002: p. 156). Literatura y artes plásticas se interrelacionan y condicionan mutuamente. Desde antes de la existencia del cuadro, ya circulaba una imagen de la reina Xóchitl: la ilustración del *Calendario Iturbide para el año de 1858 arreglado al meridiano de México*, donde también aparece la detallada historia de su vida, siguiendo –según su autor– la narración del político, historiador y literato Carlos María de Bustamante (1774-1848) en *Mañanas de la Alameda de México*, obra publicada en 1835. Posiblemente, inspirado por la misma fuente, el historiador y novelista José María Roa Bárcena (1827-1908) publicó, en sus *Leyendas Mexicanas* de 1862, un poema titulado: "Xóchitl, o la ruina de Tula". La figura de Xóchitl también aparece en las obras teatrales de Alfredo Chavero (1841-1906): *Xóchitl: los "errores" del*



Fig. 19. JOSÉ OBREGÓN, *El descubrimiento del pulque o La Reina Xóchitl*, 1869. Óleo sobre tela, 186 x 230 cm. Museo Nacional de Arte, México D. F.

Conquistador, publicada en 1877, y *Quetzalcóatl: ensayo trágico en tres actos*, de 1878 (Lecouvey, 2001: pp. 13-14).

El lienzo *Xóchitl* o *El descubrimiento del pulque* respondió originalmente a un encargo del director del Instituto Científico y Literario, el acaudalado abogado, filántropo e historiador Felipe Sánchez Solís, quien quiso reunir en su casa una serie de cuadros con episodios románticos y exóticos de la historia antigua de México. Expuesto en la Nacional de 1869, fue adquirido por el Estado Mexicano en 1888, enviado a las Exposiciones Universales de París (1889) y Chicago (1893) y reproducido abundantemente en grabados por las más importantes revistas culturales mexicanas del siglo XIX (e. g. *El Hogar*, *El Mundo*, *El Tiempo Ilustrado* y *El Noticioso*). Asimismo, su fotografía fue remitida a todos los suscriptores de la Exposición Nacional en 1871, y el mismo óleo fue copiado por tres alumnos quienes expusieron sus trabajos, en 1875, en la Academia de San Carlos o Escuela Nacional de Bellas Artes. Dicha imagen no solo circuló por conductos oficiales; ha de haber sido difundida en varios tipos de soportes, hasta posiblemente en objetos de la vida cotidiana, puesto que en un óleo sobre alabastro, de 1895, aparece una reproducción fiel de la escena. Su visibilidad pública fue máxima, lo que le otorga un importante papel en la configuración del imaginario histórico de la nacionalidad mexicana. Como lo señala Marie Lecouvey (2005), resulta probable que los contemporáneos leyeran en el cuadro de Obregón una reivindicación del pasado prehispánico, un alegato a favor de la dignidad de ese pasado. Pero hay más. Con este tipo de productos artísticos, se buscaba crear, en el imaginario colectivo, la idea de un gran pasado que unificaba, identificaba y hacía distintos a los mexicanos de otras naciones, con figuras heroicas y culturas muy adelantadas para su época pero, sobre todo, que miraban un "futuro ilimitado" como resultado lógico de dicho pasado. Así, las falencias históricas no son objeto de polémica, ante el reconocimiento de la superioridad del objetivo (Pérez Vejo, 2001).

¿Notas críticas? La pintura de Obregón fue reseñada positivamente en los periódicos. Por ejemplo, sobre *El descubrimiento del pulque*, un crítico de la época escribió en *El Siglo XIX*, en su edición del 24 de diciembre de 1869: "...hay en suma, tanta distinción en todos los tipos, que no parece sino que el espíritu del pueblo azteca [sic], deseando reivindicarse, guiaba el pincel del afamado pintor" (Citado en: Barajas, 2002: 157). Mucho más tarde, en 1883, Ignacio Manuel Altamirano Basilio (1834–1893), con una perspectiva más amplia, reparaba que:

"En el colorido hay algo de convencional, habiendo tomado el artista por tipo para su graciosa Xóchitl no precisamente á una joven india con su color bronceado, sino a una mestiza muy linda, pero que revela en su colorido moreno pálido. La mezcla de la sangre europea...Quizás su composición se resienta de poco estudio arqueológico, quizás haya mucho de convencional en ella..." (Citado en: Lecouvey, 2005: p. 11).

Uno de los aspectos más inquietantes de este cuadro de pasaje histórico tiene que ver con su principal protagonista, la princesa prehispánica Xóchitl, cuyo aspecto no indígena es más que evidente. Como años más tarde escribiría Altamirano, tomó "el artista por tipo para su graciosa Xóchitl no precisamente a una joven india con su color bronceado, sino a una mestiza muy linda, pero que revela en su colorido moreno pálido la mezcla de la sangre europea". Representar una joven princesa de la época prehispánica con rasgos europeizados (blancos) o mestizos invalidaba por completo la obra como cuadro de historia. Sin embargo, de manera sorprendente,

ningún contemporáneo pareció darse cuenta del error y, lo que resulta todavía más extraño, ni un solo crítico de arte hizo referencia a que esto menoscabase la calidad del cuadro de tema histórico y factura académica. Casos como el señalado son claves para entender una de las facetas que caracterizó a la pintura de historia: en ocasiones lo fidedigno–verosímil habría de quedar conscientemente relegado ante la necesidad de exaltar un hecho histórico y, en definitiva, de convertirse en un dispositivo identitario: la blancura pasa a ser entendida como una virtud, en aras de una fuerza moral. Y, mediante paralelismos formales, "*Xóchitl podría ser una vestal en Grecia y el 'emperador' un Apolo helenístico*" (Fernández, 1967). No obstante lo anterior, la imagen construida por Obregón ejemplifica perfectamente una idílica visión del pasado prehispánico mexicano: el ingenio de la princesa Xóchitl logra extraer del agave o maguey, la planta de las estériles planicies del valle del Anáhuac, el aguamiel del pulque, casi un símbolo de identidad nacional mexicana (Altamirano llega a establecer un paralelismo entre las figuras de Xóchitl y Moisés, entre el pulque y el maná, "*¿Qué otra cosa ha sido la princesa Xóchitl sino el Moisés del pueblo azteca, sacando del ingrato metl el blanco y sabroso neuctli que había de apagar la sed de los indios...?*"), que ofrece al monarca de Tula (la ciudad fundada en el actual estado mexicano de Hidalgo) en una jícara; un rey justo y benevolente recibe en su trono la primera prueba de este licor, rodeado de sus consejeros y en medio de un grandioso marco arquitectónico que nos habla de los esplendores de una civilización que nada tenía que envidiar a la europea. Una especie de "mundo arcádico" o de "edad de oro", de súbditos felices y laboriosos, en donde imperan gobernantes justos (Cfr. Pérez Vejo, 2001: pp. 86–84 y Ramírez, 2003: p. 70). De tal forma, las ideas, las creencias y los valores se materializan en imágenes visuales; es decir, estas contienen el sistema de regla de comportamiento y pensamiento que controlan la vida de los individuos y, por ende, de la vida colectiva.

Otra pintura emblemática del género histórico es *La deliberación del Senado de Tlaxcala* (1875) del pintor Rodrigo Gutiérrez (1848–1903), que fue también un encargo del Lic. Felipe Sánchez Solís para formar parte de su "gabinete" o "museo" de antigüedades mexicanas el cual tenía instalado en su domicilio, al igual que la obra de José María Obregón *El descubrimiento del pulque*. Un lienzo, de refinado colorido y de fuerte gestualidad teatral que, curiosamente, no llegó a ser expuesto en ninguna de las exposiciones nacionales, pero sí fue adquirido por el Estado en 1887, lo que le da derecho a figurar con todos los honores dentro de la pintura oficial y, con gran éxito, cabría agregar (Ramírez, et al, 2002: p. 297). Aparejado a esto, la pintura de Gutiérrez, *El Senado de Tlaxcala*, tuvo una significativa repercusión pública, a saber: envió a algunos certámenes internacionales, como la Exposición Universal de París (1889) y la Exposición Universal Colombina de Chicago (1893), y reproducción en las revistas ilustradas de la época. En 1892, por ejemplo, el editor y propietario de la librería *La Ilustración*, Rafael B. Ortega, hizo una solicitud –a través

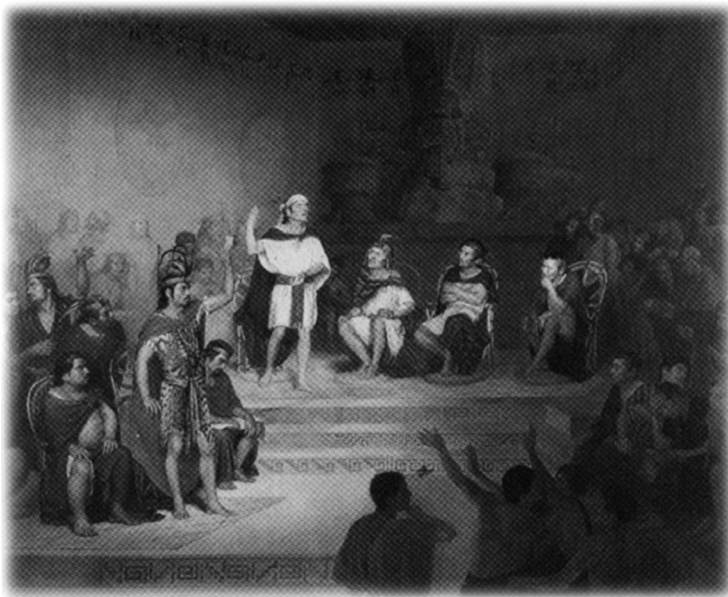


Fig. 20. RODRIGO GUTIÉRREZ, *El Senado de Tlaxcala*, 1875. Óleo sobre tela, 191 x 232,5 cm. Museo Nacional de Arte, México D. F.

de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública— para que se le permitiese sacar copia de dicha pintura para reproducirla y popularizarla. Gutiérrez representa, en esta tela de gran tamaño, un episodio ya de los inicios de la Conquista, pero en el que no intervinieron los españoles, por lo que se le puede considerar todavía como la recreación de una escena de la época prehispánica (Pérez Vejo, 1999 y Lecouvey, 2005) (Figura 20).

El eje de la pintura es la discusión entre Xicoténcatl Axayacatzin y Xicoténcatl el Viejo, padre e hijo, con el señor de Ocotelulco, Maxixcatzin, a propósito de la propuesta del conquistador español Hernán Cortés de una alianza militar entre los españoles y los caciques de las comarcas quienes formaban el territorio de Tlaxcala, para marchar contra la gran ciudad lacustre de México-Tenochtitlán. Con el puño apretado sobre su rodilla, Maxixcatzin parece mirar contrariado a sus oponentes. Otros guerreros y funcionarios, en diversas actitudes, rodean a los protagonistas y comentan la situación. Pero, al ser aprobada la coalición por los jefes o señores en cuyas manos estaba depositado el gobierno de aquella "república", Xicoténcatl el Viejo y Xicoténcatl el Mozo, tuvieron que acatar la voluntad de la mayoría. Ambos Xicoténcatl aparecen de pie, dirigiéndose a la asamblea con gestos de gran dignidad y en el centro de la única zona iluminada del cuadro. A la altura de 1875, este hecho histórico tenía una lectura inmediata, directamente relacionada con la reciente guerra contra la intervención francesa y la caída del Segundo Imperio: la colaboración con el enemigo y la traición como origen de los males de la patria. Pero, desde una perspectiva más general, reafirmaba implícitamente la imagen de una nación mexicana que se confundía con Tenochtitlán. Afirmar que los traidores a Tenochtitlán eran conspiradores del México moderno, implicaba asumir que México había "existido" desde mucho antes de que el Estado mexicano existiese. Los tlaxcaltecas eran mexicanos, aunque no lo supiesen, y como tales eran juzgados por la historia. En la etapa de la conquista se habrían enfrentado dos naciones, España y México, identificadas como naciones modernas, y en la que una, la mexicana, había sido derrotada (Ramírez, *et al*, 2002). Era esta una idea que ya el fraile dominico Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra (1765–1827) y el escritor e historiador Carlos María de Bustamante (1774–1848) habían defendido desde el mismo momento de la independencia de México, pero que en pintura, posiblemente a causa de un sesgo conservador–hispanófilo de la Academia de Bellas Artes, tardó mucho más en ser aceptada. Una idea, o mejor una imagen, carente de cualquier realidad histórica, pero que cuadros como este contribuyeron a difundir simbólicamente hasta convertir en real (Pérez Vejo, 2001). Pero hay más cosas. El mismo empleo del término "Senado" no es fortuito. Remite a la idea–fuerza de una tradición democrática propia frente al autoritarismo del orden colonial. No es casual el aire general de asamblea griega que emana del lienzo. Pero, además, llama la atención que en esta vasta tela, Gutiérrez nos presenta un senado que, con todo lo indígena que se introduce en los trajes, decorados y el tipo físico y la majestad de algunos personajes, mantiene una referencia a la Antigüedad clásica. Ahora bien, existe un detalle que reúne ambas particularidades, a saber: el motivo decorativo que se encuentra en el centro del cuadro al óleo sobre tela, y sobre el cual se proyecta la luz artificial. Se trata de un motivo de "grecas" presente en las paredes de los complejos arquitectónicos prehispánicos de Tula, Uxmal, Mitla y Palenque. De hecho, más que el mismo cuadro, cuyas implicaciones sociopolíticas podían ser molestas para algunos contemporáneos (Xicoténcatl el Mozo –vestido con piel de ocelote y capa roja– desafía la autoridad de los ancianos del Senado y aboga por la lucha contra las huestes de Cortés, consciente de que la derrota de los aztecas o mexicas significaría la derrota del mundo indígena en todo el Anáhuac; mientras que, a fines del siglo XIX, México buscaba respaldarse de las grandes metrópolis extranjeras y asentar la autoridad del Estado nacional), lo que aparece difundirse es este motivo, como en

los frisos del imponente zócalo de la estatua a Cuauhtémoc o en el piano de decoración "azteca" premiado en la Exposición Universal de París 1889. El 15 de septiembre de 1910 aparece, también, en las faldas de las damas mexicanas, del primer cuadro del gran desfile histórico organizado como parte de las festividades del Primer Centenario de la Independencia de México (Lecouvey, 2005: p. 15).

Definitivamente, los cuadros de *Xóchitl* o *El descubrimiento del pulque* y *El Senado de Tlaxcala* tenían por principal función persuadir a propios y extraños de que México tenía una antigüedad civilizada a la altura de la europea, por medio de paralelismos formales. Asimismo, los indígenas aparecen en las imágenes plásticas como los gloriosos y nobles defensores de lo que sería la nación mexicana, que enfrentan a codiciosos invasores, motivados tan solo por el lucro y la gloria personales (Cfr. Lecouvey, 2005; Pérez Vejo, 2001 y Widdifield, 1996).

Quizá entre los acontecimientos más representativos de la nación mexicana, plasmados en la pintura histórica, se encuentre el óleo titulado *El suplicio de Cuauhtémoc* (1893), realizado por el eminentísimo pintor académico Leandro Izaguirre (1867–1941), obra de impactante proyección lumínica que acentúa el efecto dramático de la escena representada. En *El suplicio de Cuauhtémoc*, exhibido en la vigésimo tercera muestra de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que tuvo lugar en enero de 1899, Izaguirre consiguió, como lo señala perspicazmente Tomás Pérez Vejo (2001: p. 90), el objetivo que todo cuadro de historia aspiraba alcanzar: convertirse en imagen emblemática de un hecho histórico, en símbolo por medio del que generaciones de mexicanos, sea cual sea el color de su piel, van a ver la agresividad sanguinaria y carnicera de la conquista y con el que se van a identificar (Figura 21). El cuadro emociona y cumple su papel pedagógico en la construcción de la idea de nación. Lo anterior se reafirma en el artículo que un crítico mexicano escribió, en 1899, en el diario *El Universal*:

Donde Izaguirre muestra su grandeza de concepción es en su soberbio cuadro: Suplicio de Cuauhtémoc. Aquí todo es majestuoso e imponente, el asunto, los personajes, la composición. El emperador mexicano y el señor de Tlacopan, atados al madero, sufren los agudos dolores de las quemaduras en los pies en presencia de sus verdugos, con inquebrantable constancia, sin cambiar la serenidad de su rostro. El de Tlacopan, próximo á sucumbir, volvió tristemente los ojos al monarca, como para pedirle licencia de revelar el secreto o suplicarle que él lo hiciese: fijóle airadamente la vista Cuauhtémoc dirigiéndole secamente estas palabras: "¿Estoy yo en algún deleite o baño?" (Orozco y Berra). Es en el momento de pronunciarlas, que el artista nos representa la grandiosa figura del Emperador Azteca. Ese rostro donde [Izaguirre] ha sabido representar tan bien adunado el padecimiento con la indignación, es de mano maestra. El dolor en las facciones, la ira en los ojos, la frase que brota por los labios entreabiertos, son de una poderosa energía en el pincel y de un colorido impresionante (Citado en: Pérez Vejo, 2001: p. 90).



Fig. 21. LEANDRO IZAGUIRRE, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 294,5 x 454 cm. Museo Nacional de Arte, México D. F.

Cabe destacar que este cuadro está inspirado en el extraordinario bajorrelieve en bronce del mismo tema adosado al pedestal del monumento a Cuauhtémoc (1887), obra del talentoso escultor jalisciense Gabriel Guerra (1847–1893), el cual desde su presentación, fue motivo de entusiastas críticas. Es uno de los pocos ejemplos en que el éxito del trabajo escultórico estimula el encargo a pintura (Fulton, 2008: p. 38). Precisamente, Izaguirre destacó con su pincel las figuras de Cuauhtémoc y de su primo Tetlepanquetzal, el señor de Tlacopan, con un tratamiento claro en su intención realista: el último *tlatoani* de los aztecas y gobernante de México–Tenochtitlán, enfrenta impasiblemente la vejación de que es objeto por parte de los invasores españoles (Véase: Lira, 1991: pp. 61–84). Como bien lo distingue el ensayista e historiador colombiano Germán Arciniegas:

"Cuauhtémoc resulta formidable cuando sometido a tormento, a tiempo con uno de sus cortesanos, al oír de éste unas palabras en que implora piedad (a Cuauhtémoc le están quemando con brasas los pies) se vuelve y le responde: ¿Acaso estoy yo en las delicias de un baño?" (Arciniegas, 1975: p. 29).

¿Por qué este dramatismo? Dos observaciones fundamentales. Por una parte, el efectismo compositivo del enorme óleo lienzo, que se caracteriza por las pinceladas densas y rápidas. Por otra, el duelo visual entre la sombría imagen del conquistador español (se trata de Julián de Alderete, tesorero de la Real Corona y hombre de confianza de Hernán Cortés, quien concibió la idea atroz de someter al joven monarca azteca a semejante suplicio, para forzarlo a revelar el sitio en donde, presuntamente, había escondido los ricos tesoros del Anáhuac); y la vitalidad del blanco semidesnudo de Cuauhtémoc –digno representante de su gente y su investidura–, cuya mirada es tranquila, consciente, de "héroe laico moderno". Posiblemente, todo ello resalta la emoción de una escena en la que al espectador se le hace elegir entre los usurpadores españoles (cruels, codiciosos y brutales, a quienes los sitiados de Tenochtitlán llamaban los "*popolocas*", es decir, "los bárbaros") o, quizá, por el noble estoicismo de Cuauhtémoc, "*moralmente... cien veces más grande que Cortés*", como escribió cierto historiador positivista mexicano (Citado en: Krauze, 2005: p. 95). En una palabra: entre considerarse descendiente de aquellos o de este. Una visión visceral de la conquista en la que el héroe azteca es, a la vez, una especie de trasunto de la inmolación de Jesucristo (el cuadro es posible mirarlo como un calvario laico) y, tal vez, como un trasunto de la nación (eventualmente, el espectador mexicano percibía en la tela no tanto el sacrificio de Cuauhtémoc, como el de su hogar común) (Pérez Vejo, 2001). La comparación de Cuauhtémoc con Cristo no es casual. Al fin y al cabo el cristianismo, con su cohorte de santos y mártires dispuestos a dejarse matar por su fe, es una buena escuela de socialización nacionalista (Ramírez, 2003b: p. 130). Se superó así la simple búsqueda de verdad en el hecho histórico para pasar a constituir un ícono de la memoria colectiva mexicana (Fulton, 2008 y Salazar, 2004). La crítica artística de la época aplaudió la nobleza y la belleza de la pintura de Izaguirre: fue considerada muy significativa, pues manifestaba un carácter mexicano como un carácter clásico. De hecho, el éxito de *El suplicio de Cuauhtémoc* fue apoteósico: adquirido por el Estado –a través de la Secretaría de Educación Pública– en 1901, por la cuantiosa cifra de 3 000 pesos, seguramente el precio más alto jamás pagado –hasta ese momento– en México por pintura alguna; fue copiado por otros pintores, reproducido en grabado por las revistas ilustradas y enviado a la Exposición Universal Colombina de Chicago, en 1893, etcétera (Pérez Vejo, 1999 y Ramírez, *et al*, 2002: p. 35). Evidentemente, el valor y la gallardía de

Cuauhtémoc (*exemplum virtutis* por excelencia) frente a la cruel barbarie de los españoles, eran, por tanto, uno de los eventos fundamentales, según la imaginaria liberal finisecular, de la historia mexicana. Domina así, en el cuadro histórico de Izaguirre, una severa concepción teatral de las poses de los personajes y de su implantación en toda la amplitud del espacio pictórico.

Baste decir que con respecto a los indígenas, se estableció una clara división entre los "cultos y nobles aztecas", quienes resistieron a los invasores españoles –a los que intelectuales y grupos de poder mexicanos se vincularon como descendientes– y los "miserables, degenerados e incultos" indígenas actuales, de los que, hacia 1893, eran aproximadamente el 38% de la población mexicana (Lecouvey, 2005: p. 1). En esta tesitura, la cuestión indígena siguió siendo agobiante e irresuelta, a pesar del Palacio Azteca en París, 1889 (Moya, 2007: p. 97). En el México porfiriano, que se aprestaba a celebrar con gran fasto el Primer Centenario de la Independencia en septiembre de 1910, se prohibió la circulación de los indígenas por el monumental Paseo de la Reforma para que los visitantes extranjeros no se llevaran una imagen equívoca del México moderno (Barabas, 2000: p. 14). Cuando México estaba a punto de ingresar en el "concierto de las naciones civilizadas", los miembros de la elite porfiriana se preocuparon por mostrar los avances en los campos científico, académico, comercial y cultural. Con evidente tono irónico, Mauricio Tenorio Trillo (1998) describe el desvelo que tuvo Vicente Riva Palacio en mostrar que la "raza indígena" era más evolucionada por la ausencia de un molar. Justamente, debido a este doble discurso, no hay contradicción en solicitar la "extinción del indio" a base de "civilizarlo", mientras se homenajea a Cuauhtémoc y a Xicoténcatl (para ampliar al respecto, véase: Pérez Vejo, 2008; Quesada y Zavala, 1991). También es importante anotar que el discurso del mestizo, como la raza característica en México, no fue la única que se sostenía en ese momento (dentro del tema racial), pero esta tuvo una presencia importante siendo su defensor y promotor el mismo Riva Palacio. Ante esta diferenciación, las representaciones artísticas se concentraron en el preclaro gobernador, el mártir, el guerrero, la princesa exótica o la víctima patética, en otras palabras, lo que el indígena de carne y hueso debía ser. La caracterización física del indígena es, en todos los casos, considerablemente idealizada, tanto en el rostro, que suele recoger rasgos fuertes y angulosos, como en el cuerpo de musculatura marcada, aunque de ascendencia clasicista, con vestuario y accesorios identificativos, como corona de plumas, bastón de mando, flechas y arcos. La atención recaía sobre el indio muerto; el indígena vivo era periférico a los intereses del Estado mexicano. Como representación de "el otro", repudiado y deseado a la vez, el indígena ha sido la columna vertebral del discurso identitario mexicano, un discurso que lleva consigo esa misma contradicción y que demuestra la complejidad de construir una identidad nacional homogénea en un país que, a menudo, ha querido negar su diversidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther. (1999). La historia y las bellas artes: imagen de un proyecto imperial. *Rev. Historias*. 42. México: Instituto de Antropología e Historia. pp. 87-101.
- _____. (2003). Los comienzos de una historia laica en imágenes: En: *Los pinceles de la historia: la fabricación del Estado, 1864-1910*. Universidad Nacional Autónoma de México -Instituto de Investigaciones Estéticas - Museo Nacional de Arte – BANAMEX: México. pp. 34 -53.
- Aguilar Ochoa, Arturo. (2007). Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837). En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. N.º 90. México: Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Autónoma de México. pp. 65-100.
- Agulhon, Maurice. (1994). *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. México.
- Anderson, Benedict. (2003). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arciniegas, Germán. (1975). *América en Europa*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Baczko, Bronislaw. (2005). *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Balandier, Georges. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barabas, Alicia.
(2000). La construcción del indio como bárbaro: de la etnografía al indigenismo. En: *Rev. Alteridades*. 10(19). México: Universidad Autónoma Metropolitana. pp. 9-20.
- Barajas Durán, Rafael. (2002). Retrato de un siglo. ¿Cómo ser mexicano en el siglo XIX? En: *Espejo Mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Fundación Miguel Alemán – Fondo de Cultura Económica. pp. 116-177.
- Benjamin, Thomas. (2003). *La Revolución Mexicana: Memoria, mito e historia*. México: Taurus – Santillana Ediciones Generales.
- Burke, Peter. (2005). *La Revolución Mexicana: memoria, mito e historia*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Chaoul Pereyra, María Eugenia. (2007). Enseñar la religión de la Patria: tiempo y espacio en la escuela primaria porfiriana. En: *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. pp. 295-328.

- Chiaromonte, José Carlos, Carlos Marichal & Aimer Granados (comps.). (2008). *Crear la nación. Los nombres de los países de América Latina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Chust, Manuel & Juan Manuel Marchena (eds.). (2008). *Las armas de la nación. Independencia y ciudadanía en Hispanoamérica (1750–1850)*. Madrid: Iberoamericana Vervuet, S. L.
- Earle, Rebecca. (2002). Padres de la Patria and the Ancestral Past: Commemorations of Independence in Nineteenth – Century Spanish America. En: *Journal of Latin American Studies*. 34(4). Cambridge: Cambridge University Press. pp. 775-805.
- Escalante Gonzalbo, Fernando. (1992). *Ciudadanos imaginarios*. México: El Colegio de México.
- Esparza Liberal, María José. (2000). La insurgencia de las imágenes y las imágenes de los insurgentes. En: *Los pinceles de la historia: De la patria criolla a la nación mexicana (1750-1860)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Estéticas - Museo Nacional de Arte - BANAMEX. pp. 132-151.
- Fernández, Justino. (1967). *Arte Moderno y Contemporáneo de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas–Universidad Autónoma de México.
- Florescano Mayet, Enrique. (2005). *Imágenes de la Patria a través de los siglos*. México: Taurus.
- (1999). *Memoria indígena*. México: Taurus.
- Frasquet, Ivana. (2007). La “otra” Independencia de México: el primer imperio mexicano. Claves para la reflexión histórica. En: *Revista Complutense de Historia de América*. Vol. 33. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 35 -54.
- Fulton, Christopher. (2008). Cuauhtémoc Awakened. En: *Rev. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. 35. México: Instituto de Investigaciones Históricas–Universidad Autónoma de México. pp. 5-47.
- Gamiño Ochoa, Rocío. (1994). *La pintura de retrato en el siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas–Universidad Autónoma de México.
- García Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gutiérrez, Ramón & Rodrigo Gutiérrez Viñuales. (2000). *Historia del Arte Iberoamericano*. Barcelona: Lunweg Editores.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (2003). El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica. En: *Rev. Historia Mexicana*. Vol. LIII, 2. México: El Colegio de México. pp. 341-390.

- (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Hale, Charles. (1999). *El liberalismo mexicano en la época de Mora, 1821–1853*. México: Siglo XXI Editores.
- Herrera Peña, José. (2009). *El retrato de Hidalgo*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo. Mimeografiado. pp. 1–16.
- Herrejón Peredo, Carlos. (2000). Construcción del mito de Hidalgo. En: *El héroe entre el mito y la historia*. México: Universidad Autónoma de México–Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. pp. 235–249.
- Hobsbawn, Eric. (1991). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Knight, Allan. (1996). Pueblo, política y nación, siglos XIX y XX. En: *Revista de Historia*. 34. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica–Editorial de la Universidad Nacional. pp. 45–79.
- Krauze, Enrique. (2005). *La presencia del pasado*. México: Tusquets Editores.
- Krauze, Enrique. (1994). *Siglo de Caudillos. Biografía política de México*. México: Tusquets Editores.
- Landavazo, Marco Antonio. (2008). Guerra y violencia durante la revolución de independencia de México. En: *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*. 46. México: Instituto de Investigaciones históricas – Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. pp. 15–40.
- Lecouvey, Marie. (2005). *Inclusión y exclusión de los indígenas en la historia mexicana en imágenes antes de 1910*. Université Paris 7 – Denis Diderot. París. (Documento inédito, suministrado por la autora).
- Lira González, Andrés. (1991). Las palabras de Cuauhtémoc en la historiografía de los siglos XVI a XIX. En: *Rev. Relaciones*. Vol. XII, 47. México: El Colegio de Michoacán. pp. 61-84.
- Lorenzana Durán, Gustavo. (2008). Percepciones sobre el inicio de la Independencia de México, 1810. En: *Congreso Internacional: Dos Siglos de Revoluciones en México*. México: Centro Cultural Universitario.
- Moya Gutiérrez, Arnaldo. (2007). Historia y olvido: la historiografía sobre el Porfiriato. En: *Rev. Estudios*. 20. Universidad de Costa Rica. San José. pp. 83-101.
- Moya Gutiérrez, Arnaldo. (2009). La ciudad de México durante el Porfiriato, 1876–1911. En: *Rev. Herencia*. 22(20). Universidad de Costa Rica. San José. pp. 89-120.
- Noelle Gras, Louise. (2006). México: las fiestas del Centenario. En: *Rev. Apuntes*. 19(2). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. pp. 228-235.

- O'Gorman, Edmundo. (1964). Hidalgo en la historia. Discurso de ingreso pronunciado por el señor D. Edmundo O'Gorman. En: *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*. Tomo XXIII, 3. México: Academia Mexicana de la Historia. pp. 221-239.
- Ortiz Monasterio, José. (2004). *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora–Fondo de Cultura Económica: México.
- Pani, Erika. (2004). *El Segundo Imperio*. México: Fondo de Cultura Económica–Centro de Investigación y Docencia Económicas.
- Panofsky, Erwin. (2006). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- Pérez Salas, María Esther. (2005). *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas–Universidad Autónoma de México.
- Pérez Vejo, Tomás. (2009). *La representación de la guerra de Independencia en la pintura de historia oficial del siglo XIX*. Escuela Nacional de Antropología e Historia–Instituto Nacional de Antropología e Historia. México (mimeografiado).
- _____. (2008). *España en el debate público mexicano, 1836–1867. Aportaciones para una historia*. México: El Colegio de México–Escuela Nacional de Antropología e Historia–Instituto de Antropología e Historia.
- _____. (2001). Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes. En: *Rev. Historia y Geografía*. 8(16). México: Universidad Iberoamericana. pp. 73-110.
- _____. (1999). La conquista de México en la pintura española y mexicana del siglo XIX: ¿dos visiones contrapuestas? En: *Antropología*. Boletín Oficial del Instituto de Antropología e Historia. 55. México: Instituto de Antropología e Historia. pp. 2-15.
- Quesada Camacho, Juan Rafael & Magda Zavala (comps.). (1991). *Quinientos años: ¿holocausto o descubrimiento?* San José: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Quirarte Castañeda, Vicente. (2007). La formación de la figura del héroe. En: *México en tres momentos: 1810–1910–2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*. Vol. II. México: Universidad Autónoma de México. pp. 285 -298.
- Ramírez Rojas, Fausto, et al. (2002). *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Siglo XIX. Pintura*. Tomo I. México: CONACULTA – Instituto de Investigaciones Estéticas–Universidad Nacional Autónoma de México–Museo Nacional de Arte.
- _____. (2003a). El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867–1881). En: *Los pinceles de la historia: la fabricación del Estado, 1864–1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas - Museo Nacional de Arte - BANAMEX. pp. 54-89.

- _____. (2003b). Hidalgo en su estudio: la ardua construcción de la imagen del Pater Patriae mexicano. En: *La construcción del héroe en España y México (1789–1847)*. Valencia: El Colegio de Michoacán – Universidad Autónoma Metropolitana – Universidad Veracruzana - Universidad de Valencia. pp. 189-209.
- _____. (2003c). México a través de los siglos (1881–1910): la pintura de historia en el Porfiriato. En: *Los pinceles de la historia: La fabricación del Estado, 1864–1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas - Museo Nacional de Arte - BANAMEX. pp. 110- 149.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. (2006). *El retrato en México, 1781–1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Sevilla: Universidad de Sevilla – Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rojas Gutiérrez, Rafael. (2009). Las repúblicas de aire. *Utopía y desencanto en la revolución de Hispanoamérica*. México: Taurus – Santillana Ediciones Generales.
- Rojas Mix, Miguel. (2005). El imaginario nacional latinoamericano. En: *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid: Iberoamericana Vervuet, S. L. pp. 1155 -1175.
- Rosanvallon, Pierre. (2004). *El pueblo inalcanzable. Historia de la representación democrática en Francia*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora: México.
- Salazar Torres, Citlali. (2006). *El héroe vencido. El monumento a Cuauhtémoc, 1877–1913*. Tesis de Grado. Licenciatura en Sociología. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales – Universidad Autónoma de México. México.
- _____. (2004). *En consecuencia con la imagen: la imagen de un héroe y un monumento: Cuauhtémoc, 1887–1913*. Rev. *Secuencia*. 59. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. México. pp. 201-217.
- Schnapper, Dominique. (2001). *La comunidad de ciudadanos: acerca de la idea moderna de nación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Smith, Anthony. (2004). *Nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tenorio Trillo, Mauricio. (1998). *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vázquez, Josefina. (1970). *Nacionalismo y educación en México*. México: El Colegio de México.
- Villegas Moreno, Gloria. (2003). *México: liberalismo y modernidad, 1876–1917*. México: Fomento Cultural BANAMEX.
- Widdifield, Stacie. (1996). *The Embodiment of the National Painting in Late Nineteenth – Century Mexican Painting*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Zárate Toscano, Verónica. (2003). El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la Ciudad de México. En: Rev. *Historia Mexicana*. Vol. LIII, 2. México: El Colegio de México. pp. 417-446.