



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

“EN BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD NACIONAL  
PINTURA MEXICANA, SIGLOS XVI-XVIII”  
(sus huellas y enlaces en mi oficio de pintor).

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO  
DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES.

PRESENTA  
FELIPE GAYTÁN GAYTÁN.

DIRECTORA DE TESIS.  
DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS.  
MÉXICO D.F. AGOSTO DE 2012.





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## INDICE.

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>p. 3</b>
<b>I. La Conquista: un choque social, estético y cultural.....</b>	<b>p. 6</b>
<b>II. La reconstrucción de la ciudad de México.. ..</b>	<b>p. 17</b>
<b>III. La Virgen de Guadalupe y el escudo nacional.....</b>	<b>p. 46</b>
<b>IV. De las rebeliones indígenas al redescubrimiento de la Coatlicue en la plaza mayor.....</b>	<b>p. 72</b>
<b>V. Huellas y enlaces de la identidad nacional en la pintura novohispana y los primeros años del siglo XIX.....</b>	<b>p. 106</b>
<b>EPÍLOGO.</b>	
<b>La independencia, los artesanos y la influencia de José Guadalupe Posada en la obra pictórica.....</b>	<b>p.146</b>
<b>Segunda parte:</b>	
<b>La iconografía de la identidad nacional en mi obra pictórica.....</b>	<b>p. 166</b>
<b>CONCLUSIONES. ....</b>	<b>p. 180</b>
<b>FUENTES DE CONSULTA.... ..</b>	<b>p. 188</b>

## INTRODUCCIÓN.

Esta investigación la inicié hace tiempo y aún no concluye, la pude haber terminado en tan sólo tres años, pero los compromisos fueron constantes; pláticas, conferencias, exposiciones aquí y allá, con uno que otro viaje, y de pronto me di cuenta que ya habían pasado diez años.

Cada vez es más interesante agotar los libros buscando datos concretos sobre como se originó nuestra identidad nacional y cada vez surgen más libros e investigadores que destruyen hipótesis anteriores, que dan a conocer datos que renuevan o ayudan a reconstruir nuestra historia. Los resultados son apasionantes y la lucha iconográfica se bifurca y multiplica.

A partir de la destrucción de la gran Tenochtitlan los tlacuilos siguieron realizando a escondidas muchos códices mientras los cronistas intentaron rescatar los recuerdos de los antiguos mexicanos, ellos serán los primeros en combatir la falsa imagen difundida de los naturales a través de grabados de corte anónimo que circulaban por toda Europa. El resultado sería largo y muy tardado, porque varios de los cronistas aún no habían sido publicados al terminar los trescientos años de la Colonia, aún así, ambas acciones nos servirán para cimentar la búsqueda de lo nuestro.

Al unísono tenemos que el escudo de guerra de los mexicas sobrevive entre los escombros de la Conquista hasta convertirse en símbolo de legitimidad hasta nuestros días. Por el otro camino encontramos la pintura de la Virgen de Guadalupe, la primera gran obra de la época virreinal, pero debido a sus características religiosas jamás será reconocida como tal y seguirá siendo un prodigio de la fe. Sin embargo, poco a poco a lo largo de varios siglos los pintores profesionales fueron recreando su imagen exaltando milagros, donantes, y el reconocimiento de la raza indígena como representación de la patria o del continente. La misma Virgen de Guadalupe sirvió para representar a la patria y junto con la amalgama de una arquitectura con características propias, produjo el mestizaje que sirvió de base a nuestra identidad nacional.

El asombro de los conquistadores a su llegada fue ver a la ciudad de México en medio de una laguna, esto quedó plasmado en un mapa burdo hecho por Hernán Cortés, que será copiado y recreado un sin fin de ocasiones a lo largo de los trescientos años de la Colonia. A partir de ese momento, pintores anónimos y profesionales tratarán de registrar el paso del tiempo y los cambios que tuvo la fisonomía de la Nueva España a través de mapas, planos y biombos, verdaderas crónicas visuales, que hoy día forman parte de nuestra identidad nacional.

Tanto la nobleza indígena, como los caciques de Tlaxcala donaron numerosas obras de carácter religioso, tales como pinturas, biombos y retablos, en donde aparecen como protagonistas; posteriormente pagarán a pintores profesionales para registrar en óleos la historia de la Conquista.

En los primeros años de la Colonia varias mujeres como la Malinche lucharon contra la adversidad, en ocasiones esta acción fué inmersa debido a la persecución de la Corona y la Inquisición, y nos enteramos años o siglos después, como es el caso de Techuichpo, quien antes de morir intentó liberar a varios de sus "hermanos" indígenas que estaban bajo su mando. Encomiendas, maltratos, y epidemias van a acabar con un gran número de la población indígena, esto va a provocar rebeliones contra los conquistadores y más tarde contra las autoridades novohispanas, a lo largo de los trescientos años que va a durar la época Colonial, ellos también van a provocar obras creadas por pintores profesionales, donde quedó registrado su rechazo por la religión cristiana. Los indígenas rebeldes, con su postura van a encadenarse a la Independencia de 1810.

De entre los pintores de los siglos XVII y XVIII, destacan por su labor el mulato Juan Correa quien realizó escenas llenas de un sincretismo que va abriendo el camino y el gusto por lo nuestro. En uno de los murales de la Catedral de México colocó a la Virgen rodeada de angelitos músicos negros y mulatos, con esta actitud registra la lucha de clases en la Nueva España. Y qué decir de la labor artística del oaxaqueño Miguel Cabrera quien pintará una serie guadalupana donde uno de los temas principales fue el indio Juan Diego, así como una serie de "Cuadros de castas", y un bellissimo retrato de Sor Juana Inés de la Cruz.

En una segunda etapa, la búsqueda de nuestra identidad nacional estará presente a lo largo del siglo XIX, con la llegada de viajeros extranjeros quienes con interés científico dieron valor al paisaje mexicano, uno de ellos fue el alemán Alejandro de Humboldt. Años después los artistas de la Academia de San Carlos retomaron la propuesta para darle el oficio y el interés estético necesario. Posteriormente, con la Independencia comenzó a ser valorado el arte prehispánico, los intelectuales adquieren una conciencia nacional tratando de crear cánones propios que los artesanos ya habían puesto en evidencia, es entonces cuando José María Velasco pinta el paisaje mexicano eliminando todo indicio de costumbrismo.

La Academia de San Carlos siguió realizando un arte académico de corte neoclásico, la mayoría de los temas eran bíblicos, porque eran considerados cuadros históricos. Después de la República restaurada intentarán retomar los temas de la historia nacional, incluso van a evolucionar la imagen de la Patria, que ya había dejado de ser salvaje y de carácter antropófaga debido a la iniciativa de los criollos que la colocaron como indígena bella acompañando a la Virgen de Guadalupe convertida en símbolo de identidad. Con Petronilo Monroy la Patria se convirtió en la imagen de una mujer criolla de piel blanca.

Lamentablemente durante todo el siglo XIX, los artistas sufrieron el vaivén de los gobiernos liberales y conservadores, olvidándose de los intereses del pueblo. Los únicos rebeldes fueron los caricaturistas quienes van a atacar el arte académico, su lucha y postura va a desembocar en la obra del grabador José Guadalupe Posada. El singular artista a través de sus calaveras satíricas y su visión inicial de la Revolución Mexicana va a enlazar muchas de las inquietudes rebeldes de la siguiente generación. Esta actitud fue alterada a principios del siglo XX, con la creación de un arte monumental de corte nacional. En nuestro país ya existían pintores con una buena actitud rebelde como Saturnino Herrán, José Clemente Orozco y el dr. Atl, lamentablemente la guerra civil va a impedir durante una década este anhelo, pero también va a ser el detonante para una nueva conciencia e iconografía en la obra de los muralistas mexicanos.

## I.- La Conquista: un choque social, estético y cultural.

Con la llegada de los conquistadores fue registrado un choque de valores con toda la estructura social de los mexicas, al encontrarse cara a cara, ambas partes se llenaron de desconcierto y tuvieron que comunicarse por medio de analogías. Debido a este choque estético, los españoles arrasaron con obras de un alto valor cultural, social y religioso que debieron respetar, cegados por el oro, robaron y fundieron piezas invaluable. De esos acontecimientos sólo nos quedan las crónicas, cartas y mapas rudamente creados.

Antes de la llegada de los españoles a la gran Tenochtitlan, ya existía entre los antiguos mexicanos una concepción nahuátl del arte. Los conquistadores a su paso encontraron una sociedad avanzada, consciente de su papel en el mundo, y de la naturaleza de sus creaciones. Era un pueblo de artistas denominados Toltecátl, y sus creaciones eran frutos del Toltecáyotl.<sup>1</sup> Incluso hay un texto que describe la función del artista. Tolteca: el artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto. *El verdadero artista: capaz se adiestra, es hábil; dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.*<sup>2</sup> Por lo tanto, la destrucción del antiguo arte mexicano lo provocó el choque estético de dos civilizaciones con cánones de belleza diferentes. Las únicas pinturas prehispánicas que van a sobrevivir durante este proceso serán las realizadas por los tlacuilos en códices y el arte plumario de los amantecas. En cuanto a los murales en Tlaxcala y Teotihuacan, estos fueron sepultados bajo toneladas de tierra, o bien abandonados en medio de una selva tupida de difícil acceso como es el caso de Bonampak. Para poder reconstruir la Nueva España fue necesario adiestrar a los últimos sobrevivientes mexicas con formas extrañas a su cultura visual traídas de Europa. Parte fundamental para poder rescatar nuestra historia anterior a la Conquista fue la labor escritural de los cronistas. Mientras tanto, en Europa circularon grabados anónimos con el aspecto inventado de los habitantes de América, los grabadores nos vieron como monstruos, creando una iconografía plagada de seres fantásticos.

El imperio azteca terminó el 13 de agosto de 1521 con la aprehensión de Cuauhtémoc. Después de setenta y cinco días de sitio, la gran Tenochtitlan era una ciudad convertida en escombros, en las calles y plazas había dardos rotos, porciones de cabello y gusanos pululando por todas partes, gusanos que servían de alimento para los sobrevivientes quienes rascaban con las uñas los muros de adobe, muros llenos de agujeros por las balas de los cañones. El agua sabía a sal por lo rojo de la sangre de los habitantes. El que tuvo mejor

1.- Toltecáyotl= de Tollan que significa metrópoli. /comprende los mejores logros de una civilización; arte, urbanismo, escritura, calendario, educación, origen y destino del hombre, y diversas edades de la tierra.

2.-Miguel León Portilla. *La filosofía nahuátl estudiada en sus fuentes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. 1996. pp. 258 – 272.

suerte podía atrapar lagartijas y ratones. El oro, el jade, las mantas de algodón y las plumas de quetzal en estos momentos angustiosos no valían nada.<sup>3</sup>

Era martes, día de San Hipólito cuando españoles y tlaxcaltecas entraron a la Ciudad de México, encontraron lástima y miseria, daba horror y miedo ver tanta tragedia. Patios y casas desoladas, cadáveres amontonados y un hedor insoportable.<sup>4</sup> Cortés y sus hombres tomaron el oro, la plata, la pluma y la ropa, acto seguido incendiaron las calles con dos motivos: por alegría y para quitar un poco el fétido olor. Antes de salir rumbo a Coyoacán les dieron gracias a los tlaxcaltecas por el apoyo recibido para derrotar a los tenochcas, Cortés propuso llamarlos de nuevo en caso de ser necesario. A los sobrevivientes mexicanos se les aplicó el hierro candente y hubo entierro de cadáveres.<sup>5</sup>

Antes de la llegada de los conquistadores, desde la cima del Templo Mayor se veían todos los pueblos circundantes, sobre la laguna; las chinampas navegando como jardines flotantes, y al fondo los volcanes. La gran plaza, y las tres calzadas para entrar a México.<sup>6</sup> Desde la cima; el valle de México era la vista más deliciosa del mundo.<sup>7</sup> Vista que no volveríamos a recuperar sino hasta cuatro siglos y medio después con los cuadros de José María Velasco.

La Ciudad de México causó expectación a los españoles, para El Conquistador Anónimo el lugar era tan semejante a España en montes, valles y llanos a excepción de las sierras que eran más terribles y ásperas, por eso la bautizaron como la Nueva España. La gran Tenochtitlán era una ciudad rodeada de montañas, volcanes entre ellos el Popocatepetl, cubiertos de nieve gran parte del año, y a sus pies; villas y pueblos. Bosques de pinos, encinos y robles. El lago con agua dulce de gran extensión, con cañaverales y poblaciones como Cuitlahuac, Mixqui, Culhuacán, Xochimilco, Churubusco y Mexicalcingo. A la mitad entre el agua dulce y salada; la nación azteca, construida en su mayoría sobre la parte salada del lago, con sus tres calzadas de piedra y tierra; por una de ellas la acequia de agua dulce traída desde el cerro de Chapultepec para que los vecinos la bebieran. Tenochtitlan tenía calles hermosas y anchas; mitad de tierra dura, enladrillada, y mitad de agua por donde los habitantes salían a pasear con barquetas y canoas.<sup>8</sup> Cortés, en

3.-Miguel León Portilla. *Visión de los vencidos*. Introducción, selección y notas del autor. 15ª. Edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. pp. 160 – 161.

4.-Antonio Solís. *Historia de la Conquista de México*. Prólogo de Edmundo O'Gorman, 6ª. Edición. México, Porrúa, 1996, Libro V, Cap. XXV, p 353.

5.-Francisco López de Gómara. *Historia de la Conquista de México*. Estudio preliminar de Juan Miralles Ostos. México. Porrúa. 1998. pp. 206 – 207.

6.-Bernal Díaz del Castillo. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Introducción de Joaquín Ramírez Cabañas, 16ª. Edición. México. Porrúa. 1970. Cap. XCII, pp. 171 – 173.

7.-Francisco Javier Clavijero. *Historia Antigua de México*. Prólogo de Mariano Cuevas, 9ª. Edición. México. Porrúa, 1990. Libro VI. pp. 159 – 162.

8.- *El Conquistador Anónimo*. Prólogo y notas de León Díaz Cárdenas. México, Editorial América, 1941, pp. 19 – 42.



su segunda carta fechada el 30 de octubre de 1520, la describe tan grande como Sevilla y Córdoba.<sup>9</sup> Uno de los soldados de Cortés; Bernal Díaz del Castillo, describe la entrada por el lado de Iztapalapa y la sorpresa que causó. Nos quedamos admirados, y decíamos que parecía (cosa) de encantamiento que cuenta en el libro de Amadis.<sup>10</sup> Sobre la laguna había huertos, jardines y estanques, a todos los soldados les parecía un sueño, pero cuarenta y ocho años después de la Conquista de este sueño no quedaba nada: *Ahora en esta sazón está todo seco y siembran donde solía ser laguna.*<sup>11</sup>

A los conquistadores les fascinó la construcción de la ciudad fundada a mitad de la laguna, además en España no había ciudades tan grandes. Chocaron estéticamente con los ídolos aztecas, con la religión y muchas de las costumbres, pero también se maravillaron con la grandeza de sus plazas y mercados. Tanto Hernán Cortés como El Conquistador Anónimo coincidieron en que Tlatelolco era el tianguis mayor. Para Cortés era dos veces más grande que la ciudad de Salamanca,<sup>12</sup> y para el Conquistador Anónimo tres veces más grande que la plaza del mismo lugar.<sup>13</sup> Ambos coinciden al decir que en este mercado se reunían cada cinco días, de cincuenta a sesenta mil personas para comprar y vender. Tanto Cortés, El Conquistador Anónimo, como Sahagún<sup>14</sup> y Bernal Díaz del Castillo<sup>15</sup> coinciden en decir que en el gran tianguis de Tlatelolco existía mucho orden; cada mercancía era vendida en una calle específica y en un espacio determinado sin mezclarse. Había de todo: oro, plata, piedras preciosas, pájaros, plumas, mantas, vestidos, yerbas medicinales, bebidas, y muchas otras cosas que los españoles no pudieron consensar al no saber pronunciar o escribir los nombres en náhuatl.

Tlatelolco era resguardado por senadores que regían con leyes a los comerciantes de diversos niveles todo en medio de disposiciones muy estrictas. Ningún cronista dejó escrito su punto de vista sobre el ambulante tal y como hoy lo conocemos, tal vez, porque era un hecho ajeno, muy extraño o pocas veces visto.<sup>16</sup> Parte de las mercancías eran colocadas en casas especiales y otras a la intemperie. Sahagún señala que había comerciantes guerreros dedicados a visitar otras provincias para crear otros mercados o bien para extender el tianguis de Tlatelolco.<sup>17</sup> Todos los cronistas son falsos,

9.- Hernán Cortés. *Cartas de Relación*. Notas preliminares de Manuel Alcalá, 17ª. Edición, México, Porrúa, 1993. p. 62.

10.-Bernal Díaz de Castillo. Op. Cit. pp. 159 – 160.

11.- *Idem*.

12.-Hernán Cortés. *Cartas de Relación*. Op cit.. pp. 63- 64.

13.- *El Conquistador Anónimo*. Op cit. pp. 43 – 44.

14.-Fray Bernardino de Sahagún. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Numeración, notas y apéndice de Angel María Garibay. 9ª. Edición. México. Porrúa, 1997, pp 500-515.

15.- Bernal Díaz del Castillo. Op cit. Cap. XCII. pp.171 – 172.

16.- Sahagún relata un dicho nigromántico donde los aztecas antes de morir ven llegar a una vieja india que se dedica a venderles banderillas de papel. Op cit, p. 201.

17.- *Ibidem*. Cap. VI y XIV, pp. 500 / 515

inexactos, corrompidos por su mentalidad colonialista y conquistadora, desde mi particular punto de vista debemos reescribir los textos realizados por ellos, cada uno reinventó la historia que escucharon de los vencidos y sobrevivientes. Sin embargo, si hemos de creer todo lo escrito sobre plazas y mercados, podemos concluir que ellos trajeron el ambulante a México desde hace quinientos años.

Todos los cronistas hablaron de un nuevo mundo o de las Indias, traían la consigna de conquistar tierras descubiertas o recién descubiertas. Nunca mencionaron a un nuevo continente y mucho menos el nombre de América. La llegada de los españoles trajo un choque cultural, un desconcierto para ambas partes, de pronto, amerindios y europeos se encontraron cara a cara ante lo desconocido, inmediatamente hubo intentos de identificación por analogías y asimilación de apariencias.<sup>18</sup> Para los aztecas los caballos eran ciervos o venados. De acuerdo al *Códice Florentino* para ellos fue un momento escalofriante ver por primera vez, pasar un desfile militar con hombres completamente de metal; lanzas, espadas, corpiños y cascos provocando espanto y terror. Los españoles tenían las caras blancas, los ojos garzos, los cabellos y las barbas rojas y largas, eran dioses venidos del cielo con acompañantes negros denominados dioses sucios<sup>19</sup> además de perros llenos de ferocidad. Cuando Moctezuma escuchó a sus informantes sobre los invasores lleno de espantó, sintió gran angustia y desvaneció. Para los mexicanos los arcabuces eran trompetas de fuego, la artillería llena de truenos quebraban los oídos, el olor a pólvora era cosa infernal, y las balas de los cañones eran pelotas desmenuzando árboles de un solo golpe. Todas las armas de los españoles causaron admiración y terror,<sup>20</sup> debido a la destrucción provocada.

Para los españoles, también, todo era sorpresa, novedad como lo sintetiza el poético título con el que Sahagún dio a conocer su crónica *Historia General de las Cosas de Nueva España*, para él, el nopal era un árbol monstruoso.<sup>21</sup> Esta cactácea formó parte mítica de la fundación de Tenochtitlan, por lo tanto, su iconografía alimentó constantemente los códices. Cuando los españoles vieron por primera vez el nopal pensaron en un árbol con espinas, y cuando comieron las tunas rojas, se angustiaron al verse orinando rojo, pensaron que era sangre.<sup>22</sup>

18.-Georges Baudot. *México y los albores del discurso Colonial*. México, Nueva Imagen, 1996 pp. 27 – 29.

19.- Los primeros negros que llegaron a la Nueva España, lo hicieron en la embarcación de Pánfilo de Narváez, uno de ellos venía enfermo de viruela, enfermedad desconocida para los naturales. Además de negros había mulatos y taninos (mezcla de español con nativos del caribe), quienes fueron capturados y sacrificados, ver: Antonio Bertrán “Sorprenden hallazgos de zulpeti”. Periódico Reforma. *Sección Cultura*, miércoles 16 de agosto del 2000. p. 2.

20.-Anónimo. *Códice Florentino*. México, Nueva Imagen, 1978, pp. 186 – 495.

21.-Fray Bernardino de Sahagún. *Op cit*, pp. 664- 665.

22.-Francisco López de Gómara. *Op cit*, pp. 111 –114.

La Conquista fue un choque cultural donde tanto amerindios como europeos se vieron como monstruos, todo era invisible, insospechable, de ahí que surgiera toda una iconografía plagada de seres fantásticos. Los españoles veían alterada y deformada la organización social, el ritual religioso, el comportamiento y las divinidades. Los aztecas a la inversa vieron con temor los nuevos instrumentos, los animales raros, y las armas de fuego. Desde sullegada a la gran Tenochtitlan, los españoles pasaron noches espantosas, escuchando bramar a los tigres y monos. Aullar a chacales, zorras y silbar a las víboras, *era grima oírlos*, todo parecía infierno, Para ellos fue impresionante conocer a las víboras de cascabel colocadas en una casa especial dentro de tinajas y cántaros grandes que tenían un fondo lleno de plumas donde ponían sus huevos para que nacieran los viboreznos, que a su vez eran alimentados con pedazos de carne de perros e indios sacrificados. Bernal Díaz del Castillo asegura que al ser expulsados de México, todos los cuerpos de los soldados muertos que eran más de ochocientos cincuenta, alimentaron por muchos días a aquellas *fieras alimañas*.<sup>23</sup>

Cuando Juan de Grijalva realizó las primeras expediciones para conocer las Nuevas Tierras por conquistar en la zona de Tabasco, llegaron a una isla que llamaron de Sacrificios, donde vio *ídolos de horrible figura y más horrible culto*.<sup>24</sup> Sahagún al descubrir la imagen de Quetzalcóatl dijo que su estatua tenía *una cara muy fea la cabeza larga y barbuda* y la hizo equivalente a un Hércules nigromántico.<sup>25</sup> A fray Diego Durán le sucedió lo mismo al encontrarse frente al ídolo Tláloc, este misionero describe a la escultura como *un espantable monstruo, (con) la cara muy fea como la serpiente*.<sup>26</sup>

Dentro del choque estético, lo que más ambicionó Cortés fue el oro, afirmó que la grandeza de Moctezuma radicaba en su tesoro lleno de oro, plata, piedras y plumas al natural *que no hay platero en el mundo que mejor lo hiciese, y lo de las piedras que no bastase juicio comprender con que instrumentos se hiciese tan perfecto, y lo de la pluma, que ni de cera ni en ningún bordado se podría hacer tan maravillosamente*.<sup>27</sup> Hernán Cortés no fue el único en reconocer la labor de los artistas prehispánicos, cuando en 1522 expusieron en Bruselas los tesoros de Moctezuma enviados a Carlos V, el genial artista renacentista Alberto Durero tuvo ocasión de verlos y comentar:

23.-Bernal Díaz del Castillo. *Op cit*, p. 169.

24. –Antonio Solís. *Op cit*. Cap. XV. pp. 52 – 53.

25. –Fray Bernardino de Sahagún. *Op cit*, Libro III, Cap III, p. 195.

26.–Fray Diego Durán. *Historia de las Indias de la Nueva España*, México, Porrúa, 1948, Tomo I, Cap. VIII, p. 81.

27.-Hernán Cortés. *Op cit*. p. 66.

*Pude ver algo que se había enviado del nuevo país de oro al Rey: un sol todo el de oro, del ancho de una braza, y una*

*luna de plata también grande, así como dos cámaras llenas de armamento, compuesto de toda clase de armas de las suyas, armaduras, cañones, fabulosos artículos bélicos, extraños vestidos, ropa de cama y toda clase de objetos fantásticos de usos muy diversos, más preciosos y hermosos de ver que otras maravillas.*<sup>28</sup>

Por lo tanto, Cortés, como los demás conquistadores no valoraron las obras encontradas a su paso: códices; figurillas, esculturas y joyas que destruyeron o robaron, lo hicieron cegados por la ambición del oro, de la religión o por causas de un choque estético extremo.

Una vez iniciado los primeros años de la Nueva España, llega el franciscano Pedro de Gante en 1523, con él se inaugura la escuela donde aprendieron los indios; artes y técnicas de grabado a la plancha, pintura y escultura a partir de modelos europeos.<sup>29</sup> Iniciando así un sincretismo visual, donde los hijos de los sobrevivientes a pesar de estar sometidos seguían reproduciendo elementos iconográficos pertenecientes exclusivamente a la cultura prehispánica.

Al mismo tiempo surge otro sincretismo que a su vez es producto de la falta de conocimiento sobre el Nuevo Mundo. Desde los primeros encuentros entre el hombre europeo y los nativos hubo diversas reacciones de rechazo, surgieron relatos del proceso inicial: gigantes, amazonas, hombres con cuerpos de perro peludo, manatíes convertidos en sirenas clásicas, seres con cabezas en los pechos, enanos con cuerpo extraño. En los grabados aparecieron toda una humanidad sin cabeza, o humanos con cabeza y pecho en una sola configuración anatómica, (fig. 1).

Posteriormente, en el siglo XVI el americano fue convertido en un hombre malo, antropófago, sodomita, caníbal repugnante. En fin, una lista enorme de relatos y representaciones proto y pseudo humanas corrieron en páginas escritas a lo largo de la imaginación del hombre del Viejo Mundo, aturdidos por la nueva aventura.<sup>30</sup> Esta visión del americano alimentó la iconografía de grabados anónimos que circularon por toda Europa durante los siglos XV, XVI y XVII.

28.-Isidro Bango. *El mundo de Carlos V, de la España Medieval al siglo de Oro*. México. Antiguo Colegio de San Ildefonso. Noviembre del 2000 a febrero del 2001. p. 17.

29.-Serge Gruziski. *La guerra de las imágenes*. México, Fondo de Cultura Económica. 1995. pp. 79-80.

30. -Georges Baudot. *Op cit.* pp. 15 – 16.

A pesar de la creación de la Escuela de Artes y Oficios, la tradición de pintar códices continuó. Los tlacuilos estuvieron muy activos desde los primeros días de la Conquista. Estando Cortés en San Juan de Ulúa los mensajeros de

Moctezuma le llevaron presentes, el principal mensajero de nombre Teudilli lo pintó a él y a sus soldados en tela de algodón, para que Moctezuma viera a Cortés, sus soldados, los caballos y sus armas. El códice llegó rápidamente a través de postas.<sup>31</sup> Cuando Moctezuma observó las pinturas tuvo un desmayo. Otro tlacuilo muy activo fue el que traicionó a Cuauhtémoc y a los demás señores cuando iban rumbo a las Higueras acusándolos de conjura, acto seguido, Cortés les hizo un proceso militar y sentenció al último emperador azteca a morir en la horca en 1525. Los demás señores ante el impacto de la guerra de imágenes jamás pensaron en el tlacuilo que los dibujó y delató, temerosos creyeron que los había denunciado la brújula y la Carta de navegar.<sup>32</sup>

Todo este tipo de comentarios nos habla inmediatamente de un choque estético, que también es evidente en Cortés, él llegó al nuevo mundo con una mentalidad conquistadora y si bien admiró la ciudad Tenochca y a la gente por su buen trato, la llamó bárbara y tan apartada del conocimiento de Dios y la comunicación de otras naciones de razón. Halagó a Moctezuma, su palacio, sus jardines con aves y alteró uno de los lugares donde había *muchos hombres y mujeres monstruos (...) enanos, corcovados y contrahechos, y con otras diformidades.*<sup>33</sup> En marzo de 1528 cuando viajó para visitar a Carlos V, llevó a estos mexicanos que servían como curiosidades, mezcla de circo y parque zoológico. Seres exóticos que fueron plasmados en dibujos y pinturas del estrasburgués Cristoph Weiditz que los admiró en la corte. El conjunto de dibujos están hoy en el Museo Germánico de Nüremberg y fue publicado en facsímil por Theodor Hampe en Berlín, en 1927. Es la primera mirada de un europeo extraño a la Conquista.<sup>34</sup>

Además de los grabados de corte anónimo donde fue falseada la imagen de los habitantes del nuevo mundo, los europeos inventaron la alegoría que representaría a América durante los trescientos años coloniales, para esto acudieron a las crónicas iniciales de Colón, Américo Vesputio y los conquistadores, más la costumbre griega y romana de representar a la patria con una mujer. Antes del descubrimiento del nuevo mundo, en los mapas aparecían tres grandes masas; Europa, Asia y África, cada zona representada por una mujer con ropa, adornos y atributos naturales propios de la región. En 1564, en una pintura titulada *Teatro del Mundo*, aparece una versión cuatripartida, con la imagen de América representada por una mujer india con macana en la mano derecha y una cabeza cercenada de hombre en

31.-Postas= conjunto de hombres colocados a distancia como relevos para hacer llegar con prontitud la correspondencia. / Francisco López de Gómara. *Op cit.* Caps, XXV – XXVI. pp. 40 – 43.

32. – *Ibidem.* Caps. CLXXIX. pp. 248 – 249.

33.-Hernán Cortés. *Op cit.* p. 66.

34.-Georges Baudot. *Op cit.* pp. 159 –161.

la mano izquierda, era un ser de índole salvaje. En 1589, en un grabado de Teodoro de Galle, aparece Américo Vesputio descubriendo América, representada por una mujer desnuda incorporándose de una hamaca, en la

escena de alrededor hay animales y una escena de antropofagia, (fig. 2). Será hasta 1593, cuando el italiano Cesare Ripa fija de manera definitiva la alegoría de las cuatro partes del mundo, cada continente representado por una mujer. Para el italiano, América era una mujer desnuda, fiera de rostro, en las manos sostenía flechas y un arco, a sus pies una cabeza cercenada, cerca un lagarto o caimán de enorme tamaño, (fig.3). De esta manera América se convirtió en una invención europea, vista de lejos, retratada de oídas. Una América teñida de fantasías y temores de corte medieval. América para los europeos era una tierra prometida, Utopía, adánica, con tesoros fabulosos, pero también poblada por salvajes, antropófagos, idólatras y animales salvajes, (fig. 4). Con el paso de un siglo a otro, la imagen se va a separar de los cuatro continentes y empezará a tener uso como símbolo de la patria americana, la iconografía va a sobrevivir con escasas variantes durante toda la época Colonial.<sup>35</sup>

El registro que realizaron los cronistas desde el inicio de la Conquista, a pesar de sus anomalías, errores y falsedades, resulta imprescindible para la reconstrucción de nuestra identidad nacional, la obra de ellos viajó a lo largo de los siglos a través de vericuetos intrincables debido a que en varios períodos de la Colonia fueron prohibidos por la Santa Inquisición. A pesar de esa situación varios pintores anónimos de corte artesanal y profesionales los retomaron para describir a personajes como Moctezuma y recordar los primeros bautizos de los naturales, como es el caso de José Sánchez, quien en el siglo XVII pintó el óleo *Bautizo de los Señores de Tlaxcala*, cuadro de estilo barroco; donde se abre la gloria y aparece Dios padre, Dios hijo y Dios Espíritu Santo, sosteniendo a Jesús crucificado, ángeles y querubines revolotean por todas partes, dos arcángeles tocan; uno la mandolina y otro el arpa, abajo uno de los señores de Tlaxcala es bautizado ante la presencia de los conquistadores y de los misioneros franciscanos, quienes son custodiados por soldados y alabarderos, mientras oístan el tambor y la flauta. En la base de la pila bautismal aparece el escudo de guerra de los mexicas.

Otra parte de esta tarea la hicieron los caciques tlaxcaltecas exaltando su linaje a través de óleos y al mismo tiempo tratando de revivir algunos temas prehispánicos, colocando en cada cuadro sus retratos como donantes. Ajenos a la estética barroca, en sus cuadros no hay grandes nubes, ni se abre la gloria de donde aparecen ángeles, y serafines. Sin embargo si registran el infierno, a donde van a parar incluso ellos como pecadores donantes. El relato visual que van a auspiciar será austero a través de biombos de corte anónimo que estuvieron en boga durante los siglos XVII y XVIII, en estos trabajos aparecerán cada uno de los momentos y hechos trágicos de la Conquista contada por los cronistas, imágenes sobrepuestas que relatan la llegada de los

35.-Enrique Florescano. *Imágenes de la Patria*. México. Editorial Taurus. 2006. pp. 49-98.

españoles por la calzada de Guadalupe, el encuentro de Cortés y Moctezuma, la batalla sangrienta y desigual donde caballeros águila, tigres o venado sucumben ante el metal de las espadas, los disparos de arcabuces y cañones,

ya sea en tierra firme o sobre la laguna. En la secuencia hay escenas del salto de Alvarado y de la noche triste. El tiempo dinámico transcurre de manera simbólica sobre un escenario lleno de templos que más bien parecen edificios europeos, con arcos de medio punto, barandales y columnas clásicas.

Una vez llegado el siglo XVIII y la revaloración de la imagen indígena producto de la lucha establecida por los criollos a lo largo de varios siglos, los pintores siguieron valorando a los cronistas para describir con los pinceles la belleza de los naturales. Durante ese siglo estuvo de moda la creación de los Cuadros de Castas a manos de profesionales, entre ellos dos pintores novohispanos, el primero de apellido Islas y el segundo de nombre Manuel de Arellano, ellos pusieron énfasis en la belleza de los indígenas; en el pelo lacio y negro, en la figura esbelta retratando indios acaxes, mecos o chichimecas, en estas pinturas sale a relucir la vestimenta, las costumbres de hábito y alimento de los naturales. (fig.5). Otros eran colocados en cuadros para representar de manera emblemática al continente americano, como es el caso del pintor profesional Jesús de Rivera y Argomanis, con su cuadro *Verdadero retrato de Santa María Virgen de Guadalupe patrona principal de la Nueva España, jurada en México en 1778*, el pintor colocó la belleza indígena a lado de la Virgen de Guadalupe, teniendo como escenario Los Volcanes y la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, (fig.6). Al igual que este cuadro existen otros de corte similar pero sin firmar, o bien la firma la borró el paso de los años, y aún no se ha encontrado en los archivos el contrato para saber el motivo de su realización

Un poco antes de la creación de la Academia de San Carlos, una mano anónima realizó una serie de óleos para recrear paso a paso lo descrito por Antonio Solís en su crónica *Historia de la Conquista de México*, desde la llegada de los conquistadores a Santiago de Cuba, el encuentro entre Cortés y el gobernador Diego Velázquez, el viaje de la armada a Veracruz, la estancia de los españoles en Tlaxcala, la fabricación de naves y su traslado hasta la laguna de Tenochtitlán, así como el choque sangriento contra los aztecas ante un Moctezuma azorado que posteriormente cae preso y es apedreado por uno de sus hombres.<sup>36</sup> Como siempre, a pesar de que las escenas ocurren en el Templo Mayor, este está disfrazado con elementos de arquitectura del viejo mundo, los mismo indígenas llegan a tener cánones europeos como piel clara y pelo rizado. A todo este descuido artesanal se unía la poca valoración y escaso estudio de las ruinas prehispánicas, durante la Nueva España.

36.-Exposición: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España (siglos XVI al XVIII)*. Palacio de Cultura Banamex (Palacio de Iturbide). Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, Fomento Cultural Banamex. Madero 17, Centro Histórico. Junio- octubre 2006.

Durante el trayecto hacia un México independiente, varios intelectuales siguieron abrevando en los cronistas hasta llegar al período que conocemos como República Restaurada, a partir de la muerte de Maximiliano de

Habsburgo, en ese momento el escritor Ignacio Manuel Altamirano hizo una llamada para que los pintores retomaran la historia patria y la pintasen. Es así como la imagen de La Patria que ha sobrevivido ahora es convertida en una mujer mestiza o criolla, para ser pintada por Petronilo Monroy y acompañar a *la Constitución de 1857*, (fig. 7). Esto se repetirá en litografías y pinturas de corte anónimo, donde La Patria aparece a lado de los héroes patrios o con elementos de las batallas perdidas durante el siglo XIX. Otro momento cumbre se dio durante la segunda década del siglo XX influyendo a los muralistas; Diego Rivera retoma a fray Bernardino de Sahagún, a fray Bartolomé de las Casas, a Vasco de Quiroga y a Bernal Díaz del Castillo para pintar los diversos frescos del Palacio Nacional en la Ciudad de México y del Palacio de Cortés, en Cuernavaca Morelos. Con la lectura de ellos recreó el antiguo mundo prehispánico; sus deidades, su vestimenta, sus batallas, el Tlotecáyotl, y el mercado de Tlatelolco.

José Clemente Orozco pintó el fresco; *Cortés y la Malinche*, (fig. 8), en el Colegio de San Idelfonso. Posteriormente en el Darmouth College de los Estados Unidos, pinta los sacrificios indígenas, retrata a Quetzalcóatl guiando al pueblo, y en otra escena la Evangelización a sangre y fuego impuesta por Hernán Cortés y los misioneros que avanzan ante los escombros de la gran Tenochtitlan. En 1938 regresa a la temática en los frescos del Hospicio Cabañas en la ciudad de Guadalajara Jalisco. En varios muros es puesto en evidencia el tema de la Conquista, vemos a Cortés masacrando a la población guiado por un arcángel. Orozco le da un punto de vista moderno al colocar a los españoles con armaduras que más bien parecen máquinas capitalistas que trituran la carne. En el caso de Orozco; la Conquista es una colisión, se vale de los cronistas como Bernal Díaz del Castillo, y los frailes Diego Durán y Sahagún para evidenciar un choque estético.

David Alfaro Siqueiros durante seis años, a partir de 1944, pintó en varias ocasiones el tema de la Conquista; primero lo hizo en la zona habitacional de Tlatelolco, con su mural Cuauhtémoc contra el mito, colocando al monarca azteca alanceando al centauro conquistador. Posteriormente realizará dos murales más en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México que vienen a ser la continuación del anterior. Siqueiros retomó a los cronistas ya mencionados, pero también tiene inmersa la influencia del *Códice Florentino*, así como de otros códices anónimos posteriores a la Conquista donde hay perros adiestrados atacando a los indígenas.

El caso de Jorge González Camarena, también es importante, él perteneció a una tercera generación de muralistas, al igual que los anteriores pintará cada una de las etapas de nuestra historia. A lo largo de su vida colocó la imagen de la Patria en varios cromos, sobresale una de las alegorías que realizó en 1961, titulada simplemente *La Patria*, en la pintura vemos la figura central de una



bella mujer indígena que en su mano derecha sostiene un libro, en la mano izquierda la bandera nacional, debajo de su brazo derecho hay alegoría de edificios clásicos y modernos, hay frutas, trigo y mazorcas, al fondo el águila devorando una serpiente, (fig.9). Esta imagen a partir de ese momento formó parte de la carátula de los libros de texto gratuito de educación primaria, y sin duda forma parte de la iconografía nacional que está en la mente de millones de mexicanos.

Como conclusión podemos decir que tanto europeos como americanos reprodujeron inicialmente un choque estético, cada una de las partes dio su visión de los hechos de diferente manera, este choque estético se convirtió paulatinamente en un sincretismo que será la base sobre la cual caminarán una serie de intelectuales tanto mexicanos como extranjeros. En este camino inicial fue imprescindible lo que registraron los cronistas, al rescatar la historia inmediata tratando de ser veristas, lamentablemente muchos datos están perdidos para siempre. La labor de todos ellos nos ha servido para ir en busca de la identidad nacional. Sin embargo, el proceso aún será largo y doloroso. América tuvo al inicio como representación la imagen de una mujer primitiva, salvaje, devoradora de hombres, que habitaba un mundo idílico, con el paso de un siglo se aisló hasta convertirse en la representación de la Nueva España, y con la valoración de los indígenas, esta patria acompañó los mapas y los retratos de personalidades destacadas, fue colocada a lado de la Virgen de Guadalupe. Durante el siglo XIX, una vez definida la República y creada la Constitución de 1857, la imagen de la patria fue convertida en una mujer criolla. La iconografía siguió avanzando como parte de los murales y obras de caballete de la escuela mexicana de pintura durante el siglo XX, hasta llegar a una de las imágenes más portentosas en el cuadro *La Patria* de Jorge González Camarena.

**I.- La Conquista: un choque social, estético y cultural.**



**1.-Autor desconocido.**

**Pobladores Americanos. *Américo Vespucio "descubre" América.***

**Siglo XVI.**

**Xilografía.**

**2.- Theodor Galle.**

***Américo Vespucio "descubre" América.***

**(Basado en un dibujo de Jan van der Straet)**

**1575.**

**Aguafuerte.**



**3.-Autor desconocido.**

***Representación de América como salvaje devoradora de hombres.***

**S. XVI.**

**Xilografía.**

**4.- Martín de Vos. Flandes.**

***Alegoría de América como tierra rica y pródiga.***

**ca. 1600.**

**Aguafuerte.**





7.-Petronilo Monroy.  
*La Constitución de 1857.*  
Siglo XIX.  
Óleo / tela.  
Colegio San Ildefonso. México



8.- José Clemente Orozco.  
*Cortés y la Malinche.*  
1926.  
Mural al fresco.



9.-Jorge González Camarena.  
*La Patria.*  
1962.  
Óleo / Tela.

## II.- La reconstrucción de la ciudad de México.

En 1520, la ciudad de México causó expectación a los conquistadores para ellos fue grandioso ver una ciudad de piedra flotando sobre la laguna, acto seguido Hernán Cortés realizó un mapa burdo de lo que vio a su llegada, este mapa circuló por todo Europa y provocó todo tipo de distorsiones a manos de aquellos que sin visitar América trataban de recrear el mundo que sabían de oídas, lleno de castillos almenados, y casas con techos de doble agua. Con el paso de los años, y de los siglos las autoridades de la Nueva España levantaron planos y mapas para registrar la transformación de la ciudad, los desastres naturales, los nuevos edificios, las ampliaciones de las calles, y los problemas del desagüe, en estas crónicas visuales también participaron manos anónimas que a pesar de tener un pésimo dibujo y una mala perspectiva, sus trabajos sobrevivieron al paso de los siglos y conforman nuestra identidad nacional. Sólo aquellos visitantes extranjeros de nuestra ciudad, recorrieron sus alrededores dejando un testimonio fidedigno de la fisonomía que adquirió la Nueva España durante todo el proceso Colonial.

La Ciudad de México, a mitad de la laguna tenía calles hermosas y anchas; mitad de tierra dura, enladrillada, y mitad de agua por donde los habitantes salían a pasear con barquetas y canoas.<sup>37</sup> Sobre la laguna había huertos, jardines y estanques, la costumbre de tener jardines flotantes sobre el agua sobrevivió hasta finalizar el siglo XVIII. Los mismos conquistadores tuvieron que convertirse en cronistas, en 1520, Hernán Cortés en su tercera Carta de Relación le envía a Carlos V, uno de los planos más antiguos registrado sobre la Ciudad de México, fue titulado *Mapa de Cortés*, el trazo inicial tal vez lo hizo el mismo conquistador a la carrera o bien, uno de sus soldados topógrafos y se convirtió posteriormente en un grabado burdo hecho en madera, (fig. 10) su tratamiento, fue mejorado hasta publicarse a color en 1524 en Nüremberg, en una edición latina que contenía varias *Cartas de Relación*, (fig. 11). El plano de la Ciudad resulta una representación fantástica donde las casas que rodean la Plaza Mayor tienen techo de doble agua, torres almenadas y castillos medievales, con las tres principales calzadas; la de Tacuba que nos llevaba a Chapultepec, la de Iztapalapa que nos conducía hacia Churubusco, Coyoacán y el lago de Xochimilco, y la del Tepeyac, que se dirigía a Nonoalco y hacia Vallejo. Sobre la Plaza Mayor, el de recreo de Moctezuma.<sup>38</sup> Cerca tenemos el Templo Mayor, o Templo de los Sacrificios, en donde, probablemente estuvo la Coatlicue y la Piedra del Sol, en el plano podemos localizar a la izquierda del gran Teocalli un Tzompantli con cráneos ensartados en los maderos, lo rodean las casas nuevas de Moctezuma, la casa de los animales, el Palacio de Axayácatl, la casa de

37.- *El Conquistador Anónimo*. Prólogo y notas de León Díaz Cárdenas. México, Editorial América, 1941, pp. 19 – 42.

38.- Justino Fernández, Manuel Toussaint, et al. *Planos de la Ciudad de México, siglos XV y XVII*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, Departamento del Distrito Federal, 1990, pp. 87- 106.

Cuauhtémoc, un poco más alejado del centro localizamos el templo de Tlatelolco rodeado por su tianguis. Sobre pequeños islotes de la laguna, las casas.

Como ya explique en el primer capítulo, La Conquista fue un choque cultural y estético muy grande que trajo como consecuencia un sincretismo y posteriormente un mestizaje. Con ayuda de analogías los conquistadores pudieron penetrar la religión mexicana y transformarla, y si alguien oponía su voluntad todo era a sangre y fuego.

Una vez iniciada la reconstrucción de la Nueva España, sobre la plaza cívica de los mexicas fue construida la Plaza Mayor,<sup>39</sup> el resultado fue una plaza con alzado europeo pero con dimensiones del urbanismo mesoamericano que era mayor a las plazas españolas. A partir de ella, los españoles distribuyeron calles y construcciones naciendo así una ciudad con características mestizas. Al principio las plazas originales del Palacio de Axayácatl y de Moctezuma fueron respetadas, posteriormente sobre el Palacio de Axayácatl fue construida las Casas Viejas de Cortés, más tarde convertidas en la Real Audiencia, hoy en día Monte de Piedad, sobre el segundo; las Casas Nuevas donde Cortés estableció el Palacio de Gobierno hoy es Palacio Nacional.<sup>40</sup>

En 1523 llega fray Pedro de Gante a la Nueva España, con él se inauguró una escuela para indígenas, donde aprendieron artes y técnicas de grabado a la plancha, pintura y escultura a partir de modelos europeos.<sup>41</sup> Iniciándose así un sincretismo visual. A finales del mismo año, el 17 de Diciembre, el rey de España Carlos V otorgó el escudo de la ciudad; con su leyenda *Muy noble, muy leal, insignie e imperial ciudad de México*. En la imagen hay un campo azul con sus arcos flotantes como ideograma de la laguna de Texcoco que era asiento de la ciudad. El castillo dorado en representación de los primeros edificios construidos con sus atalayas y sus torres. Los leones heráldicos representaban a los soldados viejos y valerosos dispuestos a defender lo conquistado, alrededor del escudo diez hojas de nopal con sus espinas. La ciudad de México conserva hoy en día, el emblema como símbolo de su origen.<sup>42</sup> La imagen era copia de la mayoría de los escudos castellanos. (fig. 12). De la gran Tenochtitlan, sólo quedó el pálido reflejo de la laguna y los nopales. Posteriormente el Ayuntamiento puso el águila combatiendo a la serpiente sobre el nopal, en la punta del escudo.

39.-María del León Cázares. *La plaza Mayor de la Ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes. Siglos XVI y XVII*. Comentarios de Beatriz Ruíz Gaytán. México. Instituto de Estudios y Documentos Históricos. A.C. 1982. pp. 77-78.

40.-Idem.

41.-Serge Gruziski. *La guerra de las imágenes*. México, Fondo de Cultura Económica. 1995. pp. 79-80.

42. -Georges Baudot. *Op cit*. pp. 15 – 16.

La Plaza Mayor se convirtió en heredera ridícula del tianguis de Tlatelolco, que nunca volvió a florecer. Tanto españoles como mestizos muy pobres e indígenas que vivían en la miseria se colocaron al aire libre para vender artículos a precios muy bajos. El maíz y el trigo sobre petates, mientras que los vendedores eran protegidos por el sol con sombrilla del mismo material. Ya nadie vendía amate; ni mosaico de plumas, ahora en su lugar; papel europeo, carne de cerdo, burros, caballos, vino tinto, naranjas y pan de trigo. En la Plaza Mayor hubo mezclas de razas y predominaron los gritos en náhuatl vendiendo las cosas,<sup>43</sup> se convirtió con el paso de los años en representación del rey, la iglesia, la fuerza ciudadana y la Universidad. Centro de reunión para protestar o tomar partido. Lugar para dar a conocer, cédulas, mercedes, decretos, bandos, edictos, ordenanzas, aranceles, convocatorias y almonedas. Punto de contacto donde pregonero, testigo y escribano daban fe de difundir correctamente la orden o la noticia.

La ciudad de México siguió avanzando en su mestizaje. Alrededor de la Plaza Mayor después de levantarse la Real Audiencia, le siguió el convento de San Francisco y el Portal de Mercaderes con negocios en la planta baja y dormitorios para los dueños en la parte superior. Por el costado sur de las tiendas y el Portal de Mercaderes corría la acequia de herencia precortesiana que sobrevivió hasta la Independencia y pasaba frente a la Casa de Cabildo con varios puentes para atravesarla. Se mantenía en buenas condiciones prohibiendo bajo pena pecuniaria el arrojar basura o inmundicia en ella. La Casa de Cabildo fue establecida entre las actuales calles de 16 de Septiembre, 5 de Febrero y Venustiano Carranza, a sus espaldas la cárcel y junto a ella la carnicería y muy cerca la Casa de Moneda. Al otro lado de la callejuela, los portales de Doña Marina y Marroquí donde había comercio de flores transportadas en canoas por la acequia. En 1525 inició la construcción de la antigua Catedral, mientras las autoridades intentaban sin éxito controlar las ventas de artículos de primera necesidad. A través de un bando las autoridades dieron a conocer el castigo de perder la mercancía o pagar una fuerte multa de diez pesos oro si eran alterados los precios de los artículos.<sup>44</sup>

A partir del 13 Agosto de 1529 inició la Fiesta del Pendón en conmemoración de la caída de Tenochtitlan, ese día estaba dedicado a San Hipólito, convertido en patrón de la ciudad. Se pidió a todos que participaran bajo pena de pagar diez pesos en oro; la mitad para obras públicas y la otra para el denunciante. Hubo quejas, los habitantes no tenían dinero por lo que la Corona concedió el establecimiento de negocios.<sup>45</sup> Fue así como surgieron tienduchas en hileras, tendajones de madera que la gente llamó los Cajones de San José, los puestos servían para guardar la mercancía no vendida y erandesmantelados cuando había corrida de toros. Los Cajones duraron tres

43.- Jorge Legorreta. [ conductor ]. El amor por la intemperie. Op cit. domingo 1 de noviembre de 1998. de 8:00 a 9:00 pm.

44.- *Idem*.

45.- María del Carmen León Cázares. *Op. cit.* p.80.

siglos y medio, sus ocupantes pagaban renta al Ayuntamiento y un arancel al rey por cada artículo introducido por alguna de las garitas de la ciudad.<sup>46</sup> A partir de ese momento los tendajones de San José van estar presentes en la mayoría de las crónicas visuales de la ciudad de México.

El cartógrafo oficial de la corte de Carlos V fue Alonso de Santa Cruz, a él se le atribuye el denominado *Mapa de Upsala*, de 1556, (fig. 13). En esa época la Nueva España era considerada una isla, por lo que realizó otro mapa muy similar en grabado que tituló *Tenuxtltlan* y lo incluyó en su famoso *Islario General de Todas las Islas del Mundo*. La traza abarca todo el valle de México, desde Chimalhuacán y Chalco hasta Jilotepec, y desde Teotihuacan hasta Santa Fe por sus cuatro ángulos. El mapa fue realizado en piel con barniz blanco, como los códice mexicanos, en el, es clara la mano indígena en la elaboración de imágenes que navegan en su canoa pescando y cazando aves por la zona lacustre, el trabajo original fue entregado a él, e inmediatamente metió mano profesional colocando orlas e inscripciones, además de un águila bicéfala en la parte central inferior de la carta a manera de sello.

Por el este localizamos el Albarradón de San Lázaro construido a fines de 1555 y principios de 1556, pegado a la población, es limítrofe a la laguna, mientras que el antiguo, hecho por Netzahualcóyotl está en plena laguna. El lado norte de la isla estaba limitado por una acequia casi recta; en el poniente por diversas ciénegas, calzadas y canales, al sur por la laguna las obras del gobierno virreinal van ganando terreno poco a poco. La isla está representada en gris, los canales en azul, las calles y calzadas en sepia.

Dos avenidas principales, de norte a sur, la antigua calzada de Ixtapalapa, llega a la Plaza Mayor prolongándose cuatro calles más; la calle que iba de oriente a poniente, era llamada de los Bergantines y después de las Atarazanas, que a su vez iba hacia el oriente hasta prolongarse en la calzada de Tacuba. Al interior de la isla vemos el centro más urbanizado, una parte corresponde a la ciudad de Tlatelolco que más tarde sería barrio, también vemos el convento franciscano de Santiago. Por los cuatro ángulos y rodeando la población española estaban los pueblos indígenas dispersos, en el ángulo noreste San Sebastián Atzacalcos, en el noroeste Santa María Cuepopan, en el suroeste San Juan Mayotla, en el sureste San Pablo Teipan.

Por medio de la observación detallada del mapa podemos reconstruir como eran los edificios de la Nueva España, La Catedral vieja orientada de este a oeste, la fachada entre dos contrafuertes, la puerta de medio punto con adornos de jambas y arquivolta, dos ventanas con tracería ojivales arriba, remate convexo con relieves y en la cúspide una esfera y una cruz. El edificio coronado de pináculos, además tenía un campanario esbelto con adosados al ángulo noroeste. La Casa del marqués que en 1562 pasaría a ser el Palacio del Virrey, era de un sólo núcleo con muros almenados y torres, el edificio no

46.-Jorge Legorreta. [ conductor ]. *El amor por la intemperie.Op cit.*



llegaba hasta la calle de moneda, sino que era un espacio descubierto como plazoleta.

Santiago Tlatelolco aparece de manera desproporcionada en el mapa, formada por dos partes, el convento con techo de doble agua, una gran torre con chapitel y una portada con arco de medio punto y el mercado separados por un muro de sillería, El espacio estaba cerrado por una barda con puertas al este, y al norte una fuente alimentada por una acequia, que también abastecía al mercado, cerca una cruz, más grande que la de otros conventos, con un objeto redondo para recoger limosnas. En la parte superior del mapa observamos el cerro de Chapultepec y dos acueductos, para acceder a la cima; una escalinata de piedra que conducía a la ermita de San Miguel, en la cima, una casa con techo de doble agua y una torre con remate almenado y un techo cónico. Todo el cerro estaba rodeado por una muralla almenada.

Aparecen otros edificios importantes como el Palacio de Cortés, iglesias como la de San Francisco, San Agustín, Santo Domingo, Santa Clara, San Juan Moyotlán, San Hipólito, entre otras, parroquias y casas de la nobleza indígena, hospitales como el de San Lázaro, y el de la Purísima Concepción.<sup>47</sup>

Los mapas y planos de la ciudad de México servirán como conocimiento del terreno y para dejar constancia de los desastres y mejoramientos urbanos, muchos están aún por ser descubiertos y están bajo toneladas de archivos. En 1556 se publica el mapa titulado *Temestitlan*, realizado por Giovanni Battista Ramusio, nos muestra algunas poblaciones ribereñas y lacustres, la ciudad de México ocupa la parte salada del lago, aparece con su centro ceremonial, edificios principales, todas las casas tienen techos de doble agua, y a lo lejos sobresalen algunas iglesias con sus cúpulas, las calzadas principales y el albarradón de Netzahualcóyotl. Deriva del que realizó Hernán Cortés, pero la orientación es errónea, pues el septentrión está en la parte baja del plano. En la parte de agua dulce están islotes como Mezicalcingo, Xochimilco, Coyoacán y Churubusco.<sup>48</sup> (fig. 14). De 1562 es otro mapa realizado al aguafuerte, *México Regia et Celebris Hispaniae novae Civitas*, publicado por Georgius Bruin y Franciscus Hogenbergius. Representa la cuenca de México con sus lagos, en el centro la ciudad de Tenochtitlan, algunas poblaciones sobre la laguna y otras en las orillas, el centro ceremonial, la Plaza, las calzadas, Tlatelolco, grupo de casas y chinampas. El plano también es derivado del de Cortés y tiene equivocaciones que también se van a repetir como colocar el norte a la izquierda y no a la derecha, además de que el paisaje montañoso está copiado de otros planos. Como símbolo de identidad afueras de la ciudad están las imágenes de tres indígenas a la usanza de la época. De este trabajo derivarán un sin fin de planos hechos por grabadores

47.- Justino Fernández, Manuel Toussaint, et al. Planos de la Ciudad de México, siglos XV y XVII. Op cit, pp.127-146.

48.-Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T I, México, Editorial Smurfit, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1997, pp. 226-227.

Europeos hasta principios del siglo XVIII, quienes colocaron casas y castillos medievales sobre la laguna, una vez que llegó el siglo XVII, los tres indígenas fueron sustituidos por un hacendado junto a un pastor y sus borregos, prototipo que durará toda la centuria.<sup>49</sup>

La ciudad de México siguió transformándose, en 1573 se comenzó a construir la Catedral nueva con un estilo manierista. Dos años después se inició la de Puebla que por su estructura pasó a ser gemela de la de México, ambas fueron modificadas por buen número de arquitectos. Ellos introdujeron el estilo barroco a América y lo aplican en ambos edificios. El barroco fue un estilo traído de España y se manifestó en cada región de México con características muy particulares: lo usaron en la yesería, en piedras de cada una de las regiones, las cuales eran de diversos colores; gris azulada, caliza blanca, o alabastro rojo, negro o rosa.

Para abastecer a la ciudad los comerciantes traían productos a través de la laguna; desde Xochimilco y Chalco. El gobierno estableció la alcabala para todo comerciante, que consistía en pagar impuestos por cada cosa vendida o cambiada, los precios eran excesivos en cada aduana, unidos a otros impuestos restringiendo el comercio y favoreciendo el monopolio de Estado. Por toda la ciudad comenzaron a construirse plazas y plazuelas donde se reunían los vendedores. La Nueva España sigue registrando grandes fiestas en honor a la llegada de virreyes, en 1580 se recibe al conde de la Coruña, y cinco años después al virrey de Villamanrique, para el cual arreglaron la calzada que unía a la ciudad con el Santuario, colocándose un arco triunfal para recibir a toda la familia, a la fiesta asistieron la Audiencia, el arzobispo y más de tres mil de a caballo, al terminar el agasajo los invitados jugaron una escaramuza en los llanos de Guadalupe. En 1590 a la llegada de Don Luis de Velasco hijo, la fiesta fue más lujosa de lo acostumbrado, el Cabildo encomendó una gran recepción y un digno hospedaje junto al Santuario, la escaramuza fue llena de gran pompa, y además del arco triunfal, levantaron un tablado para que el virrey y su familia se divirtieran, al lugar llegaron los indios con sus bailes o mitotes, vestidos a la manera prehispánica. Después de la comilona, al virrey y su familia disfrutaron dulces y colaciones encargados a los mejores confiteros de la ciudad.<sup>50</sup>

En la Nueva España, existía una vida tranquila, con el tañido de la campana de la Catedral y luego el repiqueteo de las demás iglesias, los habitantes asistiendo a misa, o parando por un instante sus actividades para rezar. Antes de las siete de la noche todos en cama y si alguien salía, lo hacía con la advertencia de que podría perder la vida, las calles y puentes de la ciudad de México llenos de peligro, si alguien tenía un esclavo, éste salía con varios metros de anticipación para alumbrar el camino con antorchas. Es finales del siglo XVI y la gente de la ciudad se prepara para ver pasar autos de

49.- *Ibidem*, p. 228-229.

50.- Josefina Muriel de González Mariscal. *Fiestas en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en el siglo XVI. Op cit.* pp. 13-15

fe por las principales calles, que pronto serían saturadas por los reos sentenciados por el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición.<sup>51</sup> Las calles recorridas por los ajusticiados, eran limpias, las cruces proliferaban junto con las iglesias, siendo la más famosa la colocada en el cementerio de la primitiva iglesia de los franciscanos, hecha con la madera de un ahuehuete de Chapultepec, que a su vez servía de guía a los caminantes porque sobresalía entre las casas, su imagen era señal para llegar a la ciudad.<sup>52</sup>

En un biombo anónimo, localizado en el Museo de América, en Madrid España, titulado *Vista del Palacio del virrey, ciudad de México*, nos retrata un mundo que aún huele a renacentista, vemos el Palacio virreinal de dos pisos y gruesos muros, no está almenado, tiene un balcón con celosía de madera, enfrente está una gran fuente para abastecer de agua a los habitantes, en ella los habitantes cargaban a sus bestias con barriles repletos del vital líquido, a lado derecho indicios del mercado al aire libre, así como hileras de tendajones de madera, que era un comercio improvisado, separado por escasos metros de lo que era el mercado de San José. Entre el Palacio y los vendedores pasa una carroza jalada por cuatro caballos, es probable que sea el virrey, porque hay guardias al frente y en la retaguardia, así como unos cuantos alabarderos que cuidan el paso del personaje prominente, reina la tranquilidad y no es necesario hacer valla. Al fondo, detrás de Palacio se ve la Universidad. Por el lado izquierdo la gente camina y monta a caballo entre árboles, de acuerdo a los mapas del siglo XVI, es una plazoleta, hay que recordar que el Palacio no llegaba hasta la calle de Moneda. El biombo nos refleja una Nueva España que todavía pertenece al siglo XVI, pero está fechada en la nascente centuria. (fig. 15).

En 1603, el bachiller Arias de Villalobos, en su poema *Mercurio* dice que la Nueva España es *la Ciudad más bella, emperatriz del Nuevo Mundo*. Con el crecimiento de la ciudad de México y de las otras poblaciones de la Nueva España hubo incremento en el erario público, esto ayudó a costear edificios públicos y el Real Desagüe; con los fondos hubo dinero para pagar trabajos de limpieza y conservación de acequias, calles, calzadas, paseos, plazas, jardines y acueductos.<sup>53</sup>

En el mismo año Bernardo de Balbuena escribió *La Grandeza Mexicana*, composición poética con un incipiente nacionalismo que exalta el paisaje urbano y natural de México, obra publicada un año después. El autor compara a la ciudad de México con las mejores capitales del mundo antiguo y moderno

51.- Luis González Obregón. *Op cit.* p.128.

52.- *Ibidem.* p. 73.

53.- Marcela Salas Cuesta. *Obras públicas. El arte mexicano. Arte Colonial III. Op cit.* Tomo VII, pp. 999-1000.

como Venecia; Grecia, París, Roma, China, Corinto y Efeso entre otras. Como ejemplo del protonacionalismo sustituye al cisne por la divina garza que extiende sus alas y remonta el vuelo anunciando su grandeza, ave rara en el mundo europeo, y al mismo tiempo típica de las lagunas y riberas mexicanas. La garza estaba impresa en el escudo de armas de la Casa de Mendoza y del prelado. Además podía ser cambiada por el águila, otra ave típica de México. En su poema extenso exaltó al virrey don Luis de Velasco, a la gente ilustre de la ciudad; con su eterno clima templado, sus bellos paisajes, y huertas lejanas. Ennumera los talleres y oficios colocados alrededor de la plaza, el bullicio con canales y embarcaciones. Plasma con su escritura a la gente que cruza la Plaza Mayor, lugar para citas del escribano, el médico, el ciego y el prior que se perdían entre las lenguas extranjeras. En su crónica nos dice que en la Plaza Mayor comerciaban oro y plata. Había ricos por doquier, pero también mucha basura, desperdicios de basura del mercado. Había pobres y mendigos arrinconados, mientras que en el campo había cosechas, muchos bienes que ellos no podían gozar. Todo lo traído del Perú, del Japón o de China se vendía en la Plaza Mayor, rodeada de casas altivas. La ciudad seguía su transformación aceleradamente, donde un siglo atrás había chozas humildes, cieno y laguna ahora se edificaba el Nuevo Mundo.<sup>54</sup>

Todo esto aparecerá en planos y mapas de la ciudad de México durante los siguientes décadas y siglos, retratando una sociedad heterogénea. Al mismo tiempo cuando los pintores anónimos realizaron biombos con temática de la Conquista, trataron de colocar escenas en los lugares exactos, de acuerdo a la tradición, al no poder recrear el paisaje anterior a la Conquista, los personajes como Cortés y Moctezuma caminaban por la moderna calzada de Guadalupe. El encuentro de la batalla sangrienta y desigual entre caballeros águila y los conquistadores fuertemente armados, así como el salto de Alvarado y la noche triste entre los edificios coloniales, los disparos de arcabuces y cañones, rugían en tierra firme o sobre restos de la laguna. Todo ocurría sobre un escenario lleno de templos, con arcos de medio punto, barandales y columnas clásicas.

En Julio de 1624 la Plaza del Volador se convirtió en un lugar lleno de fiestas y corridas de toros, mientras que las ventanas del palacio servían de palcos para los autos de fe y para festejar la entrada de virreyes.<sup>55</sup> A partir del siglo XVII y durante todo el XVIII llegaron algunos viajeros como Thomas Gage y el aventurero italiano Gemelli Carreri, quienes describen la ciudad halagada por Bernardo de Balbuena. En 1625 Thomas Gage visitó la Nueva España, aquí vivirá una década y rescató entre sus escritos un refrán de aquella época, *En México se hallan cuatro cosas hermosas: las mujeres, los vestidos, los caballos y sus calles*. Este personaje vio las calles limpias, aseadas y con

54. -Bernardo de Balbuena. *La Grandeza Mexicana*. Estudio preliminar de Luis Adolfo Domínguez. 5ª. Edición, México. Porrúa. 1990. Introducción. pp. 14-15. (colección Sepan cuantos... núm. 200).

55.-Luis González Obregón. *Op cit.* p. 80.

comercios, la venta de plata recreando diversas formas artesanales en la Calle de Plateros, hoy Francisco I. Madero.<sup>56</sup> Dos años después, debido a las lluvias y falta de mantenimiento por parte del gobierno, las calles estaban encharcadas con agua sucia y pestilente, la escena empeoraba, había calles sin empedrar, sin acera o sin banquetas. Las noches eran oscuras y peligrosas porque no existía el alumbrado público.

Los habitantes también adquirieron malas costumbres, tal vez por la falta de atención de las autoridades. Los vecinos arrojaban a las calles, desde sus ventanas, balcones y puertas; todo tipo de basura, trapos viejos, perros y gatos muertos y hasta el contenido de las bacinicas, de allí la voz de advertencia “aguas”. Todas las plazas y mercados públicos servían de establos para ordeñar vacas, para chiqueros de puercos y como rastros para la matanza de reses y carneros. En las plazas se vendían caballos y había tráfico de esclavos. El Ayuntamiento verificó su error al permitir el comercio de cerdos en la Plaza Mayor, pero ya era tarde y la costumbre se opuso a la ley de las autoridades. La plaza estaba llena de inmundicias. Los puentes de los canales antiguos repletos de leyendas, mientras que las aguas infestadas causaban repulsión; había perros muertos flotando, basura, desperdicios y en ocasiones cadáveres humanos arrojados por algún ladrón o asesino misterioso. Sobre las mismas aguas asquerosas navegaban las canoas llenas de flores, frutas, verduras, piedras, vigas, tablas y leñas que posteriormente eran vendidas en el Parián, en ocasiones el virrey y su familia subían a canoas engalanadas rumbo al Coliseo Viejo para asistir a representaciones de comediantes y cantarinas.<sup>57</sup>

Durante esta centuria el rostro de la ciudad era homogéneo en su aspecto, al usarse materiales locales como la cantera gris llamada chiluca y el tezontle rojo.<sup>58</sup> Todo esto se puede verificar en otra imagen que forma parte de nuestra identidad nacional, titulada *La ciudad de México*, plano a color realizado en 1628, por Juan Gómez de Trasmontes, excelente planificador de la época colonial. Haciendo uso de una buena perspectiva nos permite visualizar el tamaño de la Nueva España, vista desde un globo que se eleva por el poniente, entre Chapultepec y Tacuba. Un siglo después de la Conquista la ciudad ha crecido un poco, si acaso el barrio de Santiago aparece aislado. Los límites de la ciudad son por el norte la acequia del puente del clérigo, por el sur, la misma línea de la traza, la calle que va de San Pablo al oriente, por el oriente la acequia de Chalco con una saliente que sube hacia la Soledad sin llegar a ella, y limitado por la antigua calle de las Atarazanas y por el poniente San Juan de Letrán (fig. 16).

56- Jorge Legorreta. (conductor). *México: Ciudad de ciudades. Centro Histórico. Op cit.*

57.-Jorge Legorreta. *México: Ciudad de Ciudades. El amor a la intemperie. Op cit.*

58.- María Cristina Montoya Rivero. *Op cit.* pp. 841-842.

Por las crónicas y planos posteriores de otros arquitectos, así como las visitas que hoy en día podemos hacer a los lugares que registró, sabemos que no alineó bien la calle de lado poniente de San Francisco y el este de la Alameda, faltó la calle del mirador de la Alameda y su prolongación a la derecha y la indicación de que a la izquierda era cerrada, reproduce las casas como si tuvieran techos de teja y hasta hay sitios donde coloca casas, en lugares que aún no han sido poblados. Aparece la Plaza Mayor con una fuente redonda en su centro, no se nota la placeta del marqués, la capilla de los talabarteros, ni los portales. En cambio si se logra localizar la Plaza de Santo Domingo, la Plaza de Santiago Tlatelolco, la de Santa Catarina, la del Carmen, la de Loreto, la de San Pablo, la del Volador, la de San Juan de la Penitencia, la de Regina con una gran fuente circular, la de San Jerónimo y la del Hospital de Nuestra Señora.

La calle principal para Gómez de Trasmonte era la de Tacuba, amplia y que dividía la ciudad, hacia el poniente hasta dar con las fincas de recreo, bifurcándose en la calzada de la Verónica que conducía la prolongación del acueducto hacia Chapultepec, en sentido contrario, por el Oriente la calzada de Tacuba daba hacia el hospital de San Lázaro y el Peñón de los Baños. Otra calle principal en el plano era la de San Francisco. A orillas de la ciudad las casas de los indígenas, como un plato roto, sin traza fija o calles que las identifiquen. Sobre la laguna el Peñón de los Baños y el Peñón del Marqués a manera de pequeñas isletas, y del otro lado de la laguna, la sierra de Santa Catarina y el Cerro de la Estrella, dentro de la ciudad había calles que conducían a todas las poblaciones desde distintos puntos cardinales.

Había menos acequias que en el siglo XVI, de algunas aún hay huellas de las compuertas. Por el lado poniente había numerosas ciénegas y pantanos que el gobierno trabaja desecándolas para obtener terrenos. El agua potable llegaba a la ciudad por dos cañerías; la de Santa Fe, en un acueducto de novecientos arcos y la de Chapultepec que iba por un caño sin arquería, la primera terminaba en la calle de San Juan de Letrán, una esquina más allá de la Alameda y la otra en el Salto del Agua.

El Palacio del Virrey tenía en este momento dos puertas, aún no abarcaba toda la manzana, en el plano aparecen la Catedral vieja y la Catedral nueva pero con trazos inexactos porque había trabajos de construcción intensos. La Casa de Cabildo tenía una acequia que pasaba por delante. El arzobispado aparece sin las dos torres que describe Cervantes de Salazar. La Universidad ocupaba todo el fondo de la Plaza del Volador. La Alameda con cuatro grandes arriates y una fuente en el centro, cercada por acequias en sus costados este y norte. San Diego y el Quemadero. Cerca el Acueducto de Santa Fe. Es una ciudad en expansión con conventos franciscanos, agustinos, dominicos, jesuitas, mercedarios y carmelitas. También conventos de monjas como la de Santa Catalina de Sena, la Encarnación que en el plano está mal localizada, Santa Inés, Santa Teresa también mal localizada, Jesús María, la Concepción,

San Lorenzo, las Descalzas, Santa Clara, San Juan de la Penitencia, Regina, y Santa Mónica. También había Hospitales, Parroquias y Colegios.<sup>59</sup>

Hay un sin fin de planos y mapas de la ciudad de México durante la época colonial que están convertidos en documentos valiosos, forman parte de nuestra identidad nacional que continuó a la Conquista, la mayoría de estos trabajos fueron realizados al inicio por los conquistadores, después por extranjeros que visitaron México, por misioneros y al final por pintores profesionales o anónimos afincados en la Nueva España.

Existe otra crónica visual interesantísima sobre la Nueva España, realizada un año después del plano a color de Gómez de Trasmonte, es un dibujo a tinta, anónimo y titulado *La ciudad de México anegada*, (fig. 17), el trabajo nos muestra a la ciudad después de la inundación de 1629, como ocurrió el desastre y sus consecuencias, en la imagen podemos percibir como desaparecieron los arrabales. Las iglesias al norte de la ciudad; incomunicadas con los caminos rotos. Al unísono la Villa de Guadalupe con su puente que se prolongaba en forma de calzada también inundada. Todas las poblaciones a orillas de las otras lagunas conectadas con el lago de Texcoco también con el agua arriba del nivel adecuado. Para poder entrar a la ciudad de México había que cruzar por medio de embarcaciones.<sup>60</sup>

Fue hasta 1634 cuando ya no había peligros ni huellas de la inundación cuando los comerciantes volvieron a colocar los Cajones de San José y alrededor de ellos, una vez más la mercancía al aire libre. Ya para entonces era muy famosa la calle del Tunal, llamada así porque la tradición decía que en ella, el águila se había posado sobre un nopal.<sup>61</sup> La calle situada por la fachada poniente de la Catedral, porque allí los talabarteros levantaron su capilla, ellos al igual que la sociedad novohispana imaginaban en ese lugar al antiguo islote de la fundación azteca y que fue en ese sitio donde los españoles celebraron la primera misa católica.<sup>62</sup> Como podemos darnos cuenta aquí hay manifestaciones de mestizaje y una sobrevivencia de las imágenes del águila, la serpiente y el nopal. Otra cuadra famosa fue la calle de San Francisco que pasó a ser la calle de Plateros en 1638, a partir de unas Ordenanzas del virrey don Lope Díez de Armendáriz, Marqués de Cadereyta quien pidió a todos los plateros se congregaran<sup>63</sup> en el mismo lugar donde ya estaban establecidos otros vecinos dedicados a este oficio.

59.-Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, México, Editorial Smurfit, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1997, T I, pp. 169-180.

60.-*Idem*, pp. 294-296.

61.-Luis González Obregón. *Las Calles de México*. *Op cit.* p 225.

62.-Exposición. *Los pinceles de la Historia: El origen del Reino de la Nueva España. 1680-1750*. Centro Cultural Banamex. *Op cit.*

63.-Luis González Obregón. *Op cit.* pp. 114-115.

En marzo de 1658 la ciudad de México y sus altas autoridades políticas y religiosas celebraban el nacimiento del infante hijo de los reyes de España, con mascaradas, comilonas y corridas de toros. En este marco de desigualdad social, de gastos excesivos y opresión terrible hacia los indígenas transcurren los últimos cuarenta años del siglo XVII. Por todos lados había rebeliones indígenas debido a los constantes agravios, vejaciones, opresión, falta de alimentos y falta de libertad. Había analfabetismo en la mayoría de la población; lo poco que leían los habitantes eran libros de devoción y vida de santos, por lo tanto los sermones eran muy valiosos. Años después, en 1671 John Ogilby realiza un grabado a color titulado *Nova México*, (fig. 18), derivado del plano de Juan Gómez de Trasmonte, la diferencia principal en el plano radica en que la entrada se daba por la calzada que iba al margen del Acueducto rumbo a Chapultepec, que a su vez unía a la calzada de la Verónica y el Puente de Alvarado, como límite de la ciudad donde había ciénega y tierra firme. En ese lugar el autor nos colocó una escena donde varios hacendados arrieros controlan el desembarco de mercancía que pronto será introducido a la ciudad. En el paisaje vemos un grupo de negros trasladando la carga del barco a carretas jaladas por toros que pronto se unirán a otras que van y vienen por el camino rumbo a los Cajones de San José. En el plano se ve Chapultepec con sus construcciones en la cima, de corte medieval, con sus techos de doble agua, sus muros gruesos y toscos. La Plaza Mayor con su Catedral y varios conventos, a lo lejos destaca una gran fuente por su tamaño, probablemente fue la de la Plaza de las Vizcaínas, al fondo el Albaradón de San Lázaro, y el lago de Texcoco donde flotaban embarcaciones. La representación de la ciudad es de fuerte influencia filipina.<sup>64</sup>

Tanto mapas como planos no figuran en los libros de historia del arte mexicano, en cambio si se les puede localizar como crónicas, a pesar de eso, sirvieron como enlace para que los pintores anónimos o profesionales nos dejaran sus testimonios, de cómo fue la vida social, política y cultural en la Nueva España, como eran sus costumbres y la vestimenta de la sociedad.

En los últimos años del siglo XVII los arquitectos introdujeron la columna salomónica, la cual enriqueció el barroco, el primer templo ciudadano en emplearla fue el convento de Santa Teresa la Antigua de 1678 a 1684, y en las portadas laterales exteriores de la Catedral de México construidas entre 1688 y 1689.<sup>65</sup> Las columnas evolucionaron hasta llegar al estilo tritóstilo, así llamado por la acentuación estilística en la tercera parte del fuste, su apogeo ocurre entre el final del siglo XVII y principios del XVIII, lo usó Pedro Arrieta, en la Catedral de Oaxaca y en las portadas de San Agustín y la Soledad del mismo

64.-Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T I, México, Editorial Smurfit, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1997, pp. 302-303.

65.- María Cristina Montoya Rivero. *Variantes de la arquitectura barroca religiosa en la metrópoli y en los Estados de México, Hidalgo y Guerrero. El arte mexicano. Arte Colonial II. Op cit.* Tomo VI. pp. 836-838



lugar. El estilo declinó un siglo después, esta modalidad también se empleó en la Iglesia del Pocito, en Guadalupe y en la portada de la Enseñanza.<sup>66</sup>

De 1690 es un biombo atribuido a Diego Correa, cuyo título es *La muy noble y leal ciudad de México*, (fig. 19), que también era conocido como *Plano del Conde de Moctezuma*. Nos muestra una vista en perspectiva de poniente a oriente, con casas y edificios principales, disposición de calles, calzadas, acueductos, acequias y el albarradón. Al fondo; la Sierra Nevada, los pequeños conos volcánicos de la Sierra de Santa Catarina que delimita la zona lacustre. Aún hay muchas edificaciones del siglo XVI, como palacios con almenas que le dan un aspecto de ciudad fortificada, iglesias con techos de doble agua hechos con madera labrada. Se considera anterior a 1692 porque el Palacio Virreinal tiene aún el balcón de celosía de madera que desapareció durante la revuelta de ese año. Al norte, localizado a la izquierda del biombo vemos a Santiago Tlatelolco, después la basílica de Guadalupe y la calzada del mismo nombre que la unía a la ciudad de México. Unida a la calzada está el albarradón de San Lázaro. En la parte superior, que corresponde al oriente, tenemos el lago de la población ribereña de Texcoco, la Sierra Nevada, el lago y el poblado de Chalco, y atrás de ellos el Iztaccíhuatl y el Popocatepetl. Al suroeste apreciamos el Cerro de la Estrella y el pueblo de Culhuacán, al sur

la calzada de Iztapalapa bifurcándose hacia Mexicalzingo. Más abajo está la iglesia de la Piedad, así como la calzada que va hacia ella y hacia Nativitas que todavía aparece rodeada de agua. Desde Chapultepec; corre en dirección oriente el viejo acueducto prehispánico, aparentemente reforzado con mampostería y el sistema de arquería que lo sustituyó después. En la parte inferior del plano, que corresponde al poniente se ven los arcos del acueducto que corre a un lado del cerro de Chapultepec, y dando vuelta en el Molino del Rey, llega cerca de la iglesia de San Miguel para desembocar en la fuente de la Tlaxpana en la calzada de Tacuba, después de pasar por el costado del convento de San Diego, la Alameda y los templos de San Juan de Dios y la Santa Veracruz. Son muy evidentes las acequias con sus puentes, que van de oriente a poniente, desembocando en el lago de Texcoco y algunas de norte a sur, como la que cruza junto al convento de San Francisco.<sup>67</sup>

En 1691 se prolongaron las lluvias y malogró la cosecha, no había carne, el vino subió. Esta circunstancia provocó en 1692, el llamado Motín del Hambre. Durante varias horas las clases más desprotegidas de la Nueva España, reunidos en la Plaza Mayor, saquearon, destruyeron e incendiaron los tendajones de San José, Las consecuencias fueron escombros, cenizas y un buen número de muertos. Al día siguiente las cárceles improvisadas eran

66.- Manuel González Galván. *Génesis del barroco y su desarrollo formal en México. El arte mexicano. Arte Colonial II. Op cit.* Tomo VI. p. 824.

67.- Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T 2, Op cit. pp.304-305.

insuficientes y dos días después hubo ejecutados en la horca.<sup>68</sup> Años después en 1695, Cristóbal de Villalpando realizará un cuadro donde narra a detalle el Motín del Hambre, la obra está actualmente en una colección particular en Inglaterra, y forma parte imprescindible de nuestra identidad nacional a través de las crónicas. En el óleo titulado la Plaza Mayor, hay españoles, criollos, mestizos, indios y negros. Todos mezclados sin distinción frailes, clérigos, comerciantes, artesanos y limosneros. Todo es un barullo de voces que brotan de profesionales, señoras y niños, que entran y salen del Parián y recorren la Catedral. El Palacio del virrey está destruido e incendiado en uno de sus muros frontales. Hay carrozas, alabarderos, animales de carga, y rastros de la gran laguna a través del canal por donde transitan las chinampas. Es una obra de corte histórico.<sup>69</sup> Debido a la aparición del Parián sabemos que la pintura fue realizada en 1695, fecha en la que inició su construcción, para ser derruido en 1703. En el lado norte de la Plaza Mayor, por donde está la Catedral con su fachada, circulan elegantes carruajes, carretas con mercancías a caballo o a pie, mientras otros habitantes transportan sus productos en burros. Frente a la Catedral hay criados con librea, religiosos y civiles, pordioseros, vendedores ambulantes, mestizos e indios. Al fondo, frente al área donde se construiría el Sagrario aparecen dos hileras de puestos con techos de paja. Frente a Palacio; una fuente rodeada por un mercado improvisado, luego sigue el Parián con su fuente central. Abajo, en el ángulo inferior izquierdo una carroza, en su interior probablemente el virrey Conde deGálvez, quien gobernó de 1688 a 1696 y a quien los historiadores de arte le atribuye el encargo del cuadro.<sup>70</sup>

En 1695 se publicó un grabado del viajero Thomas Gages, titulado *Lagos de México*, producto de su recorrido por la Nueva España, en el mapa aparece al norte los poblados situados alrededor de los lagos de México, al norte los lagos de Cuautitlán y de Xaltocan, al este el de Texcoco y al sur los de Xochimilco y Chalco. La ciudad de México aparece como una isla con calzadas que la comunican con tierra firme que a su vez, la separan del lago salado y de las aguas dulces. Aparecen poblados como Tesquiquiac y Cuauhtepac al norte. Otumba, Tlalmanalco y Cempoala al este. Amecameca al sur, Coyoacán, Tacuba, Azcapotzalco y Tenayuca por el occidente. Abajo aparece el título *Environs du lac de México* entre dos personajes, uno de ellos es un indígena y el otro es un europeo de casaca y tricornio, las imágenes sirven para sintetizar la mezcla de razas existentes en la Nueva España, (fig. 20). Este plano va a ser copiado constantemente durante el siglo XVIII con escasas variantes.<sup>71</sup> Dos años después el italiano Juan Francisco Gemelli Carreri visita la Nueva España, siempre fue admirador de sus buenos edificios y el ornato de iglesias que competían con las mejores ciudades de Italia. En Puebla elogió la construcción la cual competía con la capital de la Nueva

68.-María del Carmen León Cázares. *La Plaza Mayor de la Ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes siglo XVI y XVII*, México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos A.C. 1982, pp. 156-162.

69.- Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Op cit.* p. 24.

70.- *Idem.*

71.- *Idem*, T 2. pp. 258-259.

España. Observó la Catedral de México con su portada y una alta torre, supo del proyecto de otra que debería de ser igual. Todo a su visita era grandeza, magnificencia y riqueza.<sup>72</sup>

En el intercambio de siglos, los arquitectos usaron con gran pasión la columna salomónica en casi todos los retablos de las iglesias y catedrales. Su empleo fue desapareciendo poco a poco de 1700 a 1730 hasta que se empezó a buscar otras soluciones. El barroco comenzó a tener otras modalidades con el uso de estrías móviles en el fuste de la columna, las estrías eran ondulantes, en zigzag, creando texturas, luces y sombras. Su esplendor inició en el siglo XVIII y fue utilizada hasta fines del mismo.<sup>73</sup> En cada uno de los recovecos de la ciudad existían leyendas que recorrían los puentes y las casas, así la gente difundía por todas partes *La calle de don Juan Manuel, La Casa del judío, La mulata de Córdoba, La monja Alférez, Como ahorcaron a un difunto* y muchas otras. Claro que es necesario recordar que las leyendas sirvieron para distorsionar y justificar crímenes, deseos carnales de clérigos o del Santo Oficio. Sirvieron para justificar los autos de fe donde murieron los judíos, los libertinos o se castigaba la soltura de las monjas, así como la opresión contra los descendientes de Moctezuma. Al inicio del siglo XVIII, en la arquitectura se volvió cada vez más común el usar la cantera gris llamada chiluca y el tezontle rojo, logrando una bicromía que homogenizó el aspecto urbano,<sup>74</sup> el uso de la yesería y la argamasa son ahora, costumbre en todas las regiones, en especial; Puebla.

El 11 de septiembre de 1702 una flota francesa arribó en el puerto de Veracruz trayendo al nuevo virrey duque de Alburquerque, enviado por el rey Felipe IV. Inmediatamente sonaron todas las campanas de las iglesias para darle la bienvenida, de ahí fue transportado a la ciudad de México, a la cual llegó en el mes de octubre, este acontecimiento quedó registrado en un Biombo anónimo de diez divisiones titulado *Alegoría de la Nueva España*, (fig. 21), en la pintura podemos observar como en el Castillo de Chapultepec hubo una gran celebración para festejar la llegada del nuevo virrey, con una representación típica de lo que era la heterogénea sociedad novohispana. Los virreyes cruzan el patio principal; la esposa en su carroza jalada por un tiro de seis animales, el virrey a caballo rodeado de pajes. A la fiesta han acudido los miembros eclesiásticos, toreros, lacayos, músicos, danzantes y como remedo y sátira de lo que fueron las mascaradas, un indígena toca la vihuela mientras cabalga sobre un enorme guajolote de cartón. Hay baile, mujeres con abanico, hombres disfrazados, enanos y negros de librea, a lado de los descendientes de los antiguos mexicanos. De cada uno de los tres niveles y de los balcones salen nobles y miembros de las autoridades de la Nueva España a observar la llegada. Al borde de la convivencia, entre los matorrales

72.-Justino Fernández. *Op cit.* pp. 197-198.

73.- Manuel González Galván. *Génesis del barroco y su desarrollo formal en México. El arte mexicano. Arte Colonial II. Op cit.* Tomo VI. p. 822.

74.-Efraín Castro Morales. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la región de Puebla, Tlaxcala y Veracruz. El arte mexicano. Arte Colonial II. Op cit.* Tomo VI. p. 873.

hay indígenas que transportan cosas. De lado derecho encontramos el jardín y su fuente, de lado izquierdo la entrada principal, el acueducto y un puente que une al Castillo con la laguna. Sobre el puente hay varios personajes que se dirigen a la celebración, en la entrada varios indígenas venden mercancías, una joven camina ataviada con huipil mientras otra lava la ropa en un canal. Alrededor del puente casas con techos de paja y doble agua. Al fondo los volcanes y la iglesia con su torre.<sup>75</sup> Al año siguiente, el duque de Alburquerque en las Ordenanzas de entalladores, propuso que los arquitectos se apegaran a cánones, en el ambiente existían el barroco moderado, y poco faltaba para que apareciera el churrigueresco. El examinado debía dominar cinco órdenes que eran toscana, dórica, jónica, corintia y compósita. Sacar plantas y montañas, así como todo aquello que exigían las buenas reglas.

En otro Biombo titulado *La muy noble y leal ciudad de México*, que se encuentra en la colección del Museo Franz Mayer (fig. 22), muy similar al atribuido a Diego Correa, pero de mano anónima, y con ligeras variantes debido a que el punto de la perspectiva tiene mayor altura, podemos ver como predominan las azoteas de los edificios, y no las fachadas. Han desaparecido las almenas que caracterizaban las casas del siglo XVI. La pintura es más detallada, con tonos rojos y menor contraste del claro oscuro.<sup>76</sup> Al fondo los volcanes, la vista general nos muestra como era la Nueva España a finales del siglo XVII, hacia el norte se localizaba el Tepeyac unido a la ciudad por medio de un puente sobre la laguna, localizamos la iglesia de Nuestra señora de Guadalupe, con su techo de doble agua y sus dos torres, atrás la iglesia del cerrito, la pintura es posterior a 1709, porque el lugar es conocido como la Villa. Con la vista recorremos la ciudad de México y en el centro localizamos la Catedral, tan sólo con una torre que remataba con un ángel tocando una trompeta. El Palacio del virrey de dos pisos, al frente, sobre la Plaza Mayor la picota y una fuente en contra esquina de la Catedral. Dos cuadras por atrás del Palacio encontramos el Hospital de las Bubas, hoy Academia de San Carlos. La mayoría de las iglesias de la ciudad son de una sola nave, tienen techo de doble agua; como la iglesia de Santo Domingo, la del Carmen, o con una portada en forma de empuñadura de espada, como las primeras edificadas a la llegada de los españoles, todas con sus campanarios, la mayoría de las iglesias tenían una sola torre, como la de San Agustín o el convento de San Jerónimo. La gente caminando por la calle de plateros rumbo a la Alameda y a su paso; la iglesia de San Francisco, con su techo de doble agua, dos de sus edificios tenían su torre respectiva, la principal tenía una fachada con una puerta con arco de medio punto y una especie de rosetón. La otra calle paralela a la de plateros era la de la acequia, hoy se llama 16 de septiembre. El canal partía desde atrás del Palacio del virrey a donde llegaban un sin fin de

75.-Exposición. *Niños de ayer para los niños de hoy*. Banco Nacional de México. Departamento del Patrimonio Artístico. Antiguo Palacio de los Condes de San Mateo de Valparaíso. Isabel la Católica, núm. 44. Colonia Centro Histórico. Mayo- julio 2006.

76.-Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T 2, Op cit. pp. 304-305.

embarcaciones menores transportando mercancía, el canal tenía numerosos puentes, tan sólo con cruzar uno; los novohispanos salían de la iglesia de San Francisco para entrar al Colegio de niñas. Enfrente de ambas iglesias había otro edificio que era conocido como San Juan de Letrán, y más adelante, a un costado de la Alameda varios edificios, entre ellos el que albergaba el Corpus Christi. El agua de la acequia corría alrededor de la Alameda que tenía cuatro entradas, este lugar de esparcimiento tenía una fuente en su centro. Enfrente de la Alameda la iglesia de San Diego. Cerca de ambos lugares el Acueducto que traía agua potable desde el cerro de Chapultepec, unida a la acequia llamada los Caños, que conducía los desperdicios arrojados por la gente desde sus ventanas. En el Biombo también localizamos los Convento de San Jerónimo, y de San Agustín. Al finalizar los Caños, casi a la orilla de la ciudad; la iglesia de Belén, cerca el Campo Santo y el Rastro. Del otro lado los restos de la laguna, donde un puente nos conducía a la iglesia de la Piedad con su techo de doble agua y una torre. El recorrido por la ciudad termina con los restos de la laguna y el cerro de Chapultepec.<sup>77</sup>

Del otro lado del Biombo encontramos escenas sobre la Conquista de México. La lectura es complicada y se divide en varias partes, vemos la llegada de Hernán Cortés y el recibimiento que le da Moctezuma, la casa y el balcón donde le dan una pedrada al emperador azteca. La noche Triste, el Salto de Alvarado, la Calzada de Guadalupe por donde entraron los españoles acompañados por los tlaxcaltecas. La matanza de Santiago Tlatelolco. En uno de los extremos del biombo vemos como la población en general huye de la cruel batalla desigual, las señoras corren despavoridas con sus hijos cargados a la espalda o entre los brazos, abandonan parte de la patria dejando atrás las viviendas y la comida que ha sido olvidada en el suelo desparramando comida y fruta, mientras corren a ocultarse entre lo denso del bosque.<sup>78</sup>

La columna estípite fue introducida en la Nueva España entre 1718 y 1735, el primero en imponerla fue el arquitecto y escultor andaluz Jerónimo de Balbás en *El Retablo de los Reyes* de la Catedral metropolitana, después se introdujo incipientemente en la fachada principal de la iglesia de Santo Domingo, de esta manera se inicia una constante en monumentos religiosos. Posteriormente realizó *El Retablo del Perdón* de 1725 a 1732, con la pilastra estípite integrada en sus secciones, obra incendiada en 1967. Fue así como, la famosa columna o pilastra que reinventó José Benito Churriguera en 1689 se convirtió en un elemento arquitectónico difundido durante todo el siglo XVIII.<sup>79</sup> Al revisar el “barroco mexicano” nos podemos dar cuenta que sobrepasó al de la metrópoli: al mismo tiempo fue distinto al de otros países americanos, no tiene rival y hay que reconocer que México tiene la historia arquitectónica más relevante de América.<sup>80</sup> *El Retablo de los*

77.-Exposición permanente. Museo Franz Mayer. Avenida Hidalgo, núm. 45, Col Centro, México D.F.

78.-idem.

79.-María Cristina Montoya Rivero. *Op cit.* pp. 843-844.

80.-Justino Fernández. *Estética del arte mexicano. Op cit.* p. 294.

*Reyes* resultó de enorme importancia para la primera mitad del siglo XVIII. En su época era bello y elevaba el espíritu, producía grandeza, lujo e ideal churrigueresco. Era lo más lúcido y costoso de su género en América. El barroco era un arte totalmente mexicano y *El Retablo de los Reyes* una obra cimera. Jerónimo de Balbás ya había realizado otro similar en 1709 en Sevilla, el cual fue destruido en 1824 víctima de la furia iconoclasta en España, pero como en México todo llegaba tarde y el gusto era tradicional, el Retablo fue respetado. El trabajo fue terminado en 1737 y elogiado como un ideal churrigueresco, una obra maestra del ultra barroco y una verdadera joya del arte religioso. Debido al neoclásico se convirtió en una obra antigua digna de desprecio, acopio de leña e indecente, posteriormente fue valorada y hoy en día es una obra cumbre de la verdadera expresión mexicana, una obra criolla o mestiza. En *El Retablo de los Reyes* no hay límite entre la escultura y arquitectura, tiene grandes lienzos de pintura al óleo, esculturas de santos que a la vez son reyes, angelillos menores y ángeles que llevan frutas, algunos sobre las columnas estípites.<sup>81</sup>

Con la introducción de la columna estípite, llegan instrucciones del marqués de Balero para remodelar otras partes de la Nueva España en 1720, como lo constata el óleo anónimo *Mapa de la Alameda, Paseo de la muy noble ciudad de México*. En donde a vista de pájaro de norte a sur localizamos los arcos del acueducto por donde llegaba el agua de Santa Fe hacia el convento de Corpus Christi. En la parte central de la Alameda, el jardín rodeado de una acequia, el trazo de calzadas arboladas que asemejaban un rombo dentro de un rectángulo con ejes que partían de una fuente central hacia cada uno de los extremos y mitades de la Alameda, con fuentes en los cruces de caminos. En el interior de este espacio de recreación vemos a gente paseando a pie o en carroza, mientras otros descansan en el césped. Después de la Alameda localizamos tres capillas del Calvario a lo largo de la calzada del mismo nombre, enseguida la bella fachada de la iglesia nueva de Corpus Christi, atrás de este edificio, algunas manzanas de casas y extensos campos cruzados por acequias,<sup>82</sup> (fig. 23). En esos momentos, la construcción de varios edificios barrocos fueron registrados en diversas Gacetas publicadas en el período que va de 1722 a 1742. Cuando Castorena y Ursúa inicia su publicación en enero de 1722, llaman a la ciudad La Nobilísima México, cabeza de la Nueva España y corazón de América. La edición es interrumpida ese mismo año y no vuelve a aparecer. Tiempo después se publicará La Gaceta de Sahagún y Arévalo que duraría de 1728 a 1739. En ambas publicaciones hay escritos sobre construcciones recién iniciadas; nuevas iglesias, reparaciones, retablos, estrenos, dedicaciones de iglesias, parroquias, conventos y capillas.<sup>83</sup>

81.- *Ibidem*. pp. 341-362.

82.- Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T 1, Op cit. pp. 498-499.

83.- Justino Fernández. *Estética del arte mexicano*. Op cit. p.204.

En 1737, Pedro de Arrieta junto con un equipo de maestros pertenecientes al gremio de arquitectura recorrieron la ciudad definiendo sus límites, acordando los valores de los terrenos según sus posibilidades de uso comercial y las comodidades que presentaban, así como la localización de capellanías y obras pías. Todo quedó registrado en el plano *Vista de la ciudad de México de Poniente a Oriente*, realizado con técnica arcaizante, con elementos planos como calles, acequias, plazas y azoteas de las casas, combinados con elementos proyectados de forma lateral como fachadas y árboles. Los límites de la ciudad por el norte son la Plaza e iglesia de Santiago Tlatelolco, por el oriente San Lázaro, por el sur San Antonio Abad, y por el poniente San Hipólito. El mapa está realizado por los cuatro puntos cardinales, de norte a sur, desde el puente del Zacate hasta la caja del Salto del agua. De poniente a oriente de Salto del agua en línea recta por la calle que va a Monserrate hasta el puente de los Curtidores de la acequia real que venía de Mexicalzingo. Por la parte norte la Garita del pulque hasta la acequia que sale del puente del Zacate para el oriente. Desde la esquina del Colegio de San Pablo que viene en línea recta desde el Salto del agua hasta San Antonio Acatlán, calle derecha del Rastro. Desde el puente de San Francisco a la última casa después del Calvario. Desde la esquina de la Pila de la Santísima Trinidad al Hospital de San Lázaro.<sup>84</sup>

Mientras tanto, la ciudad sigue cambiando su fisonomía en su arquitectura y en sus planos. Los conventos de monjas modificaron trazas ocupando manzanas enteras, incorporaron calles y callejones, como ejemplo tenemos el Corpus Christi cuya remodelación terminó en 1738. A partir de 1740 se comenzó a recubrir las fachadas de los edificios de las regiones de Puebla, Tlaxcala y Veracruz con ladrillos rectangulares y azulejos cuadrados con fondo blanco y decoración azul, primero fue una característica de la zona, que se reafirmó en 1768 con el arquitecto mestizo José Miguel de Santa María, después afectó toda la región, hasta extenderse a la ciudad de México con el edificio que hoy conocemos como la Casa de los Azulejos, residencia de los condes del Valle de Orizaba.<sup>85</sup>

La remodelación urbana continuó hasta llegar a la Plaza Mayor, hay un plano de 1760, titulado *La Plaza Mayor antes de despejarla por las aguas*. (fig. 24), hecho con tinta y acuarela que nos muestra como era antes de despejarla, debido a los constantes encharcamientos. Las órdenes provenían del rey Carlos III y tenían que ser ejecutadas por las autoridades virreinales. Los constantes encharcamientos provocaban que las aguas *llovedizas* obstruyeran la entrada al Palacio real y sus contornos.

84.- Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T 2, Op cit. pp. 314-316.

85.-María Concepción Amerlinck. *Los conventos de monjas novohispanos. El arte mexicano. Arte Colonial II. Op cit. Tomo VI. p. 791.*

El mapa nos muestra la Plaza Mayor de poniente a oriente, al norte la calle de las Escalerillas, hoy República de Guatemala, la Catedral con el cerco rodeando su cementerio, hoy convertido en atrio, en el interior de la Catedral los Colegios de los niños de la Santa Iglesia y el Seminario. Al oriente, la calle del Relox, hoy calle Seminario, la del Arzobispado, hoy calle de Moneda. La vista se centra en el Palacio y la acequia real con sus puentes, hoy calle Plaza de la Constitución y prolongación 16 de Septiembre. El recorrido nos lleva a la Universidad con la Plazuela del volador en frente, con tendajones de madera y sombrillas de petate que servía a los comerciantes y se encontraba *desarreglada como la Mayor*. Aun lado de la Plazuela el callejón de Balvaneras y la iglesia de Porta Coeli, hoy República de Uruguay. Al sur la calle de la iglesia de San Bernardo. Al poniente la calle del Empedradillo que iniciaba con la Cruz de los Talabarteros en una de las esquinas de la Catedral, donde hoy está el Monte de Piedad, que también se llama Plaza de la Constitución y se prolongaba en la calle de Monterilla, hoy 5 de Febrero.

Enfrente del Palacio real la pila o fuente y cerca de ella la horca. Presidiendo y rodeando el Parián, había tendajones de madera con techos de paja y sombrillas de petate. El Parián contenía en su interior a otro mercado improvisado de madera llamado el Baratillo. En la Plaza Mayor antes de despejarla para realizar las obras de desagüe, existía el desorden con multitud de bestias de carga; como bovinos y bestias apareándose.<sup>86</sup>

Las obras se realizaron entre abril y octubre de 1760, al terminar fue realizado otro plano dibujado a tinta y acuarela, titulado *La Plaza Mayor después de despejarla por las aguas*. (fig. 25). En el plano se ve la Plazuela del volador despejada. El mercado improvisado y con desorden que estaba frente al Palacio real y con su ambulante rodeando la pila, la horca y el Parián, ahora está conformado a manera de diez calles distribuidas con seiscientos cincuenta y seis puestos. Las autoridades añadieron una columna dedicada al rey Carlos III quien con ideas ilustradas pedía orden y limpieza de la ciudad. Las sombrillas de petates y el mercado el Baratillo han desaparecido por un largo tiempo.<sup>87</sup>

Todo era registrado en la Nueva España, de este año es otro anónimo titulado *Planta y descripción de la muy noble e imperial ciudad de México* (fig. 26), realizado a ojo de pájaro, con una vista de este a oeste, abarcando de San Lázaro a Chapultepec, y de Santiago Tlatelolco a San Antonio Abad. Están dibujados todos los parajes, hasta sale a relucir una palmera que había en un lugar denominado el Pradito, al poniente de la iglesia de Santa María la Redonda.<sup>88</sup> Vemos manzanas, plazas, calles, acequias y todos los edificios principales.

86.- Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T 1, *Op cit.* pp. 26 - 27.

87.- *Idem.* pp. 28-29.

88.- *Ibidem.* T 2, pp. 324-325.



Como ya sabemos, en las crónicas intervienen arquitectos, ingenieros, y personas ajenas a estas disciplinas, que a pesar de todo intentaron dejar testimonio de cómo era la ciudad de México con el paso de los siglos. Los pintores al servir como cronistas visuales de la ciudad retratan momentos cotidianos y a veces trascendentes que sucedían en la vida de los habitantes. A través de este tipo de trabajos sabemos costumbres, formas de vestir, aspectos de la calle, mercados y plazas por donde caminaron un sin fin de seres; desde las clases más desprotegidas hasta las altas autoridades políticas y religiosas de la Nueva España. En una pintura titulada *La Plaza Mayor de México en la segunda mitad del siglo XVIII*, (figs. 27), colgada en una de las salas del Castillo De Chapultepec, está plasmada la vida Colonial en pocos metros, el virrey y los oidores cruzan en carrozas rumbo a la Catedral para celebrar una ceremonia, los alabarderos cuidan a la muchedumbre formada en valla. En la Plaza toda la gente compra, pasea, conversa o no hace nada. Un lépero intenta arrebatarse la bolsa a una señora, pero otro personaje lo atrapa por los cabellos, otros dos sacan una daga y el ratero su chaveta mientras un guardia echa mano a su tizona. Más abajo una india es enamorada por un español y el indio pone los ojos en blanco. A la derecha localizamos la Catedral inconclusa con una cerca de mampostería, a la izquierda tienduchas de madera a orillas de la acequia, a un lado el edificio de Cabildo, al fondo los portales y en el centro el Parián. Afuera, el mercado a la intemperie; los puestos con sus techos de paja o sus *sombras* de manta. Mil baratijas reproducidas con minuciosidad: los hierros, las estriberas, las hebillas, las tijeras, los frenos. Las telas y las frutas ubérrimas. Actitudes y vestidos reproducidos con gran variedad en cada uno de los seres de la enorme multitud.<sup>89</sup>

La obra es de 1769, del autor J. Antonio Prado, quien plasmó la escena desde la azotea del segundo piso del Palacio real, por lo que notamos los pretilos rematando su fachada principal. La vista es de Oriente a Poniente. Al norte vemos a la Catedral y en su atrio a las altas autoridades, representantes de la iglesia y guardias que esperan la llegada del virrey De Croix que gobernó de 1766 a 1771. La carroza real se aproxima por el camino, con el virrey y dos acompañantes dentro. Tanto guardias como sirvientes negros han hecho valla para cuidar la seguridad del virrey ante los curiosos que se acercan al verlo pasar.

En la Plaza Mayor reina el desorden, la compra y venta de mercancías así como el hurto y la represión. En la Plaza Mayor todas las clases sociales fundidas entre los callejones improvisados por los tendajones de madera y el comercio al aire libre, todos con techos de paja y sombrillas de petate, alrededor hay carruajes, cargadores, clérigos y religiosos de diversas órdenes. Hay mujeres que caminan con su canasta entre los vendedores ambulantes y más allá músicos escabullidos entre la gente para cantarles una canción favorita. El Parián con el Baratillo en su centro, tiene venta de ropa, plantas,

89.-Exposición permanente. Sala. Casillo de Chapultepec, Primera sección del Bosque, Delegación Miguel Hidalgo, Colonia San Miguel Chapultepec, México D.F.

pescado y frutas. Vemos la horca con gente descansando en sus peldaños, la fuente con un aguador cercano, y la columna dedicada a Carlos III, con una fila de cañones cerca. La acequia real con chalupas circulando, Las Casas de Cabildo y el Portal de Mercaderes con las clases altas, además de monjas y clérigos deambulando entre sus arcos. Por la calle de San Francisco llegan más carrozas.<sup>90</sup> Será una de las últimas vistas de una época a punto de acabar, antes de tres décadas habrá mejoras en la Plaza Mayor y su aspecto cambiaría totalmente. Pronto serán expulsados los jesuitas de la Nueva España y las rebeliones indígenas crearán el ambiente adecuado para el cambio de una estructura social.

En 1775 se pinta *Paseo de la Alameda de México*, (figs. 28), obra realizada al terminar su remodelación. El óleo sobre lámina es una vista de oriente a poniente. En el norte localizado a la derecha de la pintura está el acueducto de Santa Fe, al sur las Capillas del Vía Crucis que terminaba en la iglesia del Calvario, al poniente el convento y la iglesia de San Diego y al fondo la de San Hipólito. La Alameda, rodeada por una reja de hierro con pilares de mampostería y cuatro puertas cada una en las esquinas. Al interior está modificado el trazo de las calzadas y aumentado dos ejes de norte a sur que cruzan con la avenida central que corre de oriente a poniente. Hay rotondas con bancas semicirculares, también están suprimidas las puertas ubicadas en el norte, oriente y poniente. En su interior con su fuente principal, y alrededor esparcidas en diversos lugares las otras fuentes; la de Hércules, la de Tritón, la de Ganimedes y la de Arión. Afuera de la Alameda los niños juegan a moros y cristianos. Además de los edificios ya mencionados están de manera cercana el Hospicio de Pobres, la Casa de la Acordada, el obraje del Portillo, la Casa de locos y las Alcantarillas de las pilas.<sup>91</sup>

De una fecha aproximada por la manera en que está dividido el interior de la Alameda, existe un cuadro de castas titulado *De Español y albina, negro tornatrás*, (figs. 29). En el óleo vemos al español con su ropa compuesta de una casaca larga, medias, un tocado en la cabeza, con un catalejo observa a la gente de sociedad, familiares, parejas y amigos que deambulan entre los jardines, fuentes y calzadas. Alrededor, dentro de la misma Alameda una carroza roja sirve como medio de transporte. Su esposa que está sentada cerca de él, es una albina vestida de rojo, pide el catalejo, mientras que a su espalda el hijo negrito, elegantemente vestido de casaca azul espera su turno. Los tres están observando desde una azotea en el costado contrario a la iglesia de San Diego.<sup>92</sup> Comienza a volverse una costumbre que familias enteras descansan, se diviertan y jueguen en las azoteas de las casas de la ciudad de México.

90.- Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Ibidem*. pp. 30 - 31.

91.- *Ibidem*, T 1, Op cit. pp. 500 – 501.

92.- *Ibidem*, T 1, Op cit. pp. 502 – 503.

Para confirmar los trabajos de remodelación de la Alameda, existe otro óleo sobre tela de José María Bastida, *Plano ignográfico de la Alameda de la nobilísima ciudad de México*, hecho el año de 1778. Nos muestra la ampliación hacia el poniente, el diseño de los caminos o ejes desde sus extremos a su interior nos lleva a un exaedro con una gran fuente en su centro. Los ejes conforman jardines triangulares, sobre cada eje transita la gente y cada jardín está rodeado de árboles. Los principales ejes nos llevan a una puerta, dentro de la misma Alameda y a su alrededor, carruajes que prestan sus servicios para los visitantes. Toda la Alameda está cercada a su vez por un enrejado de hierro, puertas y árboles.<sup>93</sup>

Aprovechando una calzada ancha, el virrey mandó a construir en 1778 lo que posteriormente fue llamado el Paseo de Bucareli, en honor a su apellido. Durante su gobierno se terminó el acueducto de Belén de cuatro kilómetros que llegaba hasta la plazuela y fuente llamados Salto del agua. Ante el agotamiento formal de la pilastra estípíte existe una reacción en contra, al interior del mismo barroco, dando como consecuencias el ultrabarroco neóstilo<sup>94</sup> que buscó presentar columnas o a veces pilastras clásicas de fuste liso o estriado, un ejemplo de este barroco neóstilo está presente en la iglesia de la Enseñanza realizado de 1772 a 1778. El mismo año de 1778 llega a la Nueva España fray Juan Agustín de Morfi, halaga la construcción de Querétaro que le parece hermosa aunque no tan bella como la de México. A San Miguel el Grande, donde los padres del Oratorio tienen una causa bella y grande *allí hay una Roma y una Jerusalén en miniatura*. En su crónica También hace una crítica a la parroquia de Zacatecas que era una iglesia muy costosa, cargada de adornos impertinentes que no añadían hermosura o majestad, la Casa donde residían las cajas reales muy costosa y de mal gusto como la iglesia de Durango con su Plaza Mayor bella y espaciosa, como antes que fuera colocada cerca la Catedral, las Casas de Cabildo y la cárcel que nada tienen de magníficas. Todavía no termina el siglo que exaltó el ultra barroco cuando comienza el interés por el neoclásico, el arte barroco ahora es de mal gusto. Lo que una década antes era cualidad ahora es extravagancia. En estos momentos de la historia, es muy valorada la Virgen de Guadalupe, es reconocida plenamente como unificadora de la sociedad novohispana, todos exaltan la belleza indígena y los cuadros de castas han llegado a su esplendor.

Después de la expulsión de los jesuitas, estos trataron de reconstruir la historia patria en sus escritos desde Europa, reconocieron la trascendencia de la imagen de la Virgen de Guadalupe, y las ruinas prehispánicas. En 1780, Francisco Xavier Clavijero publica su *Historia Antigua de México*, en ella incluye un grabado titulado *Lagos de México*, que tiene fuerte influencia del plano Descripción de la Comarca de México y obras de desagüe de la laguna, realizado por Enrico Martínez en 1608. El trabajo que apareció en la obra de Clavijero representa la cuenca de México, con el lago de Texcoco, el de Chalco y los de Xaltocan y Zumpango. El plano ubica a lado izquierdo el norte de la

93.- *Idem*, T 2, *Op cit.* pp. 54 – 55.

94.-Término introducido por Jorge Alberto Manrique.

ciudad donde están Ecatepec, Tulpetlac, Cautitlán, Tepotzotlán y el Tepeyac. Hacia el poniente sobre la laguna de Texcoco encontramos a la ciudad de México cruzada por sus cuatro calzadas. Al sur Mexicalzingo, Tepepan y Xochimilco. Existe otro mapa similar, con el mismo título, pero a color, en ambos grabados se ve entre el Peñón de los Baños e Iztapalapa huertos o chinampas flotantes.<sup>95</sup> (figs. 30).

En aquel entonces la Nueva España tenía muchas procesiones, la gente desde sus puertas, ventanas, y balcones veían pasar o bien participaban directamente en las fiestas de Corpus Christi para honrar el cuerpo consagrado de Cristo, luego seguía la procesión de Semana Santa, había Autos de fe, y recorridos en honor a alguna advocación de vírgenes o santos, procesiones seculares como el Paseo del Pendón para recordar la caída de Tenochtitlan. Sobre este tema existe una pintura anónima de corte popular, titulada *Exvoto de San Juan Nepomuceno*, de finales del siglo XVIII, en uno de los detalles vemos la procesión de Corpus Christi, que era organizada por diversas agrupaciones civiles y religiosas, entre ellas el gremio de plateros. La procesión acompañada por música de tambores y trompetas iniciaba en la Catedral encabezada por el Arzobispo y las autoridades más representativas. Los organizadores cargaban en andas ángeles y arcángeles, había toda una maquinaria con elementos escénicos saturados de plata en pequeñas esculturas rematando en las andas, en ciriales, estandartes, cruces procesionales, y textiles bordados. Al paso de la procesión; los juegos pirotécnicos en forma de castillos tronando en círculo. Entre los organizadores siempre había uno comisionado para prender un cuetón o trueno que pronto zurcará el cielo de México.<sup>96</sup>

La pilastra estípite, como ya mencioné, llega a su agotamiento formal, el churrigueresco y sobre todo el barroco aún existentes buscan nuevas formas de atracción en las fachadas de edificios, pero sólo causarán repetición, aburrimiento y decadencia. Todavía no termina el siglo que erigió y aplaudió al ultrabarroco, y ahora comienza el interés por el neoclásico, el arte barroco ahora es de mal gusto, es un defecto, lo que una década antes era cualidad, ahora es extravagancia.<sup>97</sup>

En 1783 se creó en México la Academia Real de San Carlos, por orden de los Borbones para imponer el estilo neoclásico. La nueva estética trae consigo nuevos intereses; una nueva política administrativa, educación, utilidad, ciencia moderna, industria, comercio y progreso.<sup>98</sup> Se renovó la estética de los artistas, pero al mismo tiempo la Academia ejerció una labor inquisidora al evitar el desarrollo profesional de muchos pintores, escultores y arquitectos.

95.- Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T 2, *Op cit.* pp. 266 - 269.

96.- *Exposición permanente*. Museo Franz Mayer. Avenida Hidalgo, núm. 45, Col Centro, México D.F.

97.-Justino Fernández. *Estética del arte mexicano*. *Op cit.* pp. 211-212.

98.-*Ibidem*. p. 220.

Un año después de la fundación de la Academia de San Carlos, el virrey Matías de Gálvez inició la construcción de lo que hoy conocemos como Castillo de Chapultepec y lo terminó su hijo y sucesor, el virrey Bernardo de Gálvez en 1786, cercando el lugar con tapias y jardines. A la muerte del conde, el rey Carlos IV ordenó que el Castillo fuera rematado en subasta pública, pero debido a la intervención del virrey Revillagigedo y por conducto del Ayuntamiento pasó a ser de la ciudad de México.<sup>99</sup> En el cerro de Chapultepec estaba una fábrica de pólvora que en menos de seis años se había incendiado cuatro veces, el más espectacular de los incendios ocurrió el 19 de noviembre de 1784 a medio día. Fue una terrible detonación; donde la gente observó como elementos del granero fueron arrancados de cimiento y algunas piezas quedaron arruinadas. Varias viviendas lanzadas a ciento sesenta varas. Doce hombres se salvaron, hubo catorce heridos de gravedad y cuarenta y siete muertos.<sup>100</sup>

Existen varios óleos que son testimonios de las mejoras hechas a la ciudad, uno de ellos titulado *Visita del virrey a las obras de la Catedral*, (figs. 31), la escena se desarrolla frente a la fachada principal, A un lado, el edificio del actual Monte de Piedad, y más al fondo la capilla de Tlapaleros. Al frente de la Catedral; la cruz de Mañozca y la imagen del señor del Cacao, bajo palio colocado para recaudar limosnas para gastos de la construcción. El virrey y su comitiva detienen su paso enfrente, al parecer realiza una visita oficial para revisar los avances de la Catedral, el carruaje del virrey tirado por seis caballos, era escoltado al frente y atrás, el Sagrario está totalmente concluido y fue dedicado desde 1768. La barda que delimita la Catedral de la Plaza Mayor fue derribada posteriormente, en 1792. Las dos torres están rodeadas de andamios, ninguna de las dos están terminadas, tampoco la fachada, los trabajos fueron interrumpidos y reanudados en 1786 bajo la dirección de José Damián Ortiz de Castro,<sup>101</sup> y será hasta 1791 cuando terminen de construir las torres con sus campanarios y se bautice a las campanas como Doña María y la Santa María de Guadalupe. La prematura muerte de Ortiz de Castro provocó que lo sustituyera Manuel Tolsá quien realizó las esculturas de las fachadas laterales y la cúpula que corona el conjunto arquitectónico. Con la culminación de la Catedral desaparece la horca y la picota para colocarse faroles de aceite vegetal que fueron los primeros en proporcionar iluminación artificial.<sup>102</sup>

99.- Autores varios. *Enciclopedia Historia de México*. Op cit. Tomo IV. p. 2023.

100.- Luis González Obregón. *Las Calles de México*. Op cit. p. 199.

101.- David B. Warren, Gustavo Curiel, et al. *Tesoros del Museo Franz Mayer*. edición bilingüe inglés español. Catálogo editado por el Museo Franz Mayer, Museo de Artes decorativas de Huston, y el Museo de Arte de San Diego, 2002. pp. 92-93.

102.- Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo*, Op cit. pp. 63-67

Todas las renovaciones urbanísticas que empezaron por disposiciones del virrey segundo conde de Revillagigedo y de la Academia de San Carlos, fueron realizadas de 1789 a 1794 y se dispuso toda clase de medidas para ennoblecerla y dejarla bella, convirtiéndose en una ciudad palaciega. La Plaza Mayor era un laberinto de casas de madera personas y perros encaramados, el virrey Revillagigedo mandó a despejar la plaza y envió el mercado a la Plaza del Volador construyéndose de madera con ruedas para poderlo trasladar de un lugar a otro. El mercado se inauguró el 19 de enero de 1792. Una vez que el mercado fue trasladado a otro lugar, se niveló el piso de la Plaza Mayor que estaba lleno de hoyancos, las sombras de petates y las toneladas de basura fueron eliminadas. Un hacinamiento era tan grande que la gente lo conocía como Cerro Gordo. Junto con el mercado también se trasladó la contrastante sociedad novohispana.<sup>103</sup> Al momento de despejar el mercado de la Plaza Mayor para trasladarlo a la Plaza del Volador fue removido el piso y los trabajadores descubrieron dos esculturas prehispánicas; la Coatlicue y la piedra del Sol.<sup>104</sup> Una vez realizadas las mejoras, fue inaugurado el 9 de diciembre de 1796 el monumento a Carlos IV, sin embargo, aún así quedó un emplasto negruzco dejado por las diversas mercancías a través de los siglos.

En 1793, en un dibujo a tinta, de mano anónima se registra *la Vista de la Plaza Mayor de México, reformada y hermoseedada*. (figs. 32), La vista es de sur a norte, tomada desde donde estaba la acequia real, teniendo como fondo la Catedral y a la derecha el Palacio del virrey. En los lugares donde antes estaban los puestos, la horca y la pila fueron colocados unos cuadros con banquetas y una fuente en cada uno de sus ángulos. Ahora hay orden en los empedrados y hay desalojo de todo estorbo, para dar paso libre a las carrozas y demás carros jalados por animales, ahora hay espacio suficiente para que desfilen y hagan ejercicio los integrantes de la guardia real.<sup>105</sup>

En 1797 se vuelve a registrar los cambios que tuvo la Plaza Mayor durante los últimos años del siglo XVIII. En esta ocasión en un grabado realizado por Rafael Jimeno y Planes, y entintado por José Joaquín Fabregat, quien también grabó el trabajo *Vista de la Plaza de México*, (figs. 33), nuevamente adornada por la estatua ecuestre de Carlos IV. De sur a norte, teniendo como fondo la Catedral, y a la derecha el Palacio real, vemos al famoso caballito, mandado a hacer en honor a María Luisa de Borbón, esposa del rey. La obra fue realizada por Manuel Tolsá, y rodeada por un círculo de balaustradas con cuatro rejas y el escudo de la casa Borbón. Alrededor los indigentes, y la guardia

102.-Luis González Obregón. *Las Calles de México*. *Op cit.* pp. 82-85.

103.-Jorge Legorreta. México: *Ciudad de ciudades*. *Centro Histórico*. *Op cit.*

104.- Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T 2, *Op cit.* pp. 32 - 33.

105.- *Idem*. T 2. pp. 36-37.

real vestida a la usanza napoleónica. Posteriormente fue realizado un grabado muy similar. En noviembre de 1798 todos los puestos fueron trasladados de nuevo de la Plaza del Volador al cementerio de la Catedral para realizar en ella corrida de toros y celebrar la llegada del virrey don Miguel José de Azanza.

Con el redescubrimiento de la Coatlicue y la Piedra del sol, más las rebeliones indígenas que fueron constantes en toda la Nueva España, se preludia un cambio en la mentalidad de la sociedad novohispana, y en toda la estructura social. Tanto la imagen del escudo nacional como la imagen de la Virgen de Guadalupe como protectora del cielo de México dejan de aparecer por un tiempo, hasta que el México independiente las recupera de nuevo en óleos de corte anónimo, en esta ocasión acompañando a los héroes como Hidalgo, Iturbide y otros.

La historia del escudo de guerra de los mexicas es interesante, primero fue retomado por los tlacuilos sobrevivientes a la Conquista, quienes lo pintaron y esculpieron en muros, y pilas bautismales: En el Atlachinolli, aparece el águila arrojando el *agua que quema*, grito de guerra representado por dos serpientes, una de agua y otra de fuego. También hicieron variantes colocando al águila con un copilli. La labor de los indígenas rebeldes se dio mientras los españoles y misioneros recuperaban al unísono el escudo de la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, en códices y escritos, en donde aparece el águila parada sobre un nopal asentado en la laguna, el ave sostiene en sus garras y pico una serpiente. Cuando el rey concede el título de *Muy noble y muy leal ciudad de México* y es diseñado el escudo de la ciudad, las autoridades se ven obligados a colocar en su punta el escudo de la fundación mítica y así evitar rebeliones y ataques por parte de los indígenas. A partir de ahí el escudo se convierte en símbolo de resistencia, de identidad, lo mismo va a pasar con la imagen de la Virgen de Guadalupe, este tema apasionante lo trataré a detalle en el siguiente capítulo.

Durante todo el siglo XIX, la ciudad de México sigue siendo el personaje principal en grabados y pinturas tanto anónimas como de corte profesional. Aparece en las litografías de Casimiro Castro, de Pedro Gualdi, y de Hesiquio Iriarte, poco a poco su comercialización la lleva a formar parte de los mapas y calendarios que las compañías regalaban una vez al año. Siguió siendo pintada como paisaje de fondo a las escenas costumbristas de los viajeros como Eduardo Pingret, y en los pintores de la Academia fue un factor importante con la llegada de Eugenio Landesio, hasta formar parte fundamental de los paisajes de José María Velasco, quien la coloca inmersa dentro de su serie *El valle de México*. También para José Guadalupe Posada forma parte del fondo donde caminan sus calaveras vivientes. El paisaje de la ciudad de México deja de tener importancia central en los muralistas mexicanos, forma parte de las escenas generales, si acaso Diego Rivera la pinta en los diversos frescos del Palacio Nacional recreando el antiguo mundo prehispánico; sus deidades, y vestimenta, en el mercado de Tlatelolco, mientras que David Alfaro Siqueiros la imagina con avances tecnológicos.

Para el doctor Atl, fue una reconstrucción a partir de las crónicas, mapas y planos de los siglos XVI y XVII, y nos muestra como estaba el imperio mexica sobre la laguna. En un trabajo para el Museo de Antropología titulado *La ciudad bajo el Imperio Mexica*, coloca el centro ceremonial con su Plaza Mayor, las tres calzadas principales, el albarradón de Netzahualcóyotl, el cerro del Peñón. Y como fondo el Popocatepetl y el Iztacíhuatl, (figs. 34). Otra recreación importante es la que realizó Miguel Covarrubias, también para el Museo de Antropología; *Lago de Texcoco. México-Tenochtitlan*, basado principalmente en uno de los primeros mapas que sobre la ciudad de México se realizó, a la llegada de los conquistadores, *Temestitlan*, de Giovanni Battista Ramusio, de 1556, pero con una perspectiva espectacular, nos brinda un panorama aéreo impresionante en donde vemos a la laguna, mitad agua dulce y mitad agua salada, y sobre la última la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, rodeada de un sistema montañoso, (figs. 35).

La ciudad de México adquiere importancia entre los grabadores de la primera mitad del siglo XX, sobre todo para el Taller de la Gráfica Popular que la utilizaba como soporte para colocar sus grabados en las esquinas, bardas y postes, como medio de difusión, pero también la convierte en un personaje central en vías de transformación. Al respecto hay una pintura de Juan O'Gorman que es un fiel testimonio de este acontecer, titulada simplemente *la Ciudad de México*, es de 1949. La vista es desde el Monumento a la Revolución y tiene como fondo los volcanes. En primer plano; sus manos sosteniendo el famoso plano de Alonso de Santa Cruz del siglo XVI, que representa la antigua ciudad, sus lagos e inmediaciones. Le sigue la imagen de un albañil que sostiene un plano, cerca de él, sobre el piso; la mezcla, el marro, el cincel y la plomada. Luego la ciudad de México que está en constante transformación, con varios edificios que tienen su estructura de acero aún sin revestir, el edificio más alto es el de la Lotería Nacional, aún está en construcción la Torre Latinoamericana. Desde el monumento a la Revolución, la calzada más importante que va hacia el oriente es Paseo de la Reforma, y en su centro vemos Bucareli con la estatua ecuestre de Carlos IV, con autos que transitan por doquier. En el cielo vuela una serpiente emplumada que nos recuerda nuestro origen prehispánico, una águila como símbolo de nacionalidad y un par de mujeres que a manera de ángeles sostienen un letrero tricolor que dice *Viva México*, (figs. 36).

Al final, serán los fotógrafos los principales cronistas de la ciudad de México, desde los anónimos del siglo XIX, hasta los ya reconocidos del siglo XX, como Manuel Figueroa, Héctor García y Manuel Álvarez Bravo, ellos la retratarán desde diferentes ángulos y alturas.

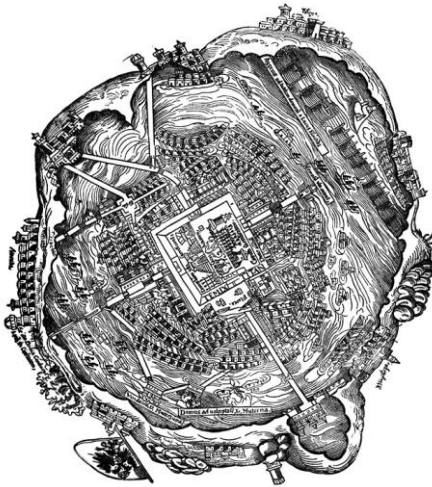


Como conclusión, tenemos que al revisar el arte desde el siglo XVI a nuestros días, hay registros de las distintas transformaciones que ha tenido nuestra ciudad de México, algunas caras son fingidas, fueron producto de la imaginación distorsionada de los conquistadores y misioneros, que colocaron casas con techos de medio punto y fortalezas a mitad de la laguna. Sin embargo, son crónicas que forman parte de nuestra identidad nacional, que enlazaron la historia visual de nuestra nación, a través de estos trabajos podemos estudiar la orografía, la flora y fauna. Posteriormente, una vez que fue reconstruida la ciudad con su Plaza Mayor, sus primeros artistas nos narran como era el Palacio del Virrey, su gente y su mercado. Como era la ciudad de México con sus casas de dos pisos, sus montañas, volcanes, y sus límites.

Estas crónicas visuales nos narran el desastre de una ciudad inundada en 1629 y lo que provocó entre sus pobladores. Fue una ciudad pequeña, donde aún se podía ver barcos navegando sobre la laguna, repletos de cosas para la Nueva España. A través de litografías sabemos como era la casa en la cima del cerro de Chapultepec, el tráfico de mercancías en mulas y carretas recorriendo el camino hasta llegar a la Plaza Mayor. Una ciudad con sus calles mal trazadas, y su acueducto para abastecer de agua potable a sus habitantes. Una ciudad que celebraba la llegada de sus virreyes, que tenía defectos en su organización y un mal desagüe. Una ciudad con su Plaza Mayor donde con las diversas clases sociales reunidas y sus voces agresivas vendiendo todo tipo de baratijas. Una Alameda para las clases más acomodadas, y una Catedral en constante remodelación durante tres cientos años.

La ciudad de México convertida en un personaje central en pinturas, murales, y grabados, narrando paso a paso diversos acontecimientos de la vida nacional. Un lugar del cual todos los artistas han abrevado, que la han retratado desde diversos ángulos, o que se han servido de sus muros para plasmar un grito de protesta.

## II.- La reconstrucción de la ciudad de México.



10.-Hernán Cortés.  
*Mapa de Hernán Cortés.*

1520.

Xilografía.

11.-Hernán Cortés.

*México-Tenochtitlan.*  
Edición de Nüremberg.

1524.

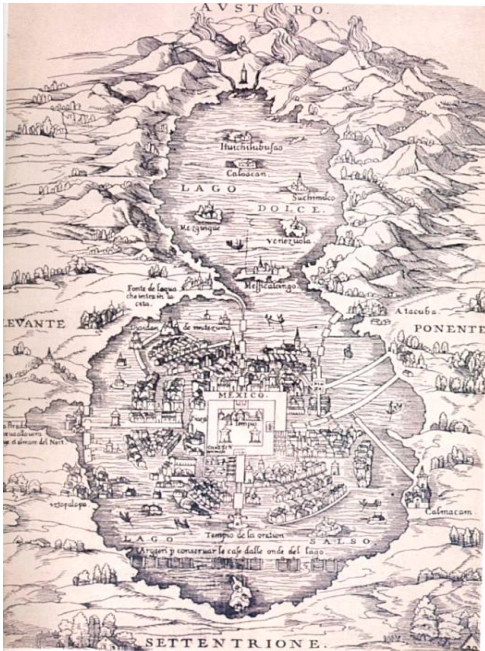
Xilografía a Color.



12.-Autor desconocido.  
Escudo de la ciudad.  
*“Muy noble, muy leal,  
insignie e imperial ciudad  
de México”.*  
17 de diciembre de 1523.

13.-Alonso de Santa Cruz.  
*Mapa de Upsala.*  
1556.

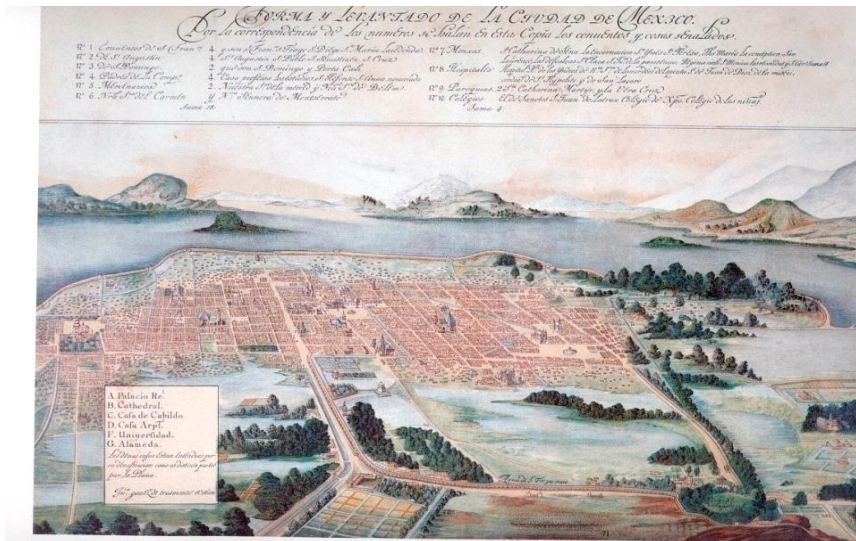
Pigmento, tinta / cuero.



14.-Giovanni Battista Ramusio.  
*Temestitlan.*  
1556.  
Xilografía.



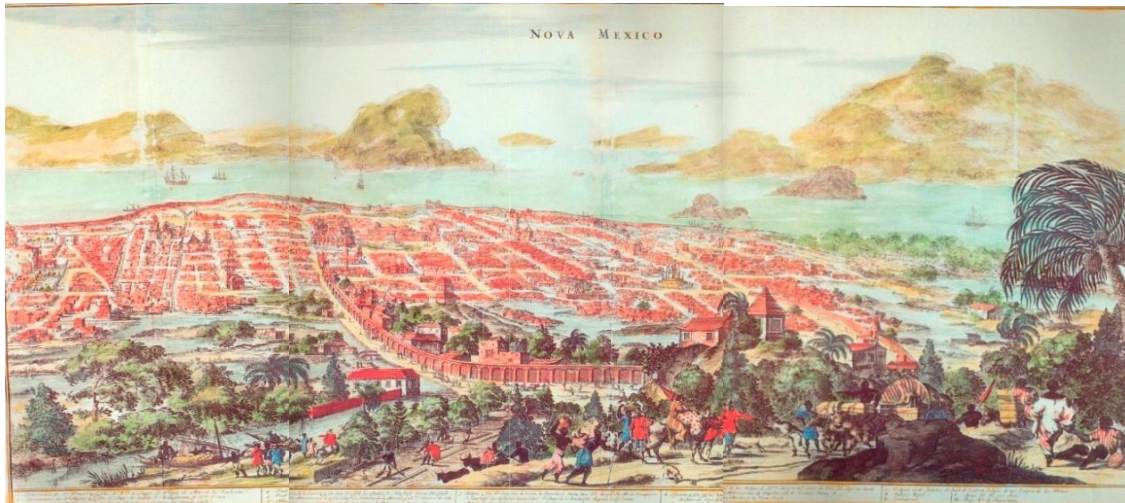
15.-Anónimo.  
*Vista del Palacio del Virrey, ciudad de México.*  
Óleo / tela y madera.  
Inicios s. XVII.



16.-Juan Gómez de Trasmontes.  
**La ciudad de México.**  
 1628.  
 Plano a color.



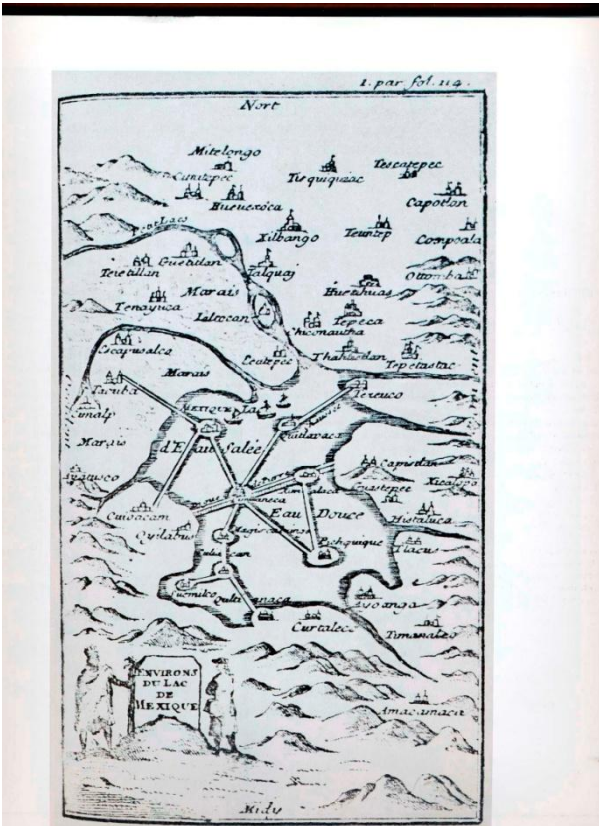
17.-Anónimo.  
**La ciudad anegada.**  
 1629.  
 Tinta / papel.



**18.-John Ogilby.**  
***Nova México.***  
**1671.**  
**Litografía a color.**



**19.-Diego Correa.**  
***Biombo *Muy noble y muy leal ciudad de México.****  
**1695**  
**Óleo / tela.**



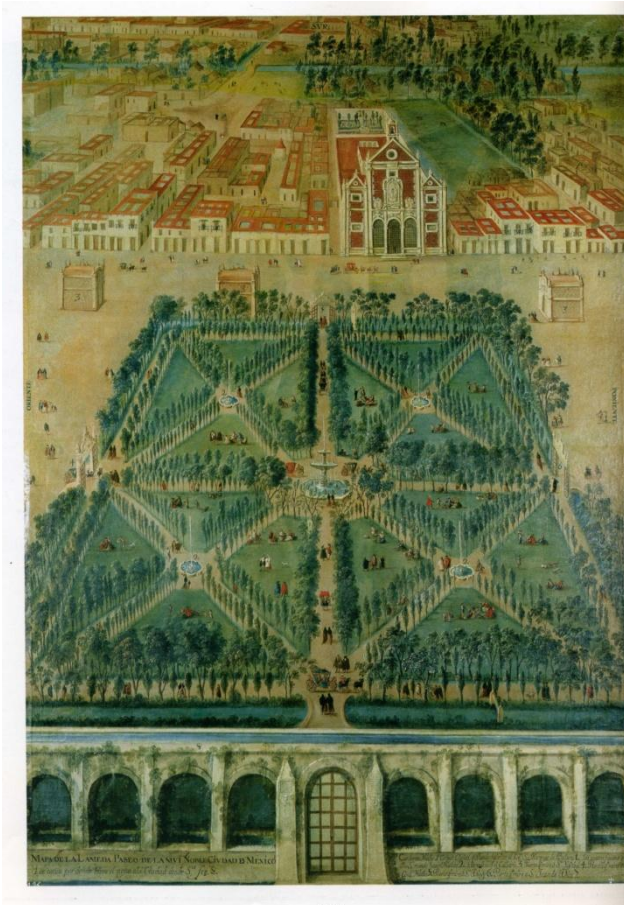
20.- Thomas Gages.  
*Lagos de México.*  
 1690.  
 Grabado.



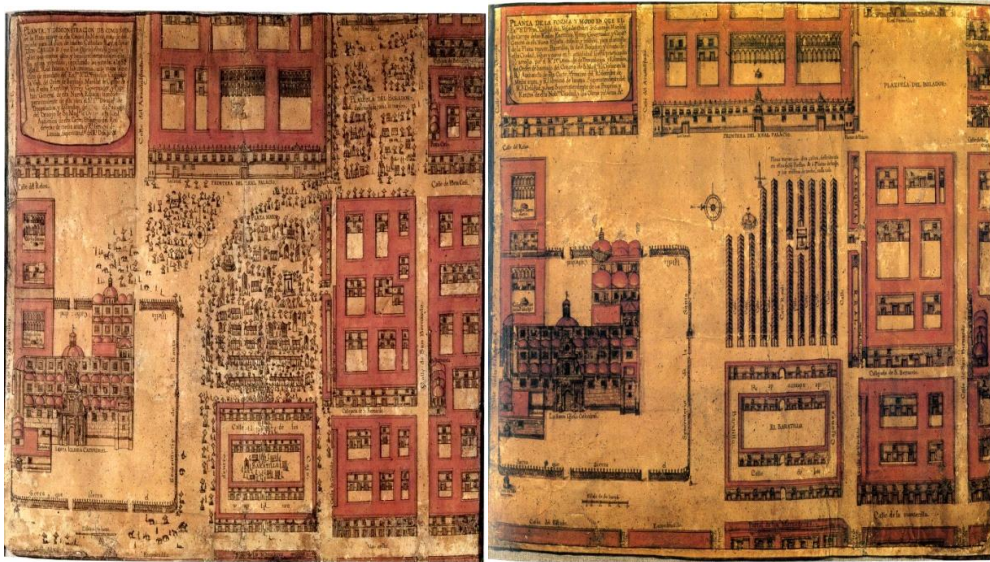
21.-Autor desconocido.  
*Alegoría de la Nueva España.*  
 1703.  
 Óleo / tela.



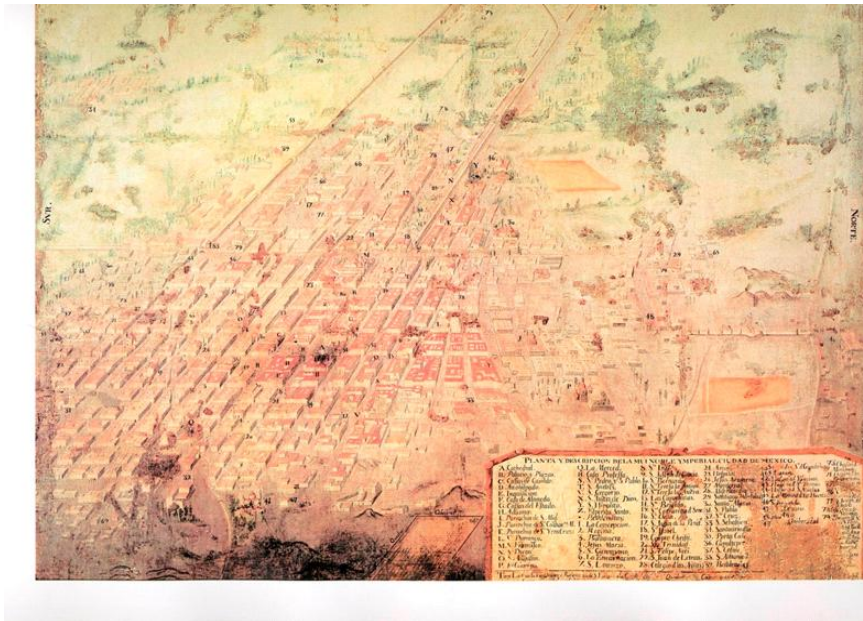
22.-Diego de Correa (atribuído).  
*Biombo Muy noble y muy leal ciudad de México.*  
1709.  
Óleo / tela.



23.-Autor desconocido.  
*Mapa de la Alameda, Paseo de la muy noble ciudad de México.*  
1720.  
Óleo / tela.



**24-25.-Domingo de Trespalacios y Escandón.**  
**(Superintendente de la obra y coordinador de los mapas).**  
***La Plaza Mayor antes y después de despejarla por las aguas.***  
**1760.**  
**Plano a color.**

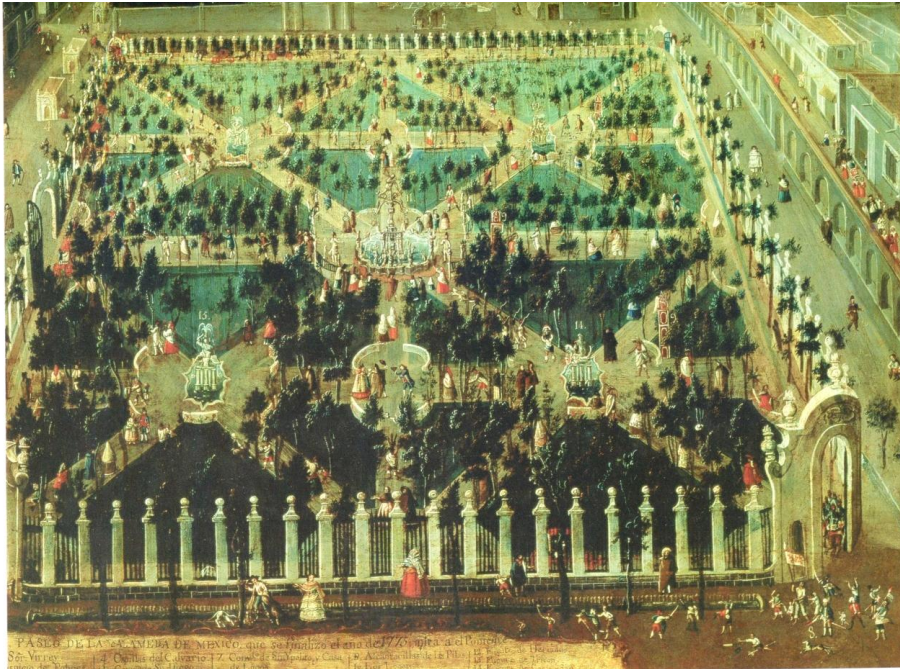


**26.- Autor desconocido.**  
***Planta y descripción de la muy noble e imperial ciudad de México.***  
**1760.**  
**Plano a color.**

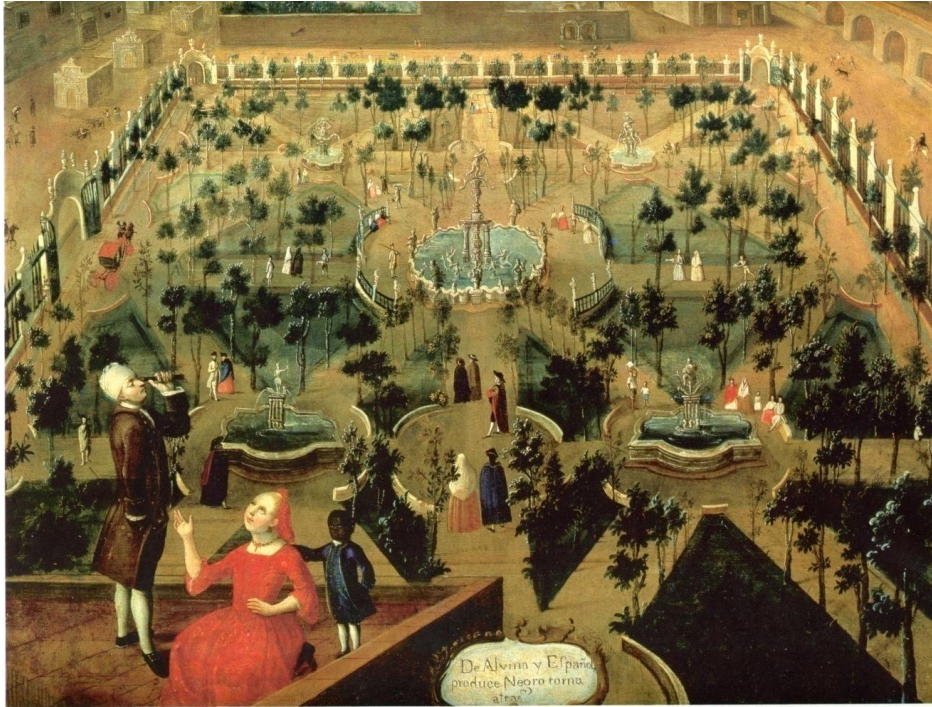




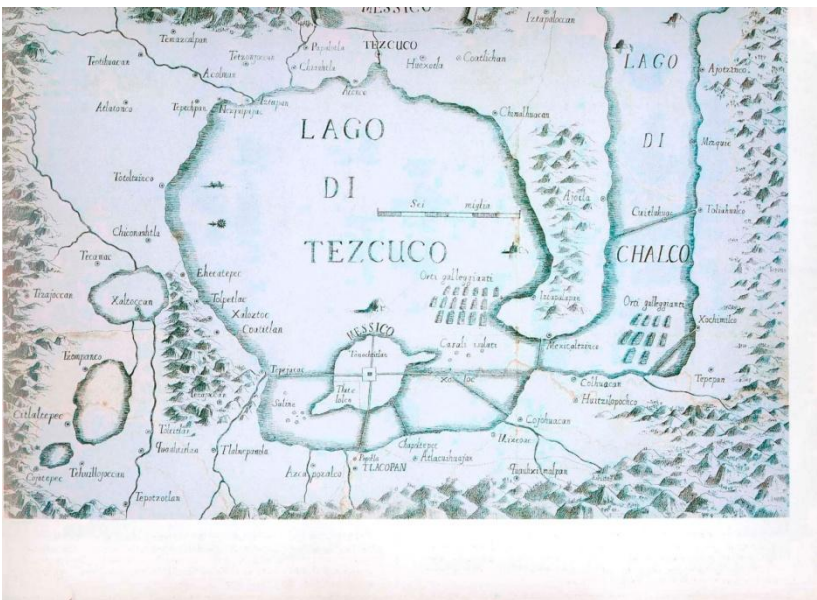
**27.-J. Antonio Prado.**  
***La Plaza Mayor de de México.***  
Óleo / tela.  
1769.



**28.-Autor desconocido.**  
***Paseo de la Alameda de México.***  
1775.  
Óleo / tela.



29.- Autor desconocido.  
*De español y albina, negro tornatrás.*  
 Óleo / tela.  
 1775.



30.- Francisco Xavier Clavijero.  
*Lagos de México.*  
 1780.  
 Grabado.



31.-Anónimo.  
*Visita del virrey a las obras de la Catedral.*  
 Anónimo.  
 1783.  
 Óleo / tela.  
 32.-Rafael Jimeno y Planes, y José Joaquín Fabregat.  
*Vista de la Plaza Mayor después de ser hermoseada,*  
 1793.  
 Dibujo a tinta / papel.



33.-Rafael Jimeno y Planes, y José Joaquín Fabregat.  
*Vista de la Plaza Mayor de México.*  
 Dibujo a tinta / papel.  
 1779.  
*La ciudad bajo el imperio mexicana.*

34.- Gerardo Murillo, Dr. Atl.  
 Segunda mitad del siglo XX.  
 Óleo / madera.



**35.-Miguel Covarrubias.**  
***Lago de Texcoco. México-Tenochtitlan.***  
**Óleo / madera.**  
**Segunda mitad del siglo XX.**



**36.-Juan O'Gorman.**  
***La Ciudad de México.***  
**1949.**

**Temple / madera.**

### III.-La Virgen de Guadalupe y el escudo nacional.

Los conquistadores trajeron nuevos cánones estéticos y religiosos que fueron impuestos a sangre y fuego sobre un gran sector de la población indígena, el siguiente paso fue la labor Evangelizadora de los misioneros. El resultado; fue la necesidad de crear la imagen de la Virgen de Guadalupe, pintado inicialmente por un franciscano quien tomó como modelo a una indígena descendiente de los antiguos mexicanos, la obra resultó una herencia iconográfica de las pinturas que vio como misionero y de los diversos lugares que visitó antes de llegar a la Nueva España. Por las características religiosas de la imagen, nunca se supo el nombre del pintor inicial, ni de las diversas manos que posteriormente le agregaron elementos, a excepción del indígena Marcos Cipac, quien intervino en 1556. Su iconografía estalló a partir de la siguiente centuria, creándose un sin fin de óleos con temas guadalupanos, hasta el grado de sustituir la noción de la patria, en obras de manos profesionales como de manos artesanales o anónimas. Para finales del siglo XVIII, la imagen de la Virgen de Guadalupe, como el escudo de la fundación mítica de la gran Tenochtitlan se convirtieron en símbolos de unión entre las diversas clases sociales de la Colonia. El águila aparecía con la serpiente entre las garras, sobre un nopal y sobre restos de la laguna. Para tener un concepto más amplio de ambas imágenes, y sus nexos con los demás conceptos iconográficos, es necesario analizar su evolución desde los primeros días de la Conquista.

La analogía más fuerte que aportaron los españoles, y la más popular hasta nuestros días fue encarnada en la presencia de Hernán Cortés, a quién los aztecas convirtieron en Quetzalcóatl; la serpiente emplumada, que regresaba de un largo viaje. Para imponer La Cruz los españoles se valieron de otra analogía; en Cozumel había un dios con esa forma, era el árbol de la vida, mejor conocida como *La Cruz de Palenque*, este árbol tiene conexión con el de la cosmogonía náhuatl que a su vez aparece en *El Códice Fejervary-Mayer*, (fig. 37).

Con Cortés también inició la Evangelización antes que con los misioneros. A todos los lugares donde llegó implantó una cruz y bautizó a los naturales con nombres cristianos. Lo mismo hizo al estar frente a Moctezuma y los sacerdotes del Templo Mayor, derrocó ídolos, hizo limpiar adoratorios y *(puso) en ellas imágenes de Nuestra Señora y de otros santos.*<sup>106</sup> El estandarte que trajo Cortés y que lo acompañó durante la Conquista de la gran Tenochtitlan fue el de *la Purísima Concepción*, trabajo propio del Renacimiento que se convirtió en el mensaje estético que se desarrollaría en la Nueva España,<sup>107</sup>(fig. 38).

106.-Hernán Cortés. *Cartas de Relación*. Notas preliminares de Manuel Alcalá, 17ª. Edición. México. Porrúa, 1993, p. 64.

107.-Justino Fernández. *Estética del arte mexicano*, Prólogo de Samuel Ramos, segunda Edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 173.

La Evangelización artística se inició en 1523 con el arribo a México de varios franciscanos, entre ellos fray Pedro de Gante para enseñar a los indígenas artes y técnicas a partir de modelos europeos en especial de Flandes. En su tiempo se rumoraba que tenía tanta habilidad que fue él quien pintó *La Virgen de los Remedios*, que por mucho tiempo estuvo en la iglesia de Tepepan.<sup>108</sup> El ejemplo de los franciscanos pronto fue seguido por los dominicos y agustinos, y en menos de un año, tal vez dos, los indígenas se perfeccionaron en muchos oficios absorbiendo poco a poco los cánones europeos. Aprendieron a modelar oro, plata y se convirtieron en artesanos, herreros tejedores, carpinteros y hasta sastres.<sup>109</sup> Entre los grandes oficiales de la pluma, el labrado y los entalladores sobresalieron tres indios de la Ciudad de México: Marcos de Aquino, Juan de la Cruz y Crespillo.<sup>110</sup> Con estos datos puedo asegurar que ya había grandes escultores y orfebres desde los primeros años posteriores a la Conquista, franciscanos tan brillantes como Pedro de Gante, así como indios sobresalientes, de los cuales surgieron las primeras obras producto del sincretismo o de un pálido mestizaje, es decir, desde inicios de la Colonia ya existían pintores hábiles capaces de pintar un lienzo o un ayate como el de la Virgen de Guadalupe, principal motivo de estudio de este capítulo. Los cánones europeos y prehispánicos habían comenzado a fundirse, sin embargo, el proceso aún sería largo.

Como producto del sincretismo tenemos la construcción de la Plaza Mayor sobre la plaza cívica de los mexicas, el resultado fue un lugar con alzado europeo pero con dimensiones del urbanismo mesoamericano que era más grande que el de las plazas españolas. A su alrededor se construyeron calles y se levantaron varios edificios públicos sobre los templos prehispánicos. El 17 de diciembre de 1523 el rey de España otorgó el escudo de la Ciudad con su leyenda *Muy noble, muy leal, insigne e imperial Ciudad de México*. La imagen era totalmente de tradición española; arcos flotando sobre lo que quedo de la laguna, un castillo con sus atalayas y torres sobre el cual se apoyaban los leones heráldicos. El escudo no fue aceptado con facilidad, los naturales en ocasiones quisieron reemplazarlo y los misioneros tenían problemas al intentar Evangelizar. Para solucionar el problema el Ayuntamiento colocó en la punta del escudo al águila combatiendo a la serpiente sobre el nopal.<sup>111</sup> Mientras que los evangelistas intentaron construir la iglesia mexicana, y para esto se valieron de la guerra de imágenes.

La evangelización formal comenzó con el arribo de los doce hermanos de la Observancia, de San Francisco, el 13 de mayo de 1524. Autorizados a venir

108.-Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes*. Traducción del francés por Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica. 1995, pp. 79-80.

109.-Fray Toribio de Motolinía. *Historia de las Indias de la Nueva España*, Estudio crítico de Edmundo O'Gorman, 6ª. Edición, México, Porrúa, 1995, pp. 172-173.

110.-Bernal Díaz del Castillo. *Historia de la Conquista de la Nueva España*. Introducción de Joaquín Ramírez Cabañas, 16ª. Edición, México, Porrúa, 1994, Cap. XCI, pp. 169- 170.

111.-Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 37-40.

desde España, pertenecían a la orden de San Gabriel de Extremadura. Sin embargo, el culto a la Virgen de Guadalupe, patrona de esa región, así como cualquier otra advocación mariana no la pudieron introducir inmediatamente; lo primero que hicieron los doce hermanos fue construir iglesias sobre la cima o los escombros de todo templo prehispánico. Con esta acción se inicia la Conquista Espiritual porque se localizaron dichos templos y derribaron ídolos para luego quemarlos. Posteriormente en los talleres de Michoacán se dedicaron a confeccionar imágenes de Cristo y la Virgen con pasta de caña, acto seguido, la tarea fue cambiar la religiosidad popular; en San Juan de los Lagos crearon a Nuestra Señora de Talpa y en Guadalajara a Nuestra Señora de Zapopan.<sup>112</sup> La orden de Santo Domingo fue la segunda en llegar a la Nueva España en julio de 1526, a mediados del siglo ya se habían extendido a Tlaxcala, Michoacán, Pánuco, Oaxaca, Chiapas y Yucatán. Los dominicos trajeron los estilos gótico, mudéjar, plateresco, y manierista que se unió al tequitqui que es la interpretación indígena de lo europeo, mezclado con la iconografía azteca. En la mayoría de los casos fueron los propios evangelistas los constructores de sus conventos; con sus fachadas, sus claustros, sus capillas abiertas y capillas posas.<sup>113</sup>

En 1525 se inició la construcción de la antigua Catedral, mejor conocida como iglesia mayor de la Ciudad de México, casi al mismo tiempo surgen los primeros negocios establecidos, un mercado en la Plaza Mayor que se llamó popularmente los Cajones de San José. El 13 de agosto de 1529 se realizó la Fiesta del Pendón en conmemoración a San Hipólito que se convirtió en el santo patrón de la ciudad durante toda la época Colonial. No había hasta el momento en la capital novohispana ninguna imagen que pudiera representar los derechos iconográficos de los antiguos mexicanos, el escudo con el famoso grito de guerra *Atlachinolli* era la más valorada por los tlacuilos, quienes lo colocaban constantemente en fachadas y murales de edificios y templos. El símbolo del *atlachinolli* está representado por dos serpientes entrelazadas, una de fuego y otra de agua, es el grito de guerra arrojado desde el pico del ave, que está sobre un nopal del cual brotan corazones en lugar de tunas, el nopal a su vez surge de las entrañas de un sacrificado o caído en batalla, es la ofrenda a los dioses para alimentar a la tierra y al sol. El monolito en su totalidad asemeja una pirámide con su templo, por lo que se le ha llamado El Teocalli de la Guerra Sagrada, (fig, 39).

Desde los primeros días de la Conquista, tanto misioneros como altos funcionarios de la Nueva España intentaron rescatar el escudo de la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, en escritos y en códices, por lo tanto los tlacuilos imprimieron esta imagen en edificios y pilas bautismales, también hicieron una variante del águila con su copilli. De esta manera el escudo comienza a

112.-Richard Nebel. Santa María Tonantzín Virgen de Guadalupe, México, Traducción del alemán por el Dr. Carlos Warnholtz Bustillos, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 90-107.

113.-Marta Fernández. "La arquitectura monástica de la orden de Santo Domingo". El arte mexicano. Arte Colonial I. México 1986, Secretaría de Educación Pública / SALVAT, Tomo V, pp. 666-685.

demostrar capacidad para soportar el paso destructivo de los extranjeros, y evoluciona como símbolo de resistencia indígena.<sup>114</sup> Otro ejemplo fue *el Códice Mendocino*, informe mandado a hacer por el primer virrey don Antonio de Mendoza en 1540, sobre papel europeo, para dar testimonio de la historia de los mexicas y enviarlo al rey Carlos V. El escriba no colocó al águila con la serpiente, al parecer la modificación fue una orden del virrey, sin embargo aparece en el centro de la gran Tenochtitlan, sobre un nopal que a su vez está sobre un escudo de guerra. El ave está en un cruce de caminos con dos calzadas principales como son Iztapalapa y Tlacopan (Tacuba), las cuales dividen en cuatro barrios a la ciudad de México, cada uno con su señorío correspondiente, abajo, escenas de guerra, (fig. 40). El último códice que menciono como ejemplo es *el Códice Durán*, que es más europeo en su tratamiento, en el aparece la imagen de la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, con el águila sobre el nopal y la serpiente sujetada en sus garras y por el pico, el nopal entroncado a la piedra que a su vez está sobre la laguna, con su flora y fauna correspondiente. (fig. 41). Sin embargo, la valoración de ambas imágenes se va dando lentamente a lo largo de la Nueva España. A partir del siglo XVII, tanto San Hipólito como la Virgen de Guadalupe fueron representados constantemente en óleos anónimos, ambos parados sobre el escudo de la fundación mítica, en el caso del santo español como símbolo de vasallaje, en el caso de la virgen del Tepeyac como símbolo de unión de diversas clases sociales.

Mientras tanto; la Evangelización avanza y los franciscanos sustituyen a ídolos prehispánicos por vírgenes y santos, entre ellos a Tonantzin por la Virgen de Guadalupe,<sup>115</sup> (figs. 42). Tonantzin es la diosa madre, diosa de la fertilidad, era adorada en el cerro del Tepeyac, lugar de sacrificios, a donde llegaban largas peregrinaciones de diversas zonas del imperio mexica, incluso de Guatemala. Por asociaciones, a los misioneros les fue fácil sustituir una imagen por la otra. Al unísono, los franciscanos difundieron la historia ingenua que del 9 al 12 de diciembre de 1531 se apareció la virgen al indio Juan Diego en el cerro del Tepeyac, y le mandó a decir al obispo de México fray Juan de Zumárraga que le erigiera un templo. El obispo dudó y le pidió una señal a Juan Diego, este por orden de la Señora cortó rosas y flores del lugar y se las llevó al prelado, al abrir la capa apareció milagrosamente pintada la Virgen de Guadalupe.<sup>116</sup> Zumárraga se arrodilló ante el ayate, luego lo quitó de los hombros del indio y lo expuso inmediatamente al culto público.<sup>117</sup> Lamentablemente esta versión crea múltiples contradicciones; por ejemplo: Juan Diego jamás pudo pronunciar el nombre de la Virgen de Guadalupe porque su

114.-Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo*, Op cit. pp. 149-150.

115.-Fray Juan de Torquemada. *Monarquía Indiana*. Selección, notas y apéndices de Miguel León Portilla, 3ª. Edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 30 de junio de 1976, Tomo II, Libro X. Cap VII. p. 357.

116.-Francisco de la Maza. *El guadalupanismo mexicano*, Prólogo del autor. 3ª. Reimpresión. México. Fondo de Cultura Económica. / Cultura Secretaría de Educación Pública, 1984, pp. 9-10.

117.-Joaquín García Icazbalceta. *Investigación histórica y documental sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe de México*, 1952, Ediciones Fuente Cultural, pp. 63-65.



lengua carecía de “g” y “d”.<sup>118</sup> Era invierno, no había flores y menos en la cumbre de un cerro estéril, lo más probable es que las rosas hayan provenído de las innumerables chinampas que surcaban la laguna.<sup>119</sup> Desde mi punto de vista, es necesario aclarar que si Juan Diego no escogió tunas, nopales o cempasúchitl, en lugar de rosas de Castilla, es sencillamente porque la historia de la aparición de la virgen es un invento de los franciscanos y por lo tanto una imposición estética e ideológica. Al mismo tiempo la Virgen de Guadalupe es la primera gran obra de la pintura Colonial que es producto del mestizaje porque ya responde a una mezcla de intereses y necesidades propios de la Nueva España.

El autor inicial de la pintura fue un franciscano cuyo nombre quedó en el anonimato al igual que otros nombres de clérigos que crearon imágenes para sustituirlas por ídolos prehispánicos, el motivo principal como ya sabemos fue la Evangelización. La obra es heredera de la iconografía europea que el clérigo vió antes de llegar a la Nueva España. Por ejemplo, existe la Virgen de Berlín que lleva un niño cargando, es un grabado de 1468 de origen flamenco, en el caso de esta imagen, el ángel que le toca el manto bajo sus pies, es similar a la postura del ángel de la Virgen de Guadalupe.<sup>120</sup> Otra más parecida a la nuestra, es la Virgen pintada en el tapiz de la Catedral de Reims, donde la mujer junta las manos en idéntica actitud ala Virgen de Guadalupe de México, vuelve ligeramente el rostro hacia la derecha; pliega el manto y la túnica de manera parecida. Lleva estrellas, luna y los haces solares que irradian su cuerpo. A su alrededor; ángeles y nubes, que son del siglo XV. Como se puede comprobar la iconografía es totalmente europea, y proviene de *la Biblia*, en especial de la Mujer Apocalíptica citada en el capítulo 12 de *las Revelaciones de San Juan* escrito en la Baja Edad Media. Durante aproximadamente cien años fueron varios los autores que metieron mano al lienzo hasta quedar casi como hoy la conocemos, por ejemplo; los arabescos provienen de una pintura anónima española del siglo XVI fueron trasladados a la Virgen mexicana hacia finales de la centuria o a inicios del XVII. Esto resulta fácil asegurarlo porque los dibujos del brocado de la túnica y el vestido no forman parte de los pliegues,<sup>121</sup> (fig. 43).

Ni Torquemada ni otros cuatro cronistas franciscanos de enorme importancia como son Motolinía, Mendieta, Sahagún y Olmos escribieron una palabra sobre las apariciones guadalupanas, y si lo hicieron fue muchos años después. En sus manuscritos son otros santuarios los más importantes. Durante los siguientes cien años en el cerro del Tepeyac sólo hubo una ermita modesta, en cambio en 1576 la Virgen de los Remedios tenía una lujosa iglesia.<sup>122</sup> El esplendor mariano tuvo distintas formas que los misioneros cultivaron en formas de escultura en bulto, imágenes como la Inmaculada Concepción, la Virgen del Rosario, de la Merced, Nuestra Señora de Loreto y la Virgen de San Lucas. A

118.-Fray Servando Teresa de Mier. Memorias. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. 4ª. Edición. México, Porrúa, 1988, Tomo I, p. 87.

119.- Ibidem pp. 87-88.

120.-Francisco de la Maza. Op cit. pp. 182- 183.

121.- Ibidem, pp. 133-134.

122.- Richard Nebel. Op cit. p. 143

finales del siglo XVI en la Ciudad de México eran veneradas por lo menos cuarenta y cuatro imágenes milagrosas de la Virgen María.<sup>123</sup> Lo mismo sucedió

con las pinturas que intentaron ser un testimonio de los milagros marianos, como las realizadas en torno de la Virgen de Ocotlán, la aparición de San Miguel arcángel y la Virgen de los Remedios, las cuales se empezaron a pintar a lo largo de los siglos XVII y XVIII, las obras también son de influencia guadalupana, sin embargo, por ser a posteriori; debemos dudar de la veracidad histórica de cada una de ellas. Gran parte de estas obras fueron realizadas durante la última fase de la Colonia, cuando la imagen del indígena ya era valorada y la Virgen de Guadalupe era unificadora de la sociedad novohispana en las principales ciudades, mientras que en la periferia seguían las rebeliones indígenas.

En 1533 es colocada una fuente casi al frente de la entrada principal del Palacio Virreinal, en contra esquina de la antigua Catedral, pero, será hasta principios del siglo XVII cuando se le coloque un águila de tamaño natural sobre el nopal luchando contra la serpiente. De esta manera el escudo de la fundación mítica de los mexicas siguió demostrando su fuerza. A partir de 1535 cuando los franciscanos construyen el primer convento de San Francisco los tlacuítlos colocaron en un ángulo del atrio el símbolo de Atlachinolli, que como ya sabemos es el águila arrojando desde su pico el grito de guerra que está simbolizado con dos serpientes entrelazadas, una de fuego y otra de agua. Lo mismo ocurrió en la base del templo franciscano de la Asunción de Nuestra Señora de Tecamachalco, en Puebla, donde aparece el águila con un copilli o diadema indígena. El templo de la Asunción fue construido en diversas etapas, la primera concluyó antes de 1540, de 1562 son las pinturas en forma de medallón que decoran la bóveda nervada del sotocoro, y tiene a la izquierda una torre construida entre 1589 y 1591. Lo mismo ocurrió en varios templos, monasterios y monumentos civiles a lo largo del siglo XVI.<sup>124</sup> En el siguiente siglo al emblema mexica estará junto a la imagen de la Virgen de Guadalupe, como una manera de unir intereses entre la población novohispana.

Tal vez, fue la muerte de Juan Diego lo que suscitó un reconocimiento inicial de la aparición de la Virgen de Guadalupe. Esto se constata con el descubrimiento de un documento llamado *El Códice 1548*; pequeño fragmento rectangular de piel, el pergamino tiene una pátina amarillenta con muchas arrugas y una veladura sobre la superficie. Los dibujos y escritos en algunas partes tienen mayor concentración de tinta, algunas líneas se ven negras con puntos azules y otros fragmentos de color sepia con tonalidades rojizas. La tinta usada es de origen natural: orgánico, animal o vegetal. Las imágenes tienen mano y técnica indígena y española. El códice está firmado por fray Bernardino de Sahagún y el Juez Antón Valeriano, y trata sobre la muerte de Juan Diego ocurrida ese año según los anales de la Catedral. En la parte central izquierda aparece el dibujo de un indígena hincado portando la tilma, mira hacia la derecha

123.- *Ibidem*. p. 108.

124.- Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo*. *Op cit*, 40-48.

donde aparece la Virgen de Guadalupe en medio de nubes, carece de rayos, ángel y corona, tiene a sus pies la luna y en su manto las estrellas. La escena ocurre en la falda de un cerro rocoso, con plantas propias de la vegetación esteparia del altiplano mexicano.<sup>125</sup> El documento fue descubierto por casualidad en 1995 por lo que podemos asumir dos actitudes; una, la de dudar de su autenticidad y pensar que es una falsificación, producto de clérigos que estudiaron hábilmente varios datos y los colocaron sobre la piel curtida. Dos, si es totalmente original, su descubrimiento viene a derrumbar toda una serie de argumentos antiaparicionistas que han sido exaltados desde fray Servando Teresa de Mier, Joaquín García Icazbalceta y sobretodo Edmundo O’Gorman. Durante siglos hicieron falta escritos o pinturas que sirvieran para historiar el tema de la aparición.

En 1554 llega el dominico Alonso de Montúfar apoyado por la Corona, pronto se convertirá en el segundo arzobispo de México. Montúfar no destruyó ídolos, sino que prefirió enterrarlos. Al siguiente año convocó al Primer Concilio Provincial Mexicano, donde ordenó que las pinturas de asunto religioso fueran sujetadas a la censura del diocesano y las ya ejecutadas ser examinadas, por lo tanto, todas aquellas encontradas *apócrifas* debían ser eliminadas de los templos. También propuso que solo sobrevivieran las iglesias necesarias y las superfluas fueran derribadas. Si los visitantes se hubieran sujetado a esta disposición, la Virgen de Guadalupe hubiera sido declarada *apócrifa* y la ermita *superflua* y por lo tanto derribada.<sup>126</sup> La postura de Montúfar creó rápidamente un profundo choque con los franciscanos que se prolongó más allá de la muerte del arzobispo. La disputa se centró en torno a la Virgen de Guadalupe.

El 6 de septiembre de 1556 Montúfar pronunció un sermón en honor a la virgen, dos días después Francisco de Bustamante, provincial de los franciscanos, impugnó *la aparición* sobrenatural de la imagen y pidió de cien a doscientos azotes a quien afirmara que la pintura hecha por el indio Marcos Cípac hacía milagros. La réplica fue leída ante las altas autoridades y personas más representantes de la sociedad novohispana, sin que nadie haya protestado. Bustamante exhortó al arzobispo para que pusiera remedio al desorden de haber divulgado falsos milagros. Es probable que Marcos Cípac fuera un indígena brillante como pintor, seguramente fue elegido para pintar o retocar alguna parte del lienzo, su nombre se encadenó a manos anónimas anteriores y posteriores a él, si tomamos en cuenta la fecha de protesta del padre Bustamante, podemos especular que Marcos Cípac pintó el ángel mestizo o criollo que sostiene a la Virgen de Guadalupe. Con la imagen del ángel se incorpora

125.-Fidel González Fernández. et al. *El encuentro de la Virgen de Guadalupe y Juan Diego*. México, Porrúa, pp. 341-352.

126.-Edmundo O’Gorman. *Destierro de sombras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México., 1986, pp. 123- 134.

la lucha de clases al ayate. El arzobispo Alonso de Montúfar trató de defenderse de los ataques a través del escrito titulado: *Información*, en su réplica no trata a la Virgen de Guadalupe como aparecida, ni ataca al indio Cípac. Tampoco hace referencia a la tabla ni a la pintura sino a la imagen de Nuestra Señora. El pueblo novohispano difundió la disputa, pero nunca apoyó a los franciscanos, las familias españolas y sobretodo los indígenas siguieron yendo a rezar al Tepeyac,<sup>127</sup> Francisco de Bustamante fue enviado al templo de Cuernavaca por un tiempo, en ese lugar volvió a ser provincial.

Mientras hay disputa en torno a la Virgen de Guadalupe la guerra de imágenes sigue siendo muy fuerte, en 1559 los tlacuilos pintan el llamado *Códice Osuna*, en el papel se ve a varios soldados mexicas marchando con el uniforme de las tropas españolas, en una expedición rumbo a la Florida. El capitán de la tropa sostiene un estandarte con el emblema y el águila sobre el nopal.<sup>128</sup>

El choque estético e ideológico que aún causaba la imagen de la Virgen de Guadalupe provocó que los mexicanos no abandonaran sus costumbres, ni su estilo. Mestizaje y sincretismo cohabitaron en los muros de las iglesias. Es durante la segunda mitad del siglo XVI cuando creció la pugna contra los peninsulares, en la Colonia ya había surgido la primera generación de criollos y con ella el intento de ocupar puestos importantes en la administración de la Nueva España, propuesta que la Corona les negó. Lo mismo sucedía en todo el continente, en cada región los indígenas eran calificados como seres mentirosos, lascivos, viciosos y afectados por la constelación al haber nacido en América.<sup>129</sup> Al mismo tiempo repercutió contra ellos la publicación de las Leyes nuevas donde les impedían muchos beneficios. Esto provocó que los hijos de los conquistadores se aglutinaran en torno a la figura de Martín Cortés y crearan una conjuración. El hijo de Hernán Cortés fue bien recibido a su llegada a la Nueva España en enero de 1563, lo proclamaron rey de México. La conjura provocó divisiones y aprehensiones, torturas y muertes. Martín Cortés, segundo marqués del Valle fue capturado y se comprometió a salir libremente para presentarse ante el Consejo de Indias.<sup>130</sup>

En aquel entonces la Inquisición influida por los franciscanos dudaba de los milagros y apariciones calificándolos de falsos testimonios, el cronista Juan Suárez de Peralta en su libro *La Conjuración de Martín Cortés*, registra la llegada de don Martín Enríquez como virrey de la Nueva España, personaje que fue bien recibido en cada pueblo hasta parar ante la Virgen de Guadalupe, imagen devotísima a dos *lechegueltas*<sup>131</sup> de México. Lamentablemente Suárez de Peralta era criollo y su testimonio no fue tomado en cuenta.

127.- Francisco de la Maza. *Op cit*, pp. 14-19.

128.- Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo. Op cit.* pp. 48-49.

129.-Roberto Heredia Correa. *Albores de nuestra identidad nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 9-17.

130.-Juan Suárez de Peralta. *La Conjuración de Martín Cortés*, Prólogo de Agustín Yáñez, 2ª. Edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, 144 pp.

131.-Dos lechegueltas = dos leguas.

El ayate de la Virgen de Guadalupe fue la primera gran obra del arte Colonial en todo el siglo XVI, durante su realización había en la Nueva España misioneros franciscanos que se dedicaban al arte de pintar, entre ellos; fray Pedro de Gante y fray Diego Valadés, en 1538 llegó Cristóbal de Quezada, una década después Juan de Illescas quien interviene en el retablo de la Catedral vieja de Puebla, en 1554 fray Jerónimo de Mendieta, y antes de terminar la década Nicolás Texeda, quien intervino en las Catedrales de México y Puebla, de los misioneros se tiene datos abundantes, aunque se ignora con exactitud las obras que realizaron, en cambio, de los pintores profesionales poco o nada sabemos de ellos, si acaso que lograron reunirse en varias ocasiones para escribir las Ordenanzas que regulaban la iconografía por parte de manos indígenas, o *groseras*. Los más importantes van a llegar en la segunda mitad de la centuria. Primero el flamenco Simón Pereyng y después el sevillano Andrés de la Concha, ambos formaron la primera y segunda generación de pintores en la Nueva España, junto con otros artistas activos entre 1560 a 1640. Ellos crearon con su labor el primer intento de autodefinición de la nueva generación criolla. Con su pintura manierista formaron un tronco básico decidiendo el desarrollo posterior del arte novohispano. Ahora bien, el criollismo no es un sentimiento de nacionalidad, sino una toma de conciencia frente a los peninsulares.<sup>132</sup> La labor de todos los pintores profesionales fue vigilada estrictamente por el tribunal del Santo Oficio el cual entró en función el 2 de noviembre de 1571 para revisar todas las imágenes producidas en los talleres. Un año después, en 1572 llega La Compañía de Jesús, los jesuitas serán los únicos en procurar la formación escolar de los criollos, mestizos e indios; por lo tanto, la conciencia del criollismo, el mestizaje y lo nacional comenzará a adquirir forma. Muchos de los estudiantes que asistían al Colegio jesuita de San Pedro y San Pablo obtuvieron con la enseñanza una conciencia de identidad distinta a la de los españoles.<sup>133</sup>

El 14 de agosto de 1594 se funda el Colegio y el convento de Jesús María, con apoyo del capitán Juan García Barranco, para recordar el suceso doce monjas y veinticuatro colegialas propusieron la realización de un pequeño cuadro con la imagen del fundador a lado de una escultura en bulto de una Anunciación, lo cual nos asegura que la Virgen de Guadalupe era poco conocida para finales del siglo XVI, aquel cuadro se encuentra hoy desaparecido.<sup>134</sup>

Mientras tanto, la Plaza Mayor se puebla de leyendas como *la llorona*, *la Virgen del perdón*, *el callejón del indio triste*, y *un aparecido que llegó por el aire*,<sup>135</sup> que junto con otros anécdotas nos permite verificar una vez más que la Virgen de Guadalupe aún no adquiría importancia. Hay que esperar a fines del siglo XVI cuando los criollos empiezan a escalar peldaños y salir a Europa para después lograr igualdad en los puestos públicos, para que la imagen de la

132.-José Rogelio Ruíz Gomar. *"Pintura manierista en la Nueva España". El arte mexicano, Arte colonial III, Tomo VII, Op cit.* p. 1039.

133.-Richard Nebel. *Op cit*, pp. 102-103

134.-*Exposición permanente*. Museo de la Basílica de Guadalupe. Colonia la Villa, avenida Fray Juan de Zumárraga y calzada de Guadalupe. México D,F.

135.-Luis González Obregón. *Las calles de México*, Prólogos de Carlos G. Peña y Luis G. Urbina, 8ª. Edición, México. Porrúa, 1997, 247 pp.

Virgen de Guadalupe sea valorada como la primera mujer criolla.<sup>136</sup> Con el paso de un siglo a otro, en el ayate se acentuó la lucha iconográfica.

La Virgen de Guadalupe al ser una mezcla iconográfica de otras vírgenes europeas, más las necesidades de la Nueva España, se convirtió junto con el barroco en formas auténticas que los hombres de la Colonia inventaron para *mirarse y descubrirse a sí mismos*.<sup>137</sup> En 1615, Samuel de Stradanus realiza una de las primeras obras de corte profesional con la imagen de la Virgen de Guadalupe en un aguafuerte donde aparece rodeada con escenas de ocho milagros repartidas en pequeños recuadros, a lado de un enfermo, de un español que cayó del caballo, apareciendo en el interior de un negocio, o dentro de una iglesia mientras están rezando.(fig. 45).<sup>138</sup>

De 1620 a 1622 llegó a la Nueva España la tercera generación de pintores, y se unen al novohispano Baltasar de Echave Ibía quien realizó una *Inmaculada*, y una *Virgen del Apocalipsis* nimbada de azul sobre la media luna y la serpiente. La transición hacia una pintura con motivos guadalupanos comienza a darse. Fue así como la primera obra con la imagen del ayate la realiza Lorenzo de la Piedra en 1625, y fue llevada a San Luis Potosí cuatro años después, el óleo resultó ser una de las mejores copias del original.<sup>139</sup>

A finales del siglo XVI las calles de la Ciudad de México y sus canales eran limpios, pero a principios del XVII se empezó a descuidar el aspecto y las aguas hasta quedar totalmente sucias, las calles llenas de inmundicias y en la Plaza Mayor había toneladas de basura provocadas por el comercio del mercado de San José. La situación agravó cuando en 1629 hubo una gran inundación, que duró cinco años manteniendo a la Ciudad dos metros bajo el agua. Como la fama de la Virgen de Guadalupe había crecido los habitantes pidieron trasladar la imagen desde su santuario a la Catedral, lamentablemente la situación no mejoró, y la regresaron con todos los honores. Lo favorable en estos momentos fue el inicio de las obras de desagüe del gobierno virreinal, lo cual provocó que la Ciudad comenzara a recuperarse.<sup>140</sup> Al desaparecer las aguas, la fama de la Virgen inició y se le comenzó a llamar la *señal mexicana*, *la medianera*. Fue hasta 1634 cuando ya no había peligros, ni huellas de inundación cuando volvieron los Cajones de San José y alrededor de ellos una vez más la mercancía al aire libre.<sup>141</sup> En aquel entonces era muy famosa la Calle del Tunal situada en la fachada poniente de la Catedral, llamada así por el gusto popular, porque en ese lugar la gente aseguraba que posó el águila sobre el nopal.<sup>142</sup>

136.-Roberto Heredia Correa. *Op cit.* pp. 21-43.

137.-Francisco de la Maza. *Op cit.* pp. 47-48.

138.-*Exposición permanente*. Museo de la Basílica de Guadalupe. *Op cit.*

139.- *Ibidem* p.10.

140.- Jorge Legorreta. *México: Ciudad de ciudades*. "EL amor por la intemperie". Canal 11, noviembre, diciembre de 1998, 8:00 a 9:00.

141.-*Idem*.

Serán los oradores del siglo XVIII quienes convertirán a la Virgen de Guadalupe en patrona contra las inundaciones.<sup>143</sup> Como testigo de aquellos acontecimientos nos queda un dibujo a tinta, de corte anónimo que se titula *La ciudad de México anegada*, el trabajo nos muestra a la ciudad después de la inundación de 1629. En el mapa vemos a la Villa de Guadalupe con su puente prolongado en forma de calzada totalmente inundados.<sup>144</sup>

Otro testimonio de la aparición de la virgen, ocurre en 1653 cuando se pintó un óleo atribuido al taller de José Juárez, titulado: *Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y representación del primer milagro*. En la escena la población indígena, mestiza y criolla llegan a adorar a la virgen ante el asombro del obispo y demás clérigos. En la reunión están presentes la nobleza indígena, los guerreros águila y jaguar con sus estandartes y tambores, varios de ellos, colocan ante la imagen a un indígena flechado, el cual cura sus heridas inexplicablemente ocurriendo así el primer milagro. En un cuadro dentro del cuadro observamos una procesión guiada por el arzobispo Francisco Manso, la Audiencia y el alto clero, llevan a cuestas a la virgen rumbo a la Catedral de México, todos caminan por el puente que une a la ciudad con el Tepeyac, en los restos de la laguna ocurre una batalla en canoas, con flechas y arcos,<sup>145</sup>(fig. 46). Con esta pintura que registra la aún dividida sociedad novohispana se preludia la unión de ella a través del gran milagro. Al mismo tiempo es necesario recordar que es una pintura realizada más de un siglo después de su aparición y que a la vez alude a la inundación.

En 1648 aparece el primer libro impreso sobre la Virgen de Guadalupe, escrito por el bachiller presbítero Miguel Sánchez, famoso predicador y excelente teólogo reconocido en su época. El título era: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe celebrada en su historia con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis*. Cuando Miguel Sánchez publicó su libro, colocó en su portada una xilografía donde aparece la Virgen sobre un nopal y atrás de ella un águila bicéfala extendiendo sus alas, de esta manera mezcló la *profecía apocalíptica con el antiguo símbolo mexicano*,<sup>146</sup> (fig. 47). Con esta imagen se acentuó la mexicanidad, reuniendo *nociones de origen, parentesco, grandeza, vitalidad, legitimidad y prestigio*, al mismo tiempo se creó lazos de identidad colectiva para los diversos sectores de la sociedad novohispana.<sup>147</sup> Miguel Sánchez también logró que resurgieran el culto adormecido y el apoyo de todas

142.-Luis González Obregón. *Op cit.* p. 225.

143.-Francisco de la Maza. *Op cit.* pp 44-47.

144.- Sonia Lombardo de Ruiz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T I, México, Editorial Smurfit, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1997, pp. 294-296.

145.-Exposición: *los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*. Museo Nacional. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Banamex, CONACULTA, INBA, mayo-octubre de 1999.

146.- Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo*. *Op cit.* pp. 90-101.

147.- *Ibidem*, pp.150- 153.

las órdenes religiosas: franciscana, agustina, dominica, mercedaria y jesuita. En otras palabras hubo consenso y la imagen triunfó.<sup>148</sup> Para Sánchez la patria era el territorio donde se nace, y en este caso, él propuso a la Virgen de Guadalupe como sustituta de la patria, al final de su libro confiesa los motivos que lo llevaron a fundamentar la aparición *movióme la patria, los míos, los compañeros, los de este Nuevo Mundo.*<sup>149</sup>

A partir de este primer libro aparecerán otros tres escritores religiosos con el mismo tema. La historia los registra como los *Cuatro evangelistas de Guadalupe*. Un año después que Miguel Sánchez publicara su obra, Lasso de la Vega sacerdote encargado del santuario de la Virgen publica su manuscrito en náhuatl como *El gran acontecimiento* que en su versión original es atribuido al indio Antonio Valeriano. El libro de Lasso de la Vega inicia con las famosísimas palabras: *Nican mopohua motecpana...* que al español sería *Aquí en orden y concierto se refiere...* Con la influencia de los dos primeros evangelistas, el pintor Baltasar de Echave Rioja le presta atención a la Virgen de Guadalupe y la pinta en 1668, dentro de una escena central, en uno de los óleos de la Catedral Metropolitana. En 1675 aparece el tercer evangelio; obra póstuma de Luis Becerra y Tanco, su versión titulada *Felicidad de México*, fue escrito a partir de documentos que leyó en su juventud, entre ellos, los de indígenas mexicanos que conocía de memoria. El cuarto evangelio apareció hasta 1688, la obra fue del humanista Francisco de Florencia quien dedicó su vida a defender la creación como un milagro mexicano en *La estrella del Norte de México...*<sup>150</sup>

La idea de Lasso de la Vega al usar náhuatl fue aprovechada por los jesuitas quienes a partir de allí mexicanizaron la fe católica, creando versiones homófonas como *Cuauhtlapcupeuh* o *Tlecuauhtlapcupeuh* para identificar a la Virgen de Guadalupe, palabras que al español son traducidas como *la que surge de la región de la luz como el águila de fuego* o *la que viene volando de la región de la luz y de la música y entona un canto, como el águila de fuego*. Otra versión era *Coatlaxopeuh* que significaba *Yo aplasté con el pie la serpiente*. De esta manera, la iglesia acomodaba raíces etimológicas que no existían durante el siglo XVI.<sup>151</sup> Con la labor de *los Cuatro evangelistas de Guadalupe* se intentó justificar los milagros de la aparición de manera histórica, los grabados y pinturas que ya existían sustituyeron a los documentos, y al mismo tiempo la iglesia dio soluciones infantiles, ingenuas y llenas de fantasía para cada uno de los elementos iconográficos de la Virgen de Guadalupe alrededor de ellos surgieron muchos evangelistas espontáneos y pintores que a partir de una temática apocalíptica crearon versiones sobre temas guadalupanos.

148.- Serge Gruzinski. *Op cit.* pp 122-126.

149.- Enrique Florescano. *Imágenes de la Patria. México.* Editorial Taurus. 2006. p. 73.

150.-Richard Nebel. *Op cit.* pp. 151-157.

151.-Richard Nebel. *Op cit.* pp. 124-125.



Lo mismo ocurrió con otras vírgenes de corte mariano y guadalupano, como la Virgen de Ocotlán y la Virgen de los Remedios, trazadas con el mismo patrón, en donde un indígena es elegido como vidente para recibir el prodigio en la Nueva España. La primera en aparecer fue *la Virgen de Ocotlán*, pintada a fines de la centuria por Antonio de Santander, en este óleo vemos a la virgen caminando por un claro del cerro de Totoltepec hasta aparecer ante el indio Juan Diego, quien se coloca de rodillas, la mujer celestial lleva el manto tachonado de estrellas y bordado de dorado, a semejanza de la Virgen de Guadalupe, al fondo el pueblo con montañas y casas con techos de doble agua, torrecillas de un segundo piso. Otro óleo, de corte anónimo y mariano, también pintado a finales del XVII dentro del estilo barroco, titulado *Aparición de San Miguel con la fuente milagrosa*, en el cuadro el arcángel aparece ante el indio Diego Lázaro mientras él camina por el bosque. El cielo se abre entre nubes negras y blancas desbordando querubines, arcángeles que acompañan a San Miguel, llevan lanzas, escudos y espadas flamígeras, vuelan hacia el abismo a donde lanzan al demonio y a las serpientes que caen en el fuego eterno. El arcángel San Miguel hace su entrada triunfal, llega flotando por los aires, trae una pluma de ave en la mano izquierda, y una cruz delgadísima en la derecha, el tronco de la cruz es delgado, tiene más de dos metros de largo, la punta termina en la fuente. Una luz blanca surge de la gloria y cruza la escena hasta caer en la fuente. Con esta acción, el agua curará todo tipo de enfermedades.<sup>152</sup> A partir del siguiente siglo varios pintores importantes van a retomar el tema de San Miguel Arcángel, entre ellos Luis Juárez, Sebastián López de Arteaga, Juan Correa, Cristóbal de Villalpando y Melchor Pérez de Holguín.

Durante las últimas décadas del siglo XVII se fusionaron los temas guadalupanos, patriotas e indígenas, convirtiendo la iconografía en una afirmación, en una búsqueda constante, primero por parte de los escritores y posteriormente por los pintores. Todo fue consecuencia de los llamados Evangelistas de Guadalupe. En el proceso intervienen poemas de Carlos de Sigüenza y Góngora, y de Sor Juana Inés de la Cruz, y en la siguiente centuria versiones de Borturini de Mier. Por lo regular serán pintores menores o anónimos quienes aborden la temática guadalupana, porque la mayoría de los pintores profesionales seguirán pintando a *Cristo en la cruz, la incredulidad de Santo Tomás*, vírgenes y madonas. Gregorio José de Lara será el único profesional que pintará en el transcurso de los siglos XVII al XVIII, *La aparición de la Virgen de Guadalupe a San Juan*, en un óleo que originalmente estaba en la Catedral Metropolitana y que hoy en día está en el Museo de la Basílica de Guadalupe, en la pintura San Juan está escribiendo *el Apocalipsis*, no en la isla de Patmos, sino en la gran Tenochtitlan. La virgen guadalupana se transporta por los aires, en su espalda trae las alas, que son las del águila mexicana, (fig. 48). Al mismo tiempo se da la obra de Juan Correa en la Catedral; un mural pintado al óleo donde representa una virgen de advocación mariana,

152.-Exposición: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España (siglos XVI al XVIII)*. Palacio de Cultura Banamex (Palacio de Iturbide). Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, Fomento Cultural Banamex. Madero 17, Centro Histórico. Junio- octubre 2006.

Juan Correa incluyó en la escena a ángeles mulatos y negros.<sup>153</sup> Como nos podemos dar cuenta ya hay varios temas fusionados, ya se admiten las castas, pero de manera simulada, hay cambios en la mentalidad de la sociedad novohispana que empieza a unirse en torno al gran milagro.

Para describirnos como era el terreno donde se asentaba el Santuario de la Virgen de Guadalupe y sus alrededores, existe un mapa topográfico de 1694, (fig. 49), realizado a tinta y acuarela. Es una vista en perspectiva de sur a norte, al norte vemos un grupo de cerros con su nombre en nahuátl y el pueblo de San Juan con su iglesia, al oriente aparece el pueblo de Santiago Atzacolco y la laguna de Texcoco, al sur el río de Guadalupe conectado con la laguna, con un puente para sus habitantes, por el lado izquierdo la cañería antigua en ruinas. El puente servía para llegar al Tepeyac y conectaba a otros poblados como San Lorenzo, Tecoma y Santa Isabel Tola. En el plano aparecen cerros, canales, una pequeña laguna, calzadas y caminos, todos con sus respectivos nombres. En el centro del plano el Santuario del Tepeyac, con una sola bóveda, techo de doble agua, puerta con arco de medio punto y dos torres. Atrás el cerro con su ermita. Antes de cruzar el puente por el lado derecho una calzada, casas dispersas, un par de árboles y una nopalera, de lado izquierdo una inscripción de José Mariano Alarcón quien asegura tenía como tarea adoctrinar cada semana el pueblo de Santa Isabel Tola, por encargo del magistral Dr. Franco Félix y Escalante, encontró en el pueblo el plano con otros papeles útiles, con la planta de elevación tal como era hasta el año de 1694.<sup>154</sup>

Sin embargo, aún falta poco para la consagración de la Virgen de Guadalupe como prodigio en la Nueva España, en la pluralidad de la sociedad había quienes acudían a otras imágenes, como ejemplo tenemos una pintura de Manuel de Arellano, *Ex voto del Capitán Don Pedro Antonio de Andrade y Peralta*, óleo fechado en 1700, De reminiscencia barroca, tiene una leyenda que dice; que estando enfermo, en cama, se encomendó a la Virgen María y acto seguido en noviembre del mismo año, cobra fuerza para volver a caminar. El cuadro se divide en escenas, en la primera, con un médico en la cabecera, y una mujer a los pies de su cama calentando agua, atrás se abre la gloria y aparece una nube y con ella la virgen de Zapopan, en la siguiente escena vemos un pedestal donde está la escultura en bulto, y luego de lado derecho parte de la iglesia. Al frente, de rodillas vemos al donador, el capitán don Pedro Antonio de Andrade y Peralta aún con huellas de la enfermedad, reza agradeciendo el milagro de estar con vida,<sup>155</sup>(fig. 50).

153.-Adriana Malvido. *El barroco, episodio relevante en el devenir de nuestra cultura. La Jornada*. Sección Cultural. México, miércoles 13 de abril de 1994. p. 30.

154.-Para conservar el documento sin haber añadido ni quitado nada del plano, junto con otros monumentos antiguos, y títulos de tierras fechados en 1714, realizó una lista que fue remitida al Colegio de Tepotzotlán, el 17 de octubre de 1795. Para profundizar más en el tema, revisar: Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T I, México, Editorial Smurfit, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1997, pp. 220-221.

155.- Exposición permanente. Museo de la Basílica de Guadalupe. *Op cit.*

Durante todo el siglo XVIII surgen poemas y sermones que exaltan a la Virgen de Guadalupe siempre buscando que la Ciudad de México se convierta en una Nueva Jerusalén. Tanto el Tepeyac como el ayate son símbolos de lo mexicano. Poco a poco el culto a la Virgen de Guadalupe aumenta y los pintores empiezan a registrar vistas de la Villa en el cerro del Tepeyac. Al unísono había intelectuales que le daban mucha importancia al escudo mexicano de la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, lo cual se empezó a fusionar, fue así como surgieron obras de carácter popular que darán origen a los cuadros de castas, donde ambas imágenes aparecen a lado de retratos de la sociedad novohispana para crear una síntesis de integridad racial.<sup>156</sup> De esta manera, la alegoría de la América desnuda y salvaje inventada por los europeos era sustituida por la Virgen de Guadalupe,<sup>157</sup> Con este paso hay mayor unidad y fuerza a las causas comunes de los criollos

El 30 de abril de 1709 se inauguró el nuevo *Santuario de la Virgen de Guadalupe*, en ese momento solemne estaba presente toda la orgullosa y contrastada sociedad novohispana y al frente de ella el virrey don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque junto con su corte. Con ese motivo fue pintado un enorme óleo titulado *Traslado de la imagen y estreno del Santuario de Guadalupe*, pintado por Manuel Arellano. La obra es una clara muestra devocional de la patria criolla. En el cuadro, la gente llega de diversos poblados al Santuario, algunos a pie, otros en carruaje, los demás por el camino y el puente que une a la ciudad con el Tepeyac. Todos celebran, hay mascarada, carros carnalescos. Hay quienes nadan a la orilla de la laguna. Japoneses, turcos, marroquíes, conversos y descendientes de la nobleza indígena, todos rindiendo culto a la Virgen de Guadalupe,<sup>158</sup> (fig. 51). Con la inauguración del Santuario está plenamente reconocida la trascendencia del milagro mexicano, ahora su imagen comenzará a atravesar las fronteras novohispanas.

Existe otra pintura que al parecer fue hecha para acompañar a la anterior, titulada *Entrada de la santa estatua al Santuario de Guadalupe*, el trabajo está atribuido a José de Arellano, La fecha es la misma, 30 de abril de 1709, cuando el virrey don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque llevó a cabo la procesión colocando la tilma en su nuevo templo. A poca distancia del virrey apreciamos un grupo que carga en una litera la imagen de San Felipe de Jesús, el primer santo mexicano. A la izquierda del Santuario se ven figuras alegóricas; danzantes, un carro y ocho gigantes unidos a la procesión acentuando la nobleza mexicana, cerca de ellos cuatro hombres disfrazados de demonios rojos arrastran un carro de madera que representa el dragón y un quinto hombre demonio está sobre el lomo, entre las alas. En el cuadro está sintetizada la sociedad novohispana, indígenas, españoles, criollos, mestizos y

156.- Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo*. Op cit. pp. 105-111.

157.- Enrique Florescano. *Imágenes de la Patria*. México. Op cit. pp. 78, 79.

158.-Exposición: *Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España 1608-1750*. Op cit.

africanos. Gente venida de todas las regiones de la Nueva España a rendirle culto a la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac, a la derecha un sin fin de carruajes, el camino de San Cristóbal y la Hacienda de las Cabras, atrás de la ermita del cerrito, la cueva de Carranza, el pueblo de San Sabel, entre los cerros más lejanos el pueblo de Ticoma, la cuesta de Barrientos por donde transitan campesinos con burros de carga, todos caminando rumbo al nuevo templo barroco, transitan por cada uno de los cuatro lugares donde sucedió la aparición. Alrededor de la capilla del cerrito familias enteras sentadas observando el traslado, algunas sentadas en piedras o sobre el terreno accidentado. Alrededor de la Villa, las casas de los nobles, familias enteras desde las azoteas y balcones, las damas con sombrillas colocadas sobre la casa de la guardia. Nobles en procesión por el camino del puente, mientras los naturales nadan sobre los restos de la laguna. Por el horizonte cruzan palomas y patos de los llamados ánades. En la parte inferior derecha, un marco con indicaciones. Rematando el cuadro, tenemos el águila sobre el nopal, a la izquierda un carcaj y a la derecha unos mazos guerreros.<sup>159</sup>

En las primeras tres décadas del siglo XVIII, José Vivar y Valderrama realizó una serie de cuatro cuadros históricos que fueron encargados para exaltar a Hernán Cortés, uno de ellos se titula *Aparición de la Virgen de Guadalupe y estampación de su imagen*. A través de una ventana de arco de medio punto; el cerro del Tepeyac y cada una de las apariciones a Juan Diego, adentro de la habitación, en uno de los ángulos se abre la gloria y descienden ángeles y querubines quienes observan la escena principal dentro del palacio del episcopado, la cual es la estampación en el ayate ante fray Juan de Zumárraga. El donante aparece dos ocasiones, la primera vez cerca del barandal que protege la ventana, vestido de negro, con jubón de mangas rayadas, observa la cuarta aparición, la segunda vez aparece cerca del prodigio, observando azorado el ayate que sostiene Juan Diego ante Zumárraga y cuatro clérigos que lo acompañan. La obra estaba destinada para la capilla de los talabarteros, donde el pueblo aseguraba había estado el islote de la fundación de Tenochtitlan, punto obligado en la ciudad de México que servía para la entrada de los virreyes recién llegados a la Nueva España, (fig. 53).<sup>160</sup> Con este cuadro nos podemos dar cuenta que la Virgen de Guadalupe ha adquirido enorme importancia.

Antes de que finalice la primera mitad del siglo XVIII, estalló la peste en la Ciudad de México, como lo demuestra un aguafuerte de José de Ibarra quien dibujó la escena, mientras que Baltazar Troncoso realizó el grabado; su título *Frontispicio del escudo de armas de México de 1743*, en el aguafuerte aparecen las calles llenas de apestados, el virrey y las altas autoridades rezan de rodillas ante el atroz espectáculo, se abre la gloria y entre las nubes, dos ángeles cargan la imagen de la Virgen de Guadalupe, su presencia ha llegado para eliminar todos los males que aquejaban a la Nueva España,<sup>161</sup> (fig. 54).

159.-Exposición: Revelaciones. *Las artes en América latina 1492-1820*. Organizada por el Museo de Arte de Filadelfia, Antiguo Colegio de San Idelfonso y el Museo de Arte del Condado de los Ángeles. Fundación Televisa. Justo Sierra núm. 16, colonia Centro. Febrero a mayo de 2007.

160.-Exposición *Permanente*. Sala 9. Museo Nacional de Arte. Tacuba 8. Centro Histórico. Ciudad de México.

161.- *Exposición permanente*. Museo de la Basílica de Guadalupe. *Op cit*.

El 30 de abril de 1751 Miguel Cabrera junto con José de Ibarra, Juan Patricio Morlete Ruíz y Manuel Osorio, realizaron una visita practicada al cerro del Tepeyac para verificar si el lienzo era o no obra de la industria humana. La solicitud fue del Abad y del Cabildo del Santuario. El resultado fue que en el ayate había cuatro especies o modos de pintura: óleo, temple, aguazo y labrado al temple. El examen riguroso y mayor compromiso recayó en Miguel Cabrera y su colaborador más cercano; José de Alcívar. Cabrera rindió informe por escrito que posteriormente lo afinaría hasta convertirlo en un libro impreso llamado *Maravilla Americana y Conjunto de raras maravillas*.<sup>162</sup> Miguel Cabrera en su libro analiza el tamaño de la virgen, propone que es una niña de catorce o quince años, la colocación de la pierna, la pequeñez de las manos, revisa también las luces dispersas en la imagen y el color azul verdoso del manto que según algunos en su origen fue azul.<sup>163</sup> A pesar de su veredicto, la iglesia se dedicó a propagar que la *Virgen de Guadalupe* fue pintada por el arcángel Gabriel o el arcángel Miguel, por la misma madre de Dios, y por el pincel divino del supremo Artífice.<sup>164</sup> Con ese motivo fueron invitados un año más tarde, en esta ocasión Miguel Cabrera, José Bentura Arnaes y José de Alcívar hicieron tres copias de la imagen; una de ellas fue destinada al pontífice Benedicto XIV, el Papa al ver la pintura se dio cuenta que no necesitaba de tantos papeles, por lo que el 24 de abril de 1754 la Virgen de Guadalupe fue jurada Patrona de toda la Septentrional América. Un año después, fue publicado *Zodiaco mariano*, de los jesuitas Francisco de Florencia y de Juan Antonio de Oviedo, que era una recopilación de historias y de imágenes de María en la Nueva España.

Como producto de la visita al Vaticano, la escena fue registrada, dos años después, en 1756, en un óleo sobre lámina de cobre, titulado *La proclamación del Papa a la Virgen de Guadalupe como patrona de la Nueva España*. La obra está atribuida a Miguel Cabrera por la fineza de la técnica. Dos arcángeles sostienen la réplica del manto con una inscripción al pie que dice *Patrona novohispana*, clérigos mexicanos visitan al Papa Benedicto XIV. Alrededor de la escena hay diez marcos; cada uno con una virgen distinta; Nuestra señora de la Concepción, Nuestra señora de la Misericordia, Nuestra señora del Carmen, Nuestra señora del Rosario, entre otras. Otro cuadro guadalupano lo realizó uno de los revisores de la tilma, Juan Patricio Morlete Ruíz, la pintura fue titulada simplemente *La Virgen de Guadalupe*, en ella aparecen las cuatro apariciones enmarcadas y enlazadas con adornos florales, hay querubines que sostienen los marcos, en ocasiones sirven como asiento.<sup>165</sup>(fig. 55).

Cuando se hace la revisión del ayate, ya había muchos retratos de Juan Diego que fueron apareciendo paulatinamente desde el siglo XVII, y Miguel Cabrera hace su propia versión, en su obra aparece el personaje con facciones

162.-Miguel Cabrera. *Maravilla Americana y Conjunto de raras maravillas*. México, Editorial JUS, 1977, 35 pp.86.-Miguel Cabrera. *Op cit.* pp. 19-25.

163- Richard Nebel. *Op cit.* pp. 125-127.

164.-Miguel Cabrera. *Op cit.* p. XXV.

165.- Exposición: *Revelaciones. Las artes en América latina 1492-1820. Op cit.*

muy alejadas de los indígenas, vestido con túnica y sombrero de corte europeo y con tilma mexicana.<sup>166</sup> Cabrera realizó una serie de cuadros guadalupanos sobre las apariciones de la Virgen en el cerro del Tepeyac, sus obras se encuentran actualmente en la Capilla del Pocito, en la Villa,<sup>167</sup> para esto tuvo que viajar en canoa o a caballo hasta el Santuario, mientras que la versión de la iglesia, sobre la revisión de la pintura milagrosa, iba repercutiendo en múltiples sermones durante todo lo que resta del siglo XVIII, siempre buscando un sin fin de explicaciones para justificar la pincelada divina del ayate. Lo mismo ocurrió con los pintores que realizaron más cuadros con temas guadalupanos y de advocación mariana para exaltar la Evangelización. A las obras de Miguel Cabrera seguirán las pintadas por Francisco Martínez y otros, el guadalupanismo fue uno de los temas más portentosos. Los pasajes de la aparición y milagros se vuelven soporte del Santuario y de las iglesias novohispanas. Las obras de Cabrera decoraron las pechinas de la Basílica de Guadalupe para celebrar su apenas estrenada autonomía con respecto al obispo.

Existe un plano interesante de 1766, del escribano o actuario, Joaquín Moreno, realizado con una traza ruda, es un dibujo acuarelado, sin título, sin escala y sin orientación, donde describe la relación que tenía la Villa de Guadalupe con la ciudad de México, (fig. 56). En el plano vemos la enorme sección de tierras comprendidas por el norte, con la Basílica, sus torres, y una cúpula. Alrededor las casas de familias nobles, así como la casa de la guardia, y una gran fuente, cerca un río llamado *río de Guadalupe*, y un puente para atravesarlo. Entre el norte y el sur de la ciudad hay grandes extensiones de tierras sembradas por los peones, cada uno de los terrenos cultivados, divididos por acequias. Al sur la compuerta y el potrero de Chapingo. Al oriente el Peñón de los Baños con restos de la laguna. Entroncándose con la Villa encontramos la Calzada de los Misterios hacia el poniente. Cruzando el río que separaba la Villa con la ciudad se podía encontrar la Hacienda de Santa Ana, los terrenos de cultivo, las acequias y la ciénaga.<sup>168</sup> Dos años después, el Escribano repite el mismo mapa dibujado a tinta con toques de aguada, pero a diferencia del anterior se nota de manera más clara las iglesias que están cerca del potrero de Chapingo, como son las iglesias del Carmen en Tepito y la de Concepción, separadas por acequias y terrenos amplios que se comunican con la calzada de los Misterios. También aparece cerca de la Hacienda de Santa Ana, el potrero de los Regidores y las ciénagas, así como acequias e inmensos terrenos.<sup>169</sup> Un año después, en 1778, José de Ribera y Argomanis pinta *la Jura de la Virgen de Guadalupe como patrona de la ciudad de México*, (fig. 57).

Hay un óleo anónimo sobre una monja coronada que muestra claramente el avance de la lucha iconográfica que hay en torno a la Virgen de Guadalupe hacia finales del siglo XVIII, el cuadro se titula *Retrato de Sor María Antonia de la*

166.-Elisa Varguslugo. "La pintura de retrato". *El arte mexicano, Arte Colonial*. IV, T. VIII, *Op cit.* pp. 1100-1101.

167.- Capilla del Pocito. Museo de la Basílica de Guadalupe. *Op cit.*

168.- Sonia Lombardo de Ruíz, Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, T I, México, *Op cit.* pp. 248-249.

169.-*Idem.* pp. 254-255.

*Purísima Concepción*, pintado aproximadamente el 2 de diciembre 1778, fecha en que profesó en el antiguo Colegio de la Purísima Concepción de México. En esa época sólo las monjas concepcionistas y jerónimas podían traer un medallón, en el caso de Sor María Antonia trae un medallón con una escena de la Virgen de Guadalupe, se abre la gloria y aparece entre nubes, la Virgen está precedida por Dios padre, Dios hijo y Dios espíritu santo, y le hacen reverencia dos arcángeles a su lado, más abajo dos religiosos.<sup>170</sup> Este medallón representa la lucha ideológica de imágenes, ya que décadas atrás hubiera sido imposible congeniar dos imágenes religiosas como son la Virgen de Guadalupe y la Purísima Concepción, (fig. 58).

Durante todo el XVIII los jesuitas renovaron los estudios regresando a los clásicos para obtener una preparación humanista. La Compañía de Jesús al apoyar los anhelos criollos empezaba a fracturar a la sociedad novohispana lo cual provocó que la Corona los expulsara, y al mismo tiempo desencadenara enormes protestas en Guanajuato. La Nueva España y sus habitantes jamás perdonarían la separación de sus padres.<sup>171</sup> Con la expulsión de los jesuitas muchos proyectos quedaron inconclusos. Algo muy valioso que nos dejaron a su paso fue la palabra mexicano, la cual alteraron para denominar a todos los habitantes de la Nueva España, dejando a un lado todas las demás clasificaciones raciales. La expulsión violenta de todos los jesuitas del continente americano provocó entre sus integrantes la nostalgia por las distintas patrias. Estando en Bolonia, Italia activaron el culto a la Virgen de Guadalupe, en la iglesia de San Benedetto colocaron su imagen, realizada en 1772 por el pintor Antonio Vallejo, y todo el 12 de diciembre llegan mexicanos a festejarla. Los jesuitas hicieron esfuerzos por solidificar y aumentar el guadalupanismo que rebasó fronteras hispánicas publicando obras en italiano y en latín, además de revalorar las ruinas prehispánicas. En 1773 Andrés de la Fuente publicó *Guadalupana Mariae Virginis Imago quae Mexici colitur carmine descripta*, el mismo año Pedro Gallardo el himno *Inmaculate Virginis Deiparae Sancta María de Guadalupe*. Un año después José Mariano Gondra su poema *De Imagine Guadalupanensis Mexicana* y en 1783 se traduce al italiano *la Maravilla americana* de Miguel Cabrera. El más importante de los jesuitas Francisco Xavier Clavijero escribió *Storia Antica del Messico y de la California*, así como el tema *Breve ragguaglio della rinomata Imagine di Guadalupe del Messico*, publicado en 1782. Por último el guatemalteco José Ángel de Toledo editó en Bolonia un *Triduo a la fiesta di María S. di Guadalupe*.<sup>172</sup> Mientras tanto en la Nueva España, durante los últimos años del siglo XVIII, tanto la imagen de la Virgen de Guadalupe, como el escudo de los antiguos mexicanos, sobre todo el de la fundación mítica, en ocasiones se fusionaban y en otras aparecían por separado en pinturas, impresos y grabados. Con esto se creó iconográficamente la idea de reunión territorial, soberanía política, protección divina y unidad de

170.- Exposición permanente. Monjas coronadas, Ex Colegio jesuita de Tepotzotlán. Museo Nacional del Virreinato. Plaza Hidalgo número 69, Centro de Tepotzotlán, Estado de México, Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Antropología e Historia.

171.-Roberto Heredia Correa. *Op cit.* pp. 61-72.

172.- Francisco de la Maza. *Op cit.* pp. 178-181.

razas,<sup>173</sup> Un ejemplo de ello, es el grabado al aguafuerte de José Mena, titulado *Imagen de la Virgen de Guadalupe con las armas mexicanas y vista de la Plaza Mayor de México.* (fig. 59).

En estos años de convulsión social sofocada por la Corona, los pintores hacen esfuerzos por retomar los temas locales y valorar la raza indígena, influidos por la ideología jesuita. Se realizan óleos donde se exaltan otras vírgenes de corte mariano y guadalupano, poniendo énfasis en el papel que jugaron los indígenas videntes que presenciaron el milagro de la aparición. A Diego Lázaro, joven indígena de Tlaxcala se le apareció el arcángel San Miguel, a Juan Diego Bernardino y al casique Juan Ceteutli de la misma región le ocurrió lo mismo con la Virgen de Ocotlán, en el cerro de Toltotepec. Por último, pinturas que registran la aparición de la Virgen de los Remedios.

En 1781, Manuel Caro pintó una serie de óleos en donde relató paso a paso la aparición de la Virgen de Ocotlán, desde la caminata del indio Juan Diego Bernardino por el cerro de Totoltepec en busca de agua para curar a sus enfermos de lepra, la aparición de la Virgen María señalando una fuente u ojo de agua y con esta acción el indicio de la aparición de la Virgen de Ocotlán, en una segunda pintura, aparece la Virgen de Ocotlán incrustada en el hueco de un árbol de ocote, así como varios franciscanos e indígenas de rodillas adorándola, (fig. 60). En un tercer óleo la Virgen de Ocotlán pide ser adorada en el templo dedicado a San Lorenzo. En un cuarto óleo, titulado: *Procesión y traslado de la Virgen de Ocotlán*, vemos todo un desfile de franciscanos e indígenas que llevan en andas la escultura en bulto de la Virgen de Ocotlán hacia el templo donde será venerada su imagen, el brocado de su ropa es de reminiscencia guadalupana. En un quinto óleo; *Sustitución de la Virgen de Ocotlán por la imagen de San Lorenzo*, obra dividida en tres escenas, en la primera el indígena sacristán quita del nicho la escultura de La virgen y la coloca en el interior de una arca y se duerme sobre el mueble de madera. En una segunda escena se ve como inexplicablemente los ángeles quitan del nicho la escultura de San Lorenzo y colocan en su lugar la imagen de la Virgen de Ocotlán. En la tercera escena el indio sacristán lleva cargando la escultura de San Lorenzo para quitar del nicho a la Virgen de Ocotlán, y una vez más se repetirá la intervención de los ángeles durante la madrugada.<sup>174</sup>

Dentro de esta misma corriente nacionalista podemos localizar imágenes de mano anónima, y otras atribuidas a Miguel Cabrera, como *Hallazgo de la Virgen de los Remedios*, donde vemos a un indígena de rodillas adorando el interior del maguey, de donde surge la virgen coronada, en forma de escultura en bulto. La

173.- Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo.* Op cit. pp 110-113.

174.-Exposición: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España (siglos XVI al XVIII).* Op cit.



Virgen de los Remedios aparece sosteniendo en el brazo izquierdo al niño Jesús coronado, mientras que con la mano derecha hace una señal de bendición, es un óleo que formó parte de un retablo. En otra pintura atribuida también a Cabrera, *San Miguel del milagro*, vemos a la imagen celestial caminando por los aires sobre una nube oscura, se para ante el indígena acaxe Diego Lázaro quien lo vemos de rodillas ante el arcángel. Una ligera y estrechísima columna de agua atraviesa el cuadro de manera vertical, y culmina en una fuente u ojo de agua milagrosa,<sup>175</sup>(fig. 61).

En las dos últimas décadas del siglo XVIII el barroco pasó a ser de mal gusto, extravagante, disparatado, ridículo e indecente. Lo moderno ahora era el neoclásico; lúcido, alegre, bello, sencillo y moderado. La nueva estética tenía otros intereses político-administrativos; resaltaba la ciencia moderna, la industria, el comercio y el progreso.<sup>176</sup> La nueva tendencia va a ser impulsada por la creación de la Academia de San Carlos en 1783. Un poco antes de su creación, surge el primer intento de rechazar el barroco a través de cuadros anónimos que rescatan el tema de la Conquista, basándose en los cronistas especialmente en Antonio Solís. El pintor anónimo trató el tema con una visión idílica hacia el clasicismo, donde los indios tienen rasgos finos y piel blanca, los templos mexicanos son europeizados y Quetzalcóatl es una serpiente de cánones clásicos.<sup>177</sup>

La nueva institución adoptó como emblema el escudo mexicana de la fundación mítica, al cual agregaron hojas de laurel a la izquierda y de encino a la derecha. De esta manera la imagen quedó completa y perduró hasta convertirse en nuestro escudo nacional. El águila y la serpiente también se colocaron en edificios públicos como la Casa de Moneda y la Aduana.<sup>178</sup> Por esos años, también se construyó lo que hoy conocemos como Castillo de Chapultepec, y será hasta 1791 cuando el arquitecto Ortíz de Castro construya las torres del campanario de la Catedral y bautice a las campanas como *Doña María* y *la Santa María de Guadalupe*. La prematura muerte de Ortíz de Castro provocó que en su lugar se quedara Manuel Tolsá quien realizó las esculturas de las fachadas laterales y la cúpula que corona el conjunto arquitectónico. Con la culminación de la Catedral desaparece la horca y la picota para colocarse faroles de aceite vegetal que fueron los primeros en proporcionar iluminación artificial.<sup>179</sup> Dos años después de la fundación de la Academia de San Carlos, en 1785, el pintor Ramón Torres realizó *Retrato del Arzobispo y virrey don Alonso Nuñez Harp y Peralta, y del abad José Félix Colorado*, atrás de ellos se abre la gloria y en ella aparece la Virgen de Guadalupe,<sup>180</sup> (fig. 62).

175.-*Idem*.

176.- Justino Fernández. *Op cit.* p. 220.

177.- Exposición: *Los pinceles de la historia: EL origen del reino de la Nueva España 1680-1750. Op cit.*

178.- Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo, Op cit.* pp. 63-67.

179.-Jorge Legorreta. México: *Ciudad de ciudades. Centro Histórico. Op cit.*

180.-*Exposición permanente.* Museo de la Basílica de Guadalupe. *Op cit.*

La imagen de la Virgen de Guadalupe ha trascendido más allá de las fronteras mexicanas, en Europa se reconoce plenamente sus milagros, y desde España se premia a los hombres más destacados, como lo demuestra una crónica visual; el *Retrato de don Alonso Núñez de Aro y Peralta*, óleo firmado por José de Páez, aproximadamente en 1792, año en que gobernó la Real Audiencia y Cancillería de la Nueva España. Al personaje lo vemos vestido finamente con capa roja, atrás en un taburete con una mitra, un báculo con un Cristo en la punta, se abren las cortinas verde azulosas, hay un escudo que nos remite a su linaje, atrás una biblioteca, y a su lado una ventana. Carga a su cuello una cruz y debajo de esa cruz una corona imperial que trae consigo la medalla de la orden de Guadalupe, recibió esta distinción de caballero gran cruz de la real y muy distinguida orden española de Carlos III.<sup>181</sup>

El plan de embellecer la Ciudad de México partía de las disposiciones del virrey segundo conde de Revillagigedo y fue la Academia de San Carlos la institución que se encargó de ejecutar las medidas. Una vez realizadas las mejoras se inauguró en 1796 el monumento a Carlos IV. En los grabados que se reprodujeron en las siguientes décadas, dejan de aparecer las imágenes de la Virgen de Guadalupe y el escudo mexicano, en las impresiones aparece la Catedral, el Palacio y la Plaza Mayor con el caballito y un enrejado rodeando la escultura. En el México independiente ambas imágenes serán recuperadas de nuevo en óleos de corte anónimo, en esta ocasión acompañando a los héroes como Hidalgo, Iturbide y otros.

El último que va a polemizar con el tema guadalupano será el dominico fray Servando Teresa de Mier quien fue elegido para decir el Sermón en honor a la Virgen de Guadalupe ante las autoridades coloniales el 12 de diciembre de 1794. En su "Sermón" señaló que la catequización no correspondió a los españoles pues siglos atrás lo había hecho Santo Tomás en la figura de Quetzalcóatl, para esta afirmación forzó las etimologías europeas y aztecas hasta corromper las raíces e igualar ambos nombres.<sup>182</sup> Entre otras cosas retomó la imagen de la diosa Tonantzin y aseguró que la Virgen de Guadalupe se había aparecido muchas veces antes de la Conquista.<sup>183</sup> También intentó comprobar que el famoso número 8 que la imagen de Guadalupe tiene al pie se trataba de alguna cifra o restos de un letrero sirio-caldeo, que en realidad no era el número 8, sino un caracter de dicha lengua que también está en la orla de la célebre cruz de Santo Tomás.<sup>184</sup> Debido a su versión sobre la Virgen de Guadalupe, a Mier se le procesa y condena a prisión, de donde huye, su vida se vuelve azarosa al ser perseguido, es encarcelado en varias ocasiones y se ve forzado a visitar varios países. La propuesta de fray Servando Teresa de Mier desembocaba de las crónicas de Motolinía, Bartolomé de las Casas, de Diego Durán y de Fernando de Alva Ixtlixóchitl, también tiene raíz en varias

181.- *Exposición permanente. Monjas coronadas, Ex Colegio jesuita de Tepotzotlán. Museo Nacional del Virreinato. Op cit.*

182.- *Fray Servando Teresa de Mier. Op cit, pp. 20-21.*

183.- *Ibidem. pp. 28-40.*

184.- *Ibidem. pp. 42.*

obras de corte anónimo que con este tema se realizaron durante el siglo XVIII, como ejemplo tenemos una pintura en la basílica de Ocotlán, Tlaxcala, en donde está representado Santo Tomás predicando en esas tierras, rodeado por antiguos mexicanos, entre los que se encuentra la nobleza, en la parte inferior aparece el escudo mexicano.

A finales del siglo XVIII ya nadie buscaba desvirtuar la imagen de la Virgen de Guadalupe, ni les interesaba otras versiones porque ya había un consenso. La versión de fray Servando Teresa de Mier aunque importante pertenecía más a los intereses del barroco, y la época que le tocó vivir era convulsa, eran necesarios cambios, en toda la Nueva España había rebeliones indígenas y la gente aún recordaba la rebelión de Canek sucedida casi veinte años atrás. El estilo predominante ahora era el neoclásico. Su destierro lo va a encadenar a la Independencia y sus *Memorias* escritas años después lo van a convertir en un hombre irónico y lleno de razonamiento.

Dentro de la ola de nacionalismo mariano impulsado por Manuel Cano y Miguel Cabrera, encontramos un óleo anónimo sobre tela, de corte profesional, *Retrato del capitán Juan García Barranco*, vemos al capitán vestido acorde a la moda del siglo XVI, cuadro con reminiscencias barrocas, en el vemos a una virgen de advocación mariana con el niño Dios, sobre su pedestal, con indicios clásicos, tinteros, libros y cadenas. Abajo la leyenda que asegura que es una copia fiel del original, que era un cuadro pequeño que se extravió, y que había sido mandado a realizar por las doce monjas y veinticuatro colegialas, que habían fundado el Colegio de Jesús María. En esta ocasión fue la rectora Manuela de la Emperatriz quien mandó a reproducir la pintura en 1796. La obra tenía el sentido de recrear un momento importante de nuestra historia local. Esta propuesta continuaría hasta la primera década del siglo XIX, y fue la manera en que la Academia de San Carlos adaptó la tradición novohispana.<sup>185</sup> Fue un lapso pequeño en que las imágenes servían para evitar los recuerdos de la religión azteca que acababa de aflorar al momento de despejar la Plaza Mayor, para trasladar el mercado a la Plaza del Volador. Al remover el piso los trabajadores descubrieron dos esculturas prehispánicas; la Coatlicue y la piedra del Sol.<sup>186</sup> Sin embargo, pronto estallará la guerra de Independencia.

Una obra que podría resumir claramente la situación de sentimiento nacionalista de finales del siglo XVIII y principios del XIX es el retablo principal de San Lorenzo Río Tenco que en 1760 fue desprendido del realizado en Tepotzotlán y llevado a cinco kilómetros de distancia. En la obra hay un uso excesivo de la columna estípite, pero al mismo tiempo el estilo empieza a ser anástilo, es decir, ultrabarroco, que fue la última fase del barroco antes de la llegada del neoclásico, y se caracteriza por buscar otras soluciones volumétricas. En esta obra no existe una ornamentación exuberante, en su lugar encontramos elementos típicos de la región. La cúspide de la obra estaba rematada por la presencia triunfal de San Miguel Arcángel venciendo al demonio, demonio que

185.-*Exposición permanente*. Museo de la Basílica de Guadalupe. *Op cit*.

186.- Justino Fernández. *Op cit*. p. 220.

fue quemado hace años por el pueblo. Las columnas adornan y enmarcan las cuatro apariciones guadalupanas, y representan a los padres latinos: San Jerónimo, San Gregorio Magno, San Agustín y San Ambrosio, entre cada columna localizamos a dos santos, del lado izquierdo encontramos al mexicano San Felipe de Jesús y del lado derecho a Santa Rosa de Lima, santa peruana. Las pinturas pertenecen al círculo de Miguel Cabrera, quien fue el pintor principal contratado en 1753 para el retablo de Tepotzotlán. En la parte inferior, el retablo está sostenido por una escultura de Juan Diego de factura popular que proviene de fines del siglo XVIII y principios del XIX, a lado izquierdo y derecho de la escultura policromada hay dos águilas en madera estofada que pertenecen al México de la consumación de la Independencia. El retablo total hecho en varias etapas reúne sentimientos patrióticos,<sup>187</sup> (fig. 63). Al acabar la época colonial la Virgen de Guadalupe estaba convertida en símbolo de unión y en un estandarte de la sociedad mexicana, décadas antes que el padre Miguel Hidalgo la usará como bandera de lucha.

Lo mismo sucede con otra monja coronada, *Retrato de Sor María Petronila de Guadalupe*, quien profesó el 20 de enero de 1805, a la edad de 26 años. Está vestida de negro, capa blanca, tocado negro, corona de oro con flores blancas, trae una palma en la mano derecha que remata con un cirio, la palma está adornada en el centro con un medallón de la Virgen de Guadalupe y un moño rojo. El nombre de la Virgen de Guadalupe, ya es aceptada sin ningún problema, para estos momentos ya está confirmada como una imagen integradora de todas las clases sociales de la aún Nueva España, su nombre ya no causa conflictos.<sup>188</sup>

En los primeros meses de 1809, el maestro valenciano Rafael Ximeno y Planes a invitación de Manuel Tolsá, presenta el boceto titulado *El milagro del pocito*, ante los miembros del Real Tribunal de Minería, como primicia de los trabajos murales que emprendería en la capilla doméstica del Nuevo Colegio de Minas. En el trabajo aún del gusto barroco, se abre la gloria y aparece la Virgen de Guadalupe para contemplar la escena principal, entre las nubes de manera escalonada aparecen ángeles y querubines descansando. Hasta el lugar ha llegado Zumárraga junto con otros clérigos y soldados, quienes recorrieron a caballo para conocer donde ocurrió la tercera aparición del milagro, Zumárraga sorprendido ante el prodigio se coloca la mano izquierda al pecho, mientras señala el chorro del agua, están presentes todas las clases sociales de la Nueva España. Juan Diego está prácticamente de rodillas, todos están azorados ante el prodigio, familias enteras de indios acaxes dialogan, y uno de ellos se inclina para beber el agua curativa. A la izquierda hay otros tres testigos sobre el carruaje, un español parado, un indígena mestizo sentado, y un negro bajo el carruaje, mira la escena a través de una de las ruedas,<sup>189</sup> (fig. 64).

187.-Francisco Arturo Schroeder Cordero. *Retablo Mayor del templo de San Lorenzo Río Tenco, Cuatitlán, Estado de México. Retablos Mexicanos. Revista: Artes de México*, México, núm. 106, Editorial Comercial Nadrosa, S.A. 1968, pp. 4-5.

188.-Exposición permanente. *Monjas coronadas*, Ex Colegio jesuita de Tepotzotlán. Museo Nacional del Virreinato. *Op cit.*

189.- Exposición permanente. Sala 15-A. *Alegorías políticas*. Museo Nacional de Arte, Tacuba 8, Centro, ciudad de México, del 7 de octubre al 30 de noviembre de 2008.

En esos momentos, debido al auge de la Academia era un trabajo que conllevaba una renovación en la iconografía de la Virgen de Guadalupe. Rafael de Ximeno y Planes, pintó la escena valiéndose de lo escrito por Ixtlixóchitl y los jesuitas, Clavijero y Landivar.

Una vez consolidada la imagen de la Virgen de Guadalupe, durante la época de la Independencia, se localizan imágenes cada vez más independientes, alejadas de los recuadros, de las escenas dentro de las escenas, a pesar de que siguen siendo históricas, buscan personajes y paisajes reales, sin tanto adorno. Así encontramos *La Villa de Guadalupe*, litografía de Casimiro Castro, con una vista tomada desde un globo el 12 de diciembre de 1855-56, se ve la Basílica entre los cerros, con las Capillas del Cerrito, y del Pocito, con un sin fin de feligreses que llegan desde distintos puntos para llenar todo el atrio de la Catedral, hay tiendas y techos improvisados, filas de militares colocados de lado derecho para resguardar la seguridad de la población que ha llegado, atrás, sobre la cima que nos lleva a la Capilla del cerrito; el exvoto de los marineros en forma de un barco, más al fondo restos de la laguna de Texcoco. A desaparecido el puente colocado al frente de la Basílica para cruzar el río de Guadalupe que unía a la laguna, del cual sólo quedan indicios que se pierden entre los árboles y las casas que están cercando el atrio. A lo lejos, están dispersos los poblados que rodean a la Basílica, <sup>190</sup> (fig. 65).

Durante trescientos años, tanto el escudo de la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, como la Virgen de Guadalupe se convirtieron en imágenes de resistencia indígena, el escudo sobrevivió de entre los escombros de la Conquista, como producto de las constantes rebeliones indígenas, tanto iconográficas como sociales, mientras que la Virgen fue creada como mecanismo para aplacar estas rebeliones. Ambos iconos evolucionaron e hicieron acto de presencia constante durante el primer siglo de la Colonia. La Virgen conformó su iconografía en el cambio de los dos siglos, y para mediados del XVII, surgen los Evangelistas que van a escribir su historia, ante la falta de documentos históricos, pinturas y grabados sirvieron como testimonio del prodigioso milagro. La consecuencia a partir de ahí fue la fusión de ambas imágenes en la obra de los artistas y poetas que alabaron a la Virgen de Guadalupe. Al mismo tiempo esta unión provocó que se amalgamara la heterogénea sociedad novohispana.

Cuando se inaugura la Basílica de Guadalupe en 1709, asisten las autoridades, la nobleza novohispana y azteca, se dan cita las clases más desprotegidas, al lugar asisten de los poblados más apartados, así como chinos, turcos y judíos conversos. En las siguientes décadas los pintores realizan cuadros de encargo sobre la virgen de Guadalupe, entre ellos el estupendo artista José Vivar y Valderrama. Durante la segunda mitad del siglo XVIII sigue el triunfo iconográfico, en ocasiones ambas imágenes se fusionan y en otras aparecen

190.-Exposición permanente. Museo de la Basílica de Guadalupe. *Op cit.*

disociadas. Es 1778 y las monjas ya pueden fusionar el nombre de la Virgen al suyo antes de profesar como esposas místicas. Se crea la orden de Guadalupe para premiar a los hombres más ilustres de la Nueva España y las familias más prominentes se hacen retratar con ella.

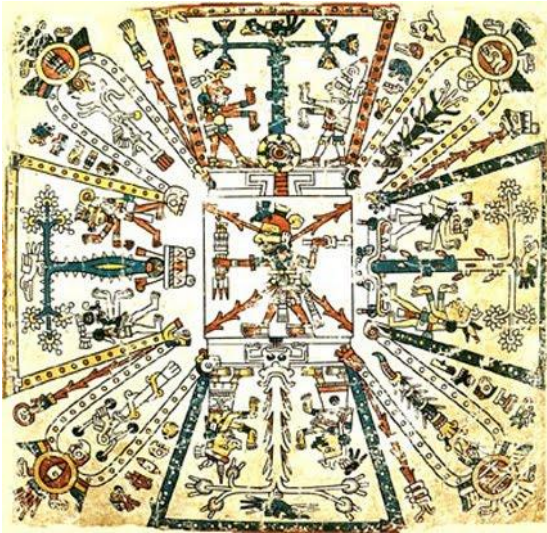
Más allá de la ciudad de México, en pueblos muy alejados como Tepetzotlán y San Lorenzo Río Tenco, dependencias jesuitas, se contrató a pintores para reproducir retablos con la Virgen de Guadalupe, esta costumbre se hace expansiva por todo el territorio de la Nueva España. Pasan décadas y los gustos de autoridades y de la población se funde en un anhelo patriota. Inicia la Academia de San Carlos y evolucionan el escudo mexicana al colocarle el laurel y el encino, dejando la imagen casi como hoy la conocemos. Así termina el siglo XVIII e inicia el XIX con vientos de libertad que provoca la Independencia nacional.

Durante el siglo XIX su presencia se alteró a través de exvotos que relataban hechos y milagros que acontecían en la vida cotidiana de los mexicanos. Iturbide vuelve a crear la orden de Guadalupe y la funde con el águila y la serpiente, en esta ocasión con una directriz patriota, al unísono ambas imágenes se disocian en el gusto popular. La línea vuelve a ser retomada por el Imperio de Maximiliano, (fig. 66).

Una vez entrado el siglo XX la imagen de la Virgen de Guadalupe fue presentada en un óleo de Fernando Leal titulado *Campamento zapatista*, en el cuadro uno de los soldados trae en su sombrero una estampa con la Virgen morena, un año después, al inicio del muralismo Fermín Revueltas la pintará en el Colegio de San Idelfonso. La imagen total de la Virgen de Guadalupe por ser una obra de corte religioso aún no ha sido concluida, prueba de esto son los ojos que fueron intervenidos en los años cuarenta por un pintor famoso quien apoyado por una lupa potente reprodujo en sus pupilas el rostro del Juan Diego, que pintó Miguel Cabrera en el siglo XVIII. Durante la segunda mitad del siglo XX, otro muralista Epens, diseña el escudo nacional tal y como hoy lo conocemos oficialmente, (fig. 67).

Lo mismo que le ocurrió a los jesuitas al ser expulsados de la Nueva España, le sucede a un gran sector de mexicanos que abandonan el país, rápidamente recuerdan a la Virgen de Guadalupe y al escudo nacional, sobre todo los que llegan a Norteamérica, los llamados chicanos quienes la pintan en los muros; se tatúan la espalda, el brazo y el pecho con ambas imagen, o lo hacen de manera disociada.

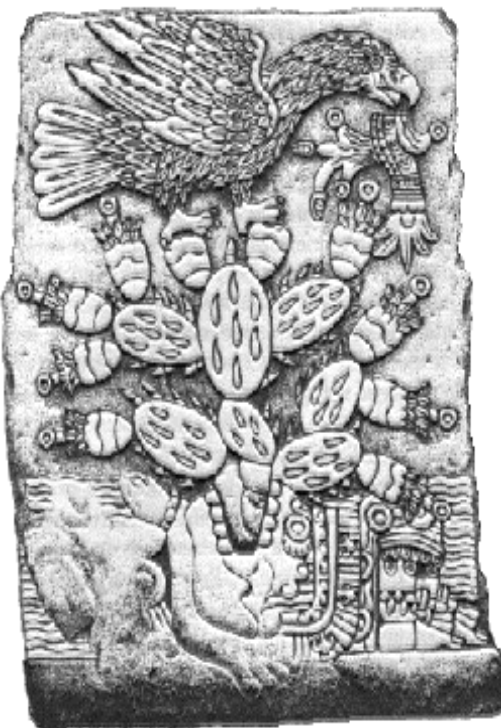
### III.-La Virgen de Guadalupe y el escudo nacional.



37.-Autor desconocido.  
*Códice Fejervary-Mayer.*



38.- Autor desconocido.  
*Estandarte de la Purísima Concepción.*



39.- *Atl-Tlachinolli*, símbolo de la Guerra de los mexicas.



40.-*Códice Mendocino.*  
División de la gran Tenochtitlan en cuatro barrios.



41.-**Códice Durán.**42.-**Tonantzin.**  
Fundación mítica de la gran Tenochtitlan.



43.-**Diversos autores.**  
**Virgen de Guadalupe.**  
1531. **Códice 1548.**  
Óleo / tela.

44.- **Fray Bernardino de Sahagún  
y Antón Valeriano.**  
Tinta animal / piel.





**45.-Samuel de Stradanus.  
 La Virgen de Guadalupe con ocho  
 milagros.  
 1615.  
 Aguafuerte.**



**46.-Taller de José Juárez (atribuido).  
 Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y  
 representación del primer milagro.  
 1653.  
 Óleo / tela.**



**47.-Virgen con águila bicéfala y escudo Vaticano.**

Publicada por Miguel Sánchez.

1648.

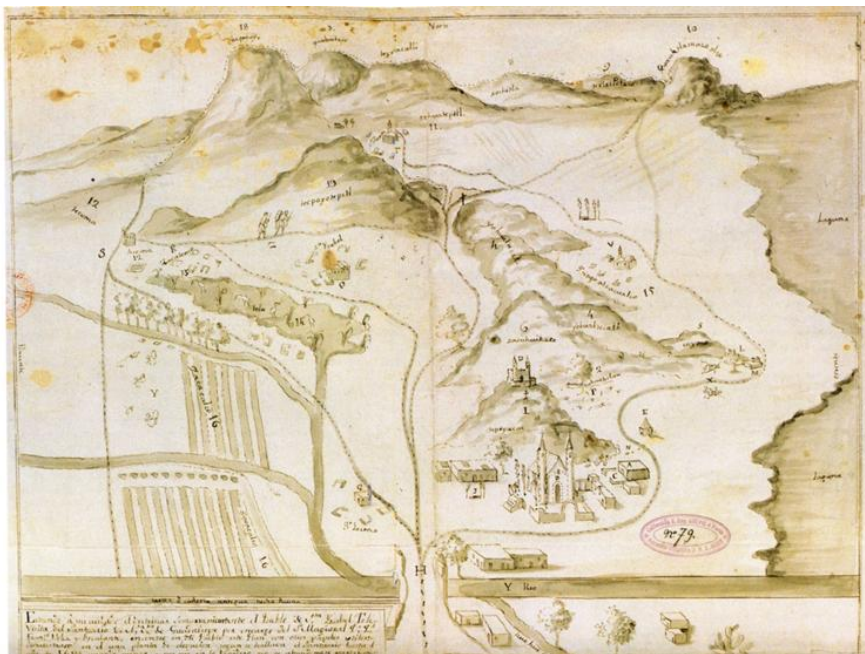
Xilografía.

**48.-Gregorio José de Lara.**

*Visión de san Juan en Patmos Tenochtitlan.*

Finales siglo XVIII.

Óleo / tela.



**49.-José Mariano Alarcón.**

*Plano topográfico de la villa de Guadalupe.*

1694.

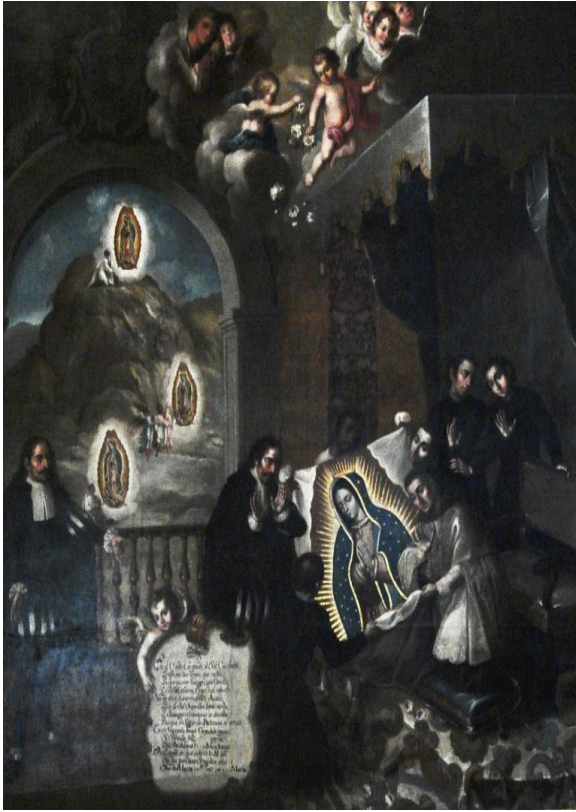
Tinta y acuarela / papel.



**50.- Manuel de Arellano.**  
***"Ex voto del Capitán Don Pedro Antonio de Andrade y Peralta.***  
**1700.**  
**Óleo / tela.**  
**Colección: Basílica de Guadalupe.**



**51.-Atribuído a Manuel Arellano.**  
***Traslado de la imagen y estreno del Santuario de Guadalupe,***  
**1709.**  
**Óleo / tela.**

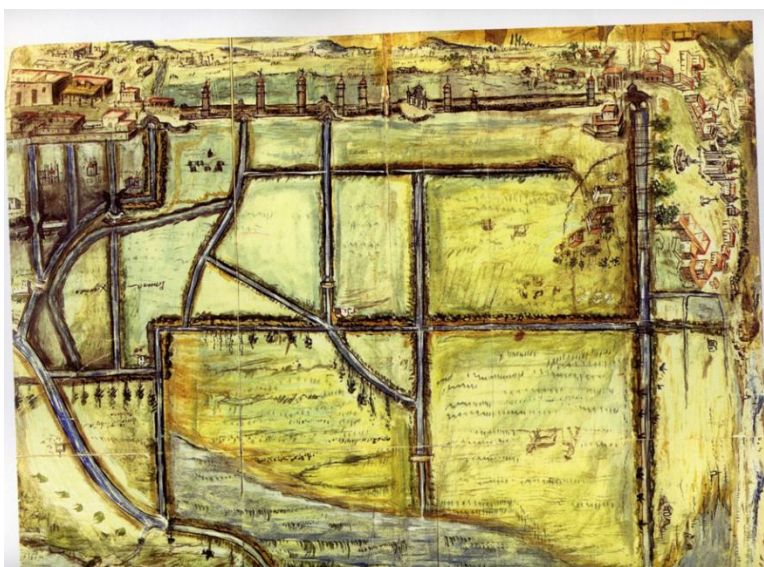


53.- José Vivar y Valderrama.  
*Aparición de la Virgen de Guadalupe y estampación de su imagen.*  
 1730 aprox.  
 Óleo / tela.

54.- José de Ibarra (dibujó la escena)  
 Baltazar Troncoso (realizó el grabado).  
*"Frontispicio del escudo de armas de México de 1743".*  
 1743.  
 Aguafuerte.



**55.-Miguel Cabrera.**  
***La proclamación del Papa a la Virgen de Guadalupe como patrona de la Nueva España.***  
**1756.**  
**Óleo / lámina de cobre.**



**56.- Joaquín Moreno, escribano o actuario de la villa de Guadalupe.**  
**Sin título.**  
**(Plano de la Villa de Guadalupe con la ciudad de México).**  
**1766.**  
**Dibujo acuarelado.**



**57.-José de Ribera y Argomanis.**  
***Jura de la Virgen de Guadalupe como patrona de la Ciudad de México.***  
**1778.**  
**Óleo / tela.**



**58.-Autor desconocido.**  
***Sor María Antonia de la Purísima Concepción.***  
**1778.**  
**Óleo / tela.**



59.-Mena.  
*Imagen de la Virgen de Guadalupe con las armas mexicanas y vista de la Plaza Mayor de México.*  
Finales siglo XVIII.  
Aguafuerte.



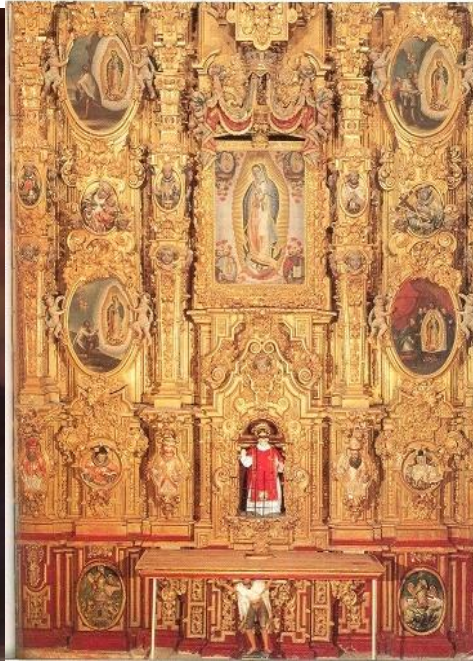
60.-Manuel Caro.  
*Aparición de la Virgen de Ocotlán.*  
1781.  
Óleo / tela.



61.-Miguel Cabrera (atribuído).  
*San Miguel del milagro.*  
Finales del siglo XVIII.  
Óleo / tela.



**62.-Ramón Torres.**  
*Arzobispo y virrey Don Alonso Núñez de Harp y Peralta, Y el abad José Félix Colorado.*  
1785.  
Óleo / tela.

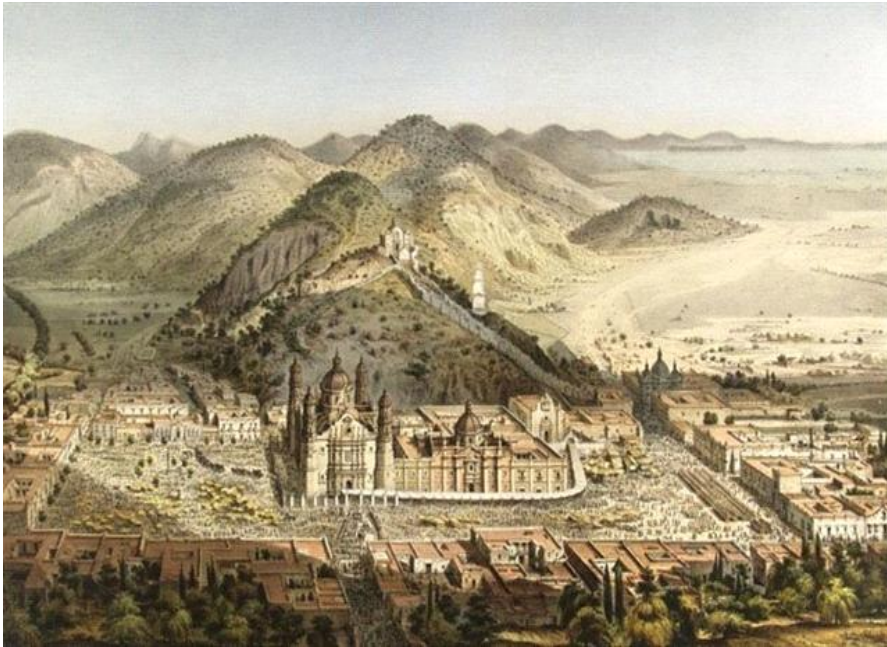


**63.-Pinturas (círculo de Miguel Cabrera).**  
*Retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe.*  
*San Lorenzo Río Tenco, Estado de México.*  
1760.  
Óleo / tela.



**64.-Rafael Jimeno y Planes.**  
*El milagro del Pocito.*  
1809.  
Óleo / tela.





**65.-Casimiro Castro.  
*La Villa de Guadalupe.*  
12 de diciembre de 1855-6.  
Litografía a color.**



**66.-Medalla: Orden de nuestra señora de Guadalupe.  
Imperio de Maximiliano.**



**67.-Escudo nacional actual.**

#### **IV.- De las rebeliones indígenas al redescubrimiento de la Coatlicue en la Plaza Mayor.**

Desde el inicio de la Conquista siempre hubo indígenas sometidos y rebeldes en cuestiones políticas, sociales y artísticas. Uno de los sectores, el más derrotado tuvo que apegarse a las órdenes de los invasores y salvaron sus vidas. Ellos tuvieron que ayudar a la construcción de casas y edificios, fueron los más dóciles en cuestión religiosa, de ellos surgió el prototipo de Juan Diego y todos los indígenas que de nombre parecido o similar fueron “elegidos” por los misioneros para seguir el mismo canon de historia. Entre los indígenas había prisioneros, amotinados y parientes de Cuauhtémoc, por lo que Cortés tuvo que prometerles terrenos, herencias y otros favores, ellos trataron todo el tiempo de revivir su pasado heroico a través de las pinturas. En una situación muy similar estuvieron los tlaxcaltecas que gozaron del apoyo de los españoles, ellos fueron los principales en retratarse y donar obras pías, dejando su historia personal y familiar registrada, colocándose a la misma altura de la nobleza novohispana. En otro bloque están situados los últimos tlacuilos del mundo azteca, así como sus descendientes, ellos fingieron estar adaptados, sin embargo se rebelaron iconográficamente creando el mal llamado arte tequitqui, que nos lleva a un sincretismo de formas, así podemos localizar símbolos aztecas sobre pilas bautismales, en columnas, en cruces y frescos de conventos durante todo el siglo XVI. En un cuarto bloque podemos colocar a los indígenas rebeldes quienes nunca aceptaron la religión católica y trataron de mantener sus costumbres adaptándolas al paso de los siglos para sobrevivir, ellos lograron desestabilizar a los españoles que vivían más alejados de la capital de la Nueva España, acabaron con la vida de muchos de los misioneros que los cuidaban. Al momento de revisar las crónicas visuales, encontramos grabados y pinturas que registran el comportamiento indígena, incluso rememorados por artistas importantes como José de Páez y Miguel Cabrera. Al final de la época Colonial, en 1790, al momento de realizar mejoras a la Plaza Mayor, aparecieron de nuevo los monolitos de la Coatlicue y la Piedra del Sol, estas obras despertaron atavismos con la religión y costumbres anteriores a la Conquista, y preludiaron un cambio en la estructura social y política. El acontecimiento está unido a las rebeliones indígenas, que encadenaron la Independencia iniciada por Hidalgo.

Los descendientes de la nobleza mexicana, tuvieron intentos de escribir su testamento y realizar reclamos al rey. Al igual que los tlaxcaltecas, se volvieron aliados políticos. En este aspecto, a los tlaxcaltecas les fue mejor porque tenían la condición de caciques con privilegios para inaugurar su linaje durante la primera centuria. Con el paso de los años, este sector indígena se hizo retratar como donantes de obras pías y en múltiples ocasiones pagaron a pintores profesionales; retablos de iglesias y cuadros que enaltecían el pasado cercano, en especial la Conquista. De esta manera aparece el mestizaje y la figura del indio con categoría moral, social y devocional. Los privilegios recibidos por parte de Hernán Cortés y sus hombres los llevó a convertirse en miembros activos de la Nueva España. Los integrantes de la nobleza mexicana que nunca aceptaron

estas formas fueron desterrados para siempre de la patria “chica”, cortando así las aspiraciones del resurgimiento del imperio azteca.

A la Evangelización de Hernán Cortés por medio de las armas, siguió la Evangelización artística, en 1523 se creó la Escuela de Artes y Técnicas de San José de los Naturales a cargo de fray Pedro de Gante, en donde los indígenas aprendieron a pintar, grabar y dibujar bajo la influencia de grabados europeos, en especial de Flandes. La iglesia usó el poder de la imagen en sus campañas. Los tlacuilos pintaron los muros de todos los conventos del siglo XVI de Acolman, Actopan, Epazoyucan y Cholula. Los murales tuvieron la función de libros para el pueblo ignorante que aprendía con sólo ver.<sup>191</sup> Fray Bartolomé de las Casas elogió las copias artísticas de los indígenas y al mismo tiempo denunció la cifra de cuatro millones de indígenas muertos desde el 18 de abril de 1518 hasta el año de 1530, debido a las matanzas de la conquista militar. Los naturales tenían que soportar encomiendas y tributos inadecuados, esto provocó que en 1531 los indios Yopes de Cuauhtepec, del Estado de Guerrero, se rebelaran contra los españoles, matando a doscientos cincuenta naturales que apoyaban a los conquistadores, este alzamiento fue apoyado hasta por los enemigos de los Yopes provenientes de Acapulco, Citla, Citlala, Xialtiango y Acamaluta, quienes sacrificaron a los sobrevivientes. Arrasaron con todos los lugares a donde llegaron, los pocos españoles que lograron quedar con vida huyeron del lugar. Cuando Cortés se enteró, envió otra campaña de soldados para pacificar el lugar, de ser posible sin usar armas.<sup>192</sup> A esto hay que aumentar las epidemias con mortandad entre las clases más desprotegidas, la primera fue la viruela que trajo un negro que venía en los navíos del capitán Pánfilo de Narváez, el mismo año de 1531; los españoles contagiaron de sarampión a los indígenas, en esta ocasión murieron pocos porque hubo medidas como no entrar a los baños. Esta segunda pestilencia recibió el nombre de *Tepitón Zahuatl* o pequeña lepra por ser menuda.<sup>193</sup>

La explotación de los españoles, las enfermedades epidémicas y las matanzas continuas hacia los indígenas provocaron múltiples rebeliones durante todo el proceso de la Colonia. Los verdaderos indígenas rebeldes que fueron arrastrados por el torbellino artesanal de los misioneros nunca fueron sometidos en realidad, los recuerdos de costumbres ancestrales del mundo prehispánico afloraron en el arte del siglo XVI, posteriormente la postura iconoclasta de los corsarios ingleses y franceses provocó una rebelión visual más fuerte pues se hicieron mezclas que fueron trastocando lentamente la religión católica rechazando a su vez los elementos europeos, y en ocasiones sólo creó un fuerte mestizaje. En el proyecto de pacificación indígena fue importante la religión para volverlos dóciles, obedientes y sin maldades, sin embargo cuarenta años después los españoles habían exterminado a un gran número de indígenas debido a la ambición de obtener oro.

191.-Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes*. Traducción del francés por Juan José Utrilla. México. Fondo de Cultura Económica. 1995. pp. 71-90.

192.-Vicente Casarrubias. *Rebeliones indígenas en la Nueva España*. Prólogo de Alberto Morales Jiménez. México. Colección Metropolitana, 1975. pp.75-78.

193.-Fray Gerónimo de Mendieta. *Historia eclesiástica indiana*. México. Porrúa. 1980. Libro IV. Cap. XXXVI. pp.514-515

Parte de la nobleza descendiente de Moctezuma fue llevada a España el 24 de julio de 1533. El Consejo de Indias envió una carta al emperador donde señaló a los selectivos exiliados como personas que no convenían para el monarca español que estuvieran en la Nueva España, tampoco convenía que regresaran a aquella tierra, por lo que, el Consejo le sugería al rey los pusiera en diversos servicios de la Corte Imperial en la Península.<sup>194</sup>

Eran años difíciles para los misioneros quienes intentaban penetrar varias provincias en donde había rechazos de la población indígena. Años donde se creía que los indígenas no tenían capacidad racional. Para contrarrestar esta versión e integrarlos a la historia universal; surgieron varias hipótesis que buscaron explicaciones bíblicas para justificar a los amerindios. La más famosa fue de fray Andrés de Olmos quien proponía el origen en las diez tribus perdidas de Israel, hipótesis que cobró mucho auge y sobrevivió hasta el siglo XIX.<sup>195</sup> Esta postura provocó la realización de un óleo; *Santo Tomás en Tlaxcala*, pintado por Juan Manuel Yllañes, durante los últimos años de la Colonia, la pintura ilustra un pasaje con Santo Tomás orando frente a sus seguidores aztecas, antes de la llegada de los españoles.<sup>196</sup>

Debido a su formación intelectual, el franciscano, fray Juan de Zumárraga, primer obispo de la Nueva España, trató inicialmente de proteger a los indígenas, lo que causó la indignación de las autoridades y que la Corona le diera otro tipo de órdenes que lo hicieron entrar en conflicto haciendo a un lado las enseñanzas obtenidas en los libros como *la Utopía* de Tomás Moro, y *la Epigrammata* de Erasmo. Acto seguido tuvo que realizar prácticas inquisitoriales y procesos por erasmismo, y contradictoriamente tuvo que aplicar castigos que iban en contra de sus principios básicos. En 1539 remitió a don Carlos, cacique de Texcoco, al brazo secular para su quema. Durante el proceso el indio noble fue acusado por su familia de ofender a la iglesia y predicar el concubinato. En una de sus casas tenía ídolos como Quetzalcóatl, Xipe, Tláloc y Coatlicue. Después de su muerte, las autoridades no encontraron evidencias suficientes contra él, ante la sentencia tan extremosa, Zumárraga fue censurado desde España y depuesto como inquisidor apostólico.<sup>197</sup>

Ahora bien, al sector de la población indígena que tan solo copiaba formas impuestas, está señalada como sometida, porque intentaron ser fieles a los cánones europeos. Sin embargo, aquellos que de una u otra manera reproducían la iconografía prehispánica, al instante se rebelaron visualmente. Como ejemplo tenemos los símbolos mexicas rabados o pintados del *Atl tlachinolli*; que es el escudo de guerra, el águila con un copilli o diadema indígena, y el águila sobre el nopal, devorando una serpiente que es el símbolo

194.-Georges Baudot. *Op cit.* p. 149.

195.-*Ibidem.* pp. 51-52.

196.-Exposición: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España (siglos XVI al XVIII)*. Palacio de Cultura Banamex (Palacio de Iturbide). Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, Fomento Cultural Banamex. Madero 17, Centro Histórico. Junio- octubre 2006.

197.-Richard Greenleaf. *Zumárraga y la Inquisición mexicana, 1536-1543*. Traducción del inglés por Victor Villeda, Prefacio del autor, México. Fondo de Cultura Económica. 1992. pp.51-93.

de la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, así como una variante más que es el águila sobre el nopal devorando una alimaña sobre el lago. Que fueron colocados en diversos ángulos de templos, monasterios y monumentos civiles. El escudo de guerra de los mexicas se convirtió en un símbolo de resistencia durante toda la época Colonial y sobrevivió de entre los escombros de la Conquista.<sup>198</sup>

Muchas de las obras hechas al inicio de la Conquista por manos indígenas son producto del sincretismo, son una mezcla donde conviven elementos prehispánicos y europeos. Del período evangelizador sobrevivió una excelente obra de arte plumario titulada *la Misa de San Gregorio*, fechada en 1539, el tema representa a un Cristo emergiendo del sarcófago sobre un altar ante el santo y dos diáconos en el momento de la elevación. El mosaico conserva el nombre del amateca o autor; Diego Gobernador, la única pieza con el nombre del supervisor, quien era fray Pedro de Gante, fundador y director de la Escuela de Artes Mecánicas de San José de los Naturales,<sup>199</sup> (fig. 68). Como podemos notar, un indio de alcuria se tenía que apegar a los cánones europeos, no alzar la voz y unirse a la nueva religión para ser feliz toda la vida, de lo contrario era llevado a la hoguera.

Hubo otro sector indígena rebelde, pero las autoridades novohispanas, en especial la iglesia, retomaron sus imágenes para crear un sin fin de milagros dentro del imaginario colectivo, sofocando así todo tipo de rebeldía. Fue así como los indígenas que vivían en la periferia de la Nueva España fueron absorbidos, especialmente a través de la imagen del macehual o chichimeca Juan Diego, a quien según la tradición se le apareció la Virgen de Guadalupe el 12 de diciembre de 1531. A partir de ese momento los franciscanos empezaron a planear más apariciones similares, el 1º de septiembre de 1540 fue elegido para recrear otro milagro similar, escogiendo a los acaxes de los Estados de Sinaloa y Durango, que eran los más rebeldes y vengativos de la Nueva España, ellos se caracterizaban por traer la cabeza rapada y dejarse un pequeño copete y unas largas patillas. En esta ocasión la responsabilidad recayó en el indígena Juan Cuatli, quien encontró debajo de un maguey la escultura en bulto de Nuestra Señora de los Remedios. La imagen fue colocada en una ermita en el cerro llamado Otomcapulco, y treinta y cinco años después las autoridades le construyeron un hermoso santuario. Durante todo el siglo XVI fue la más visitada por virreyes, caciques y descendientes de la nobleza indígena. Su devoción se extendió a Puebla, Michoacán y Zacatecas. En 1541 los franciscanos volvieron a recrear el mismo canon, enlazando ahora al indígena acaxe Juan Diego Bernardino a quien le gustaba ayudar a los enfermos llevándoles agua del río Zahuapán en Ocotlán, Tlaxcala, la imagen en bulto de la Virgen de Ocotlán fue encontrada dentro del hueco luminoso de un ocote.<sup>200</sup> La imagen de los acaxes

198.-Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo*. México. Fondo de Cultura Económica. 1998. pp.42-48.

199.- Elena Isabel Estrada de Gerlero. *"Una obra de plumaria de los talleres de San José de los Naturales"*. Arte y Coerción. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1992. pp. 97-108.

200.-Revista: Grandes misterios. *Todas las Vírgenes de nuestro pueblo*. Núm. 3, México D.F, Marzo de 1998, pp. 6-20.

fue la más socorrida por los pintores novohispanos, para recrear los milagros, por lo que también, a otro de ellos se le “apareció” el arcángel San Miguel. Cada una de las fases de los milagros están plasmados en pinturas de corte anónimo que atravesaron toda la época Colonial. Al finalizar esta etapa, la imagen de Juan Diego y de los otros indígenas acaxes fueron elegidas una vez más porque eran ideales para representar el canon de belleza indígena apareciendo en obras de mano profesional a lado de la Virgen de Guadalupe y la fundación mítica de la gran Tenochtitlan. De esa manera un sector de la rebelión indígena pasó desapercibida hasta casi desaparecer.

Como consecuencia de las enseñanzas de la Escuela de San José de los Naturales a cargo de fray Pedro de Gante, surgen excelentes artesanos. A mediados del siglo XVI, Bernal Díaz del Castillo coloca a tres pintores de la Ciudad de México a lado de Apeles, Miguel Ángel y Berruguete. Ellos eran Andrés (o Marcos) de Aquino, Juan de la Cruz y el Crespillo.<sup>201</sup> Esta generación era heredera directa de los tlacuilos, o bien, de los tlacuilos convertidos, quienes realizaron los códices posteriores a la Conquista y quienes nunca comprendieron la calca de grabados europeos. Cuando Pedro de Gante muere en 1553, deja publicada *la Doctrina* en náhuatl, con grabados bien elaborados de mano flamenca y germánica como *La Llegada de Cristo a Jerusalén el Domingo de Ramos*, y *El Descendimiento de la Cruz*, colocando a su lado dibujos burdos de los indígenas locales, cuyas copias violaban la perspectiva renacentista, aun así, de sus talleres surgieron imágenes y retablos para todo el país.<sup>202</sup>

La postura iconoclasta de los indígenas rebeldes provenían de dos fuentes: la primera de origen prehispánico que los hacía rechazar la religión cristiana, y la segunda de las costumbres de los corsarios franceses e ingleses que durante años acosaron las costas de México. La mayoría de los extranjeros fueron apresados por orden de los inquisidores y los que escaparon se mezclaron libremente con la población. Los corsarios franceses tenían una conducta violenta para la época; profanaban templos, comían los cálices y bebían de las vinajeras. Echaron a cocer un Niño Jesús a la caldera, y saqueaban iglesias dejando excremento y basura.<sup>203</sup>

Mientras la nobleza indígena sufría destierro por reclamar la corona de Moctezuma, en 1576 otra pestilencia azotó a la población desprotegida; murieron por todas partes, arrojaban sangre y tenían tabardillo. La gran epidemia se propagó hasta 1579 y quizá hasta 1581, muriendo más de dos millones de seres. Hambre, pestilencias y vejaciones produjeron rebeliones por todo el reino de la Nueva España, todo era visto como un castigo divino, y esta situación se reflejó en el arte, como ejemplo tenemos el mural de la capilla abierta de Actopan, Hidalgo, donde se plasmó *El triunfo de la fe y el rechazo a la idolatría*, en el fresco se muestra a un indígena converso y a un español adorando el disco

201.-Bernal Díaz del Castillo. *Historia de la Conquista de Nueva España*. México. Porrúa. 1994. Cap. XCI. p.170.

202.-Serge, Gruzinski. *Op cit.* pp. 79-87.

203.- Georges Baudot. *Op cit.* pp. 363-369.

radiante del dulce nombre de Jesús, ambos están de espaldas a una pirámide y rodeados de un infierno donde los demonios torturan a los rebeldes en el fuego eterno. En otro mural, el de Xoxoteco, Hidalgo, existe un sincretismo iconográfico, tal parece que llegó a mezclarse el sacrificio ritual de los indígenas con la idea del infierno europeo donde los demonios torturan al ser humano. A pesar de su ingenuo tratamiento nohayobra escatológica en el arte occidental que pueda compararse con esta escena donde demonios torturan a los condenados descuartizándolos y desangrándolos en jamones.<sup>204</sup> Con esta iconografía queda marcada la primera etapa del arte novohispano, la fealdad en los indígenas era registrada como un valor moral. El indio converso aparecía limpio, bien peinado y vestido de blanco, mientras que el indio idólatra era malo, bárbaro, feo y carecía de racionalidad.<sup>205</sup>

En este ambiente de peste se dieron el mayor número de rebeliones, por lo que fue en estos precisos momentos cuanto más se propagó las pinturas anónimas de milagros marianos. A fines del XVI continuaron surgiendo obras donantes por parte de los caciques, ellos fueron patrocinadores de grandes obras de arte religioso, y tanto indios pobres como ricos construyeron templos y retablos, como el de Huejotzingo, Puebla. En este caso, los principales con apoyo de la comunidad indígena y ayudados por un intérprete pusieron todo en manos de artistas como Simón Pereyns, Pedro de Requena y Marcos de San Pedro.<sup>206</sup> La acción fue muy elogiada, con esto, los indígenas conversos eran “verdaderos cristianos” porque aparecían en escena con divinidades y no los españoles, también eran ellos los que más daban limosnas y encomendaban misas. Los resultados fueron evidentes en el monasterio de Cholula, Puebla, en los conventos de Santiago Tlaltelolco y en el de Tepeaca, en el Distrito Federal.<sup>207</sup>

En el año de 1579 se publica *Retórica cristiana*, con grabados de Diego Valadés, en su obra gráfica siempre aparece el franciscano rodeado por los naturales, en este libro se relata la misión evangelizadora realizada en la Nueva España, los frailes que cuidaron la doctrina no portaban armas, sólo un crucifijo y un breviario, todas las imágenes muestran un mundo idealizado. A partir de este momento se realizaron un sin fin de pinturas de corte anónimo mostrando éste mundo utópico, (fig. 69). Sin embargo, durante los siguientes siglos también habrá óleos de contenido subversivo que mostrarán las rebeliones indígenas. A finales del siglo XVI también había un sector de indígenas que en cuestión de fe, siempre consideraron neutros, estaban situados en medio, en cuestión de

204.- Elena I. E. de Gerlero. “La pintura mural durante el virreinato”. *El arte mexicano. Arte Colonial III. Op cit.* Tomo VII. pp. 1017-1018.

205.-Elisa Vargaslugo. “Una imagen del indio en el arte novohispano”. *Arte y Coerción. (Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, p p. 71-75.

206.-Elisa Vargaslugo. “El indio como donante de obras pías”. *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de Historia Op cit.* pp. 1-3.

207.-Fray Gerónimo de Mendieta. *Op cit.* Libro IV. Cap. XVII. pp. 421-426.

religión y usaban el término de *Nepantla* como sinónimo de neutralidad.<sup>208</sup>

Para 1585 había muchas fiestas con imágenes católicas que eran adoradas en capillas, oratorios y pesebres. En la mayoría de las ocasiones había un ídolo prehispánico detrás de cada altar, en cada fiesta además de alcohol había peyote. Hay que recordar que en esta lucha tanto sincrética como iconoclasta participaron las costumbres de los corsarios, en un óleo anónimo de 1587 se ve *La profanación de la santa cruz de Huatulco por el pirata Thomas Candish*, en la escena los ingleses llegan a la playa, prenden con leños una cruz, el capitán y sus hombres gozan del espectáculo.

Todas las obras realizadas por mano indígena durante la primera centuria del Virreinato, fueron denominadas en 1942 con el término *Tequitqui* por el historiador español José Moreno Villa. La palabra *Tequitqui* en náhuatl significa tributario. Yo por mi parte no estoy de acuerdo con el término, hasta el momento he analizado el papel de la sociedad indígena y su carácter complejo, por lo tanto, para mí se trata de una ornamentación híbrida, de un sincretismo hecho con enorme rebeldía, pero nunca un sometimiento. Los frailes para poder dirigir a los indígenas tuvieron que aprender su lengua, costumbres, ritos y ceremonias, pero nunca lograron entender la amplitud de todos los mecanismos iconográficos del gran repertorio indio, además la mayoría de las construcciones fueron realizadas sobre templos y pirámides prehispánicas, lo cual impedía olvidar las antiguas costumbres. En medio del caos que provocó el choque cultural hay elementos de la mano indígena que sobresalen como las flores de cuatro pétalos en las pilas bautismales, en capillas posas y en medio de ángeles pasionarios. Los rectángulos cruzados en las mejillas de la Coyolxauhqui o debajo de los anagramas de Jesús y María. Los rodetes prehispánicos derramando líquido precioso en las llagas de los escudos franciscanos. Las vírgulas en las trompetas de los ángeles en el convento de Huejotzingo, Puebla, o en Tepeapulco, Hidalgo. El águila que en la religión cristiana representa a Jesucristo o el emblema de San Juan Evangelista, fue sustituido por el Atl tlachinolli, escudo de guerra de los aztecas, o por el águila devorando una serpiente que representa la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, los indígenas lo pintaron o esculpieron en las portadas de los templos.<sup>209</sup> Lo mismo ocurrió con la pintura mural en edificios públicos y religiosos, la cual debido a su escala se convirtió en un libro abierto lleno de ilustraciones al alcance de la población, por lo que tuvo un carácter didáctico. Por diversos motivos su destrucción en ocasiones fue despiadada y pocas obras han llegado hasta nuestros días, (fig. 70).

La pintura mural tuvo un auge a partir del segundo tercio del siglo XVI y duró hasta finales del segundo tercio del siglo XVII. Entre 1572 y 1594 se pintó el mural monumental de la iglesia agustina de Ixmiquilpan, Hidalgo; *Los centauros y los grifos* con presencia de guerreros indígenas con indumentaria simbólica,

208.-Fray Diego Durán. *Op cit.* Cap. III. p.16.

209.-Constantino Reyes-Valerio. "*El arte indocristiano o tequitqui*". *El arte mexicano. México. Arte Colonial I.* Secretaría de Educación Pública/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Salvat. 1986. Tomo V. *Op cit.* pp. 706-725.



creando una obra de especial sincretismo con evocación veneciana, como resultado de las copias de los grabados europeos. El mural se divide en dos grutescos totalmente diferenciados; el de *La Batalla de los guerreros contra los centauros y los grifos*, y el de *La Batalla de los guerreros contra Cihuateteo*, se trata de una lucha de las virtudes contra los vicios. En uno de los murales también localizamos figuras femeninas fitomorfas y preñadas como la representación de Cihuateteo. Aunque la obra fue programada por los frailes, los tlacuilos agregaron motivos que evocaron perfectamente la preocupación del clero novohispano por la guerra contra los chichimecas y los huastecos y su justificación jurídica y religiosa. Otro mural pintado a principios del siglo XVII, en el monasterio de Ozumba Estado de México, se titula *El Martirio de los niños Tlaxcaltecas*, ocurrido en los primeros años de la Evangelización.<sup>210</sup> Muchas de las obras creadas por manos indígenas se manifestaron sin que los frailes y españoles conocieran el inmenso repertorio de la religión y arte prehispánico, por lo que podemos asegurar que al resultado no se pueden llamar arte *tequitqui* debido a que es producto de atavismos con el pasado prehispánico, de la rebeldía y el sincretismo y a esta situación no se le puede clasificar como sometimiento ya que es un fenómeno más complejo.

La crueldad de los conquistadores tuvo como consecuencia sangrientas rebeliones entre los indígenas que eran arrancados de sus hogares y marcados como esclavos, esto provocó un odio inmenso en diversas regiones de la Nueva España. Los señores principales fueron ahorcados; lapidados, descuartizados, puestos en hilera y destrozados por la artillería, mientras otros eran atacados por los perros. Los tormentos tan salvajes siempre fueron aplicados por negros e indios quienes apoyaban a los españoles.<sup>211</sup> El año de 1541 fue muy agitado, brotaron descontentos en la sierra de Tepic, donde quemaron iglesias, apedrearon españoles y hubo desobediencia a los misioneros. Hubo burlas a los objetos sagrados y se lavaron la cabeza para borrar el bautizo. Lo mismo ocurrió en el valle de Oaxaca donde los rebeldes mataron a misioneros, españoles y quemaron pueblos enteros.

La tercera pestilencia grande y general que provocó en los indios calentura y que arrojaran sangre por la nariz, fue registrada, en una pintura profesional del siglo XVII atribuida al taller de José Juárez. En el óleo aparece una *Procesión franciscana de Tlatelolco al Tepeyac implorando la intercesión de la Virgen de Guadalupe*, para aplacar la peste llamada *cocolixtli*.<sup>212</sup> Indiscutiblemente debemos dudar de la veracidad de la obra, primero porque fue realizada un siglo después, y segundo porque la Virgen de Guadalupe era casi desconocida en aquellos años. El único que en ese entonces levantó la voz para denunciar los maltratos y matanzas provocadas por los españoles fue fray Bartolomé de las

210.- Elena I. E. de Gerlero. "La pintura mural durante el virreinato". *El arte mexicano. Arte Colonial III*. Tomo VII. *Op cit.* pp. 1012-1020.

211.-Vicente Casarrubias. *Op cit.* pp. 79-96.

212.-Exposición. *Los pinceles de la Historia: El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*. Catálogo. Museo Nacional, México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. Banamex, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes., mayo-octubre de 1999.

Casas, el tampoco escuchó nada acerca de los milagros de la Virgen, de lo contrario la hubiera colocado como protectora de la raza, y esto hubiera sido un buen argumento contra aquellos que no creían en la racionalidad de los indios. A pesar de todo, hasta su muerte denunció la brutalidad de los españoles que actuaron a espaldas del rey, extinguiendo a los naturales. El único que va a plasmar lo redactado por fray Bartolomé de las Casas será el pintor holandés Theodore de Bry, a finales del siglo XVI visitará la isla La Española y será testigo de escenas horribles que dibujó y que más tarde le sirvió para ilustrar el libro *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*, (fig. 71).

Analizando la mitad de la primera centuria novohispana podremos entender la lucha de la nobleza indígena, de los criollos en ascenso y de una gran parte de la iglesia, los tres sectores que van a mostrarse inconformes con la estructura social y política impuesta por los españoles. La nobleza indígena que no pudo rebelarse acudió a los escritos. Por ejemplo, Tecuichpo, llamada *la última princesa*, hija de Moctezuma II, esposa de Cuitlahuác y Cuauhtémoc, mujer de enorme belleza e inteligencia, al quedar viuda, Hernán Cortés abusó de ella, de esta unión violenta nace Leonor Moctezuma. Después de Cortés, Tecuichpo se casaría tres veces más, la última con un español adinerado procedente de Cáceres. Antes de morir de tuberculosis a los cuarenta y un años le pidió a un padre agustino que leyera la cláusula de su testamento donde ordenó la liberación de sus hermanos indígenas. Muere el 9 de diciembre de 1550, su testamento se convierte en la primera declaración de Independencia de México hecha por una indígena.<sup>213</sup> En los siguientes años, los demás descendientes de Moctezuma realizaron escritos dirigidos al rey Felipe II, pidiendo justicia para los oprimidos, quienes nada malo hacían viviendo en los pastizales.

Entre los criollos también existía el descontento, cuando las primeras generaciones surgieron, era evidente la pugna contra los peninsulares. La mala situación provocó que los hijos de los conquistadores se aglutinaran alrededor de la figura de Martín Cortés, hijo de Hernán Cortés, y crearan una conjuración en 1563 que fracasó. Este acontecimiento también ha sido visto por varios cronistas e historiadores como otro antecedente de la Independencia mexicana. Para finales del siglo XVI la inquietud era generalizada, varias capas de la sociedad estaban contra la Corona, pero aún no había condiciones para una rebelión organizada. Todavía en 1576, don Diego Luis Moctezuma, descendiente del emperador Moctezuma, quería con ansiedad la Corona Real del Imperio Mexicano, lamentablemente las autoridades españolas buscaron diversos mecanismos para imposibilitar los anhelos de independencia política, ideológica e iconográfica de los indígenas, criollos y clases desprotegidas. La trágica suerte de la nobleza fue el destierro.

Los últimos tlacuilos sobrevivientes de la Conquista, así como sus descendientes, a pesar de estar sometidos bajo el régimen de los españoles, sus

213.-El testamento de Tecuichpo se exhibió en el marco del Foro Nacional de Consulta sobre derechos y Participación Indígena. Archivo General de la Nación. Historia, enero de 1996.

formas no respondían totalmente a los cánones europeos, y de una u otra manera, la herencia del arte prehispánico salía a la superficie. En 1562 un tlacuilo pintó los frescos del *Apocalipsis de Juan Gerson*, la obra fue copiada de un grabado de una Biblia europea, el pintor que ejecutó el trabajo lo hizo con colores cercanos a los códices, los realizó en la iglesia de Tecamachalco, Puebla. En los frescos que se pintaron en Ixmiquilpan, Hidalgo, al norte del Valle de México aparecen también figuras prehispánicas de guerreros en combates entremezclados con criaturas monstruosas de la mitología grecolatina, y en la parroquia de San Juan Xiquipilco, al norte del Valle de Toluca, Estado de México, hay imágenes en la iglesia, las capillas de barrio y el hospital, todas esculpidas y en mosaico de imágenes con fuerte mano indígena.<sup>214</sup>

Dos años después, en el grabado llamada *Teatro del mundo*, aparece la versión tetrapartida del mundo por medio de imágenes que racialmente van a sintetizar los continentes. Se incorpora América que era representada con una india que sostenía una macana en una de las manos, mientras que en la otra la cabeza cercenada de un hombre, era un ser de índole salvaje.<sup>215</sup>

Cuatro años después de la muerte de Tecuichpo, llega a la Nueva España el dominico Alonso de Montúfar, pronto tomará el cargo como el segundo arzobispo de México. A diferencia de los franciscanos que combatían y destruían totalmente a los ídolos prehispánicos, Montúfar moderó su postura y prefirió enterrar los vestigios prehispánicos como la Piedra del Sol que estaba sobre la Plaza Mayor frente al Palacio Real, exactamente cerca de la acequia y el Mercado de San José. El monolito era considerado una piedra de sacrificio y era muy común ver en ese lugar a una buena cantidad de negros jugar y cometer delitos atroces como asesinatos. Había otra piedra sagrada de los aztecas que servía como base a la primitiva Catedral, tenía forma de serpiente con una pileta en medio y un canal para conducir la sangre. Ante estas ruinas de lo que fue un templo iban a *llorar algunos viejos y viejas*, recordando antiguas creencias.<sup>216</sup>

Antes de finalizar el siglo, en 1572, también llegaron otros extranjeros ilustres; los jesuitas quienes serán los únicos en procurar la formación escolar de los criollos, mestizos e indios, a un año de su llegada crearon el Colegio de San Pedro y San Pablo, en la ciudad de México. Los alumnos aprendían a leer y escribir; estudiaban teología, latín y retórica. Después podían aspirar a realizar estudios en la Universidad. Esto provocó la conciencia de una identidad distinta a los españoles.<sup>217</sup> Mientras se cimenta los diversos comportamientos de la sociedad novohispana, en Europa existía una visión errónea del mundo indígena y al mismo tiempo idílica.<sup>218</sup>

214.- Serge Gruzinski. *Op cit.* p. 183.

215.- Enrique, Florescano. *Imágenes de la Patria*. México. Editorial Taurus. 2006. p. 54.

216.- Fray Diego Durán. *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*. Introducción de Angel María Garibay K. México. Porrúa. 1967. p. 100.

217.- Richard Nebel. Santa María Tonantzin *Virgen de Guadalupe*. Traducción del alemán por el Dr. Carlos Warnholtz Bustillos. México. F.C.E. 1996. pp. 102-103.

218.- Enrique, Florescano. *Imágenes de la Patria*. México. *Op cit.* pp. 55-59.

En los pueblos aledaños y alejados de la ciudad de México prosiguieron las rebeliones indígenas lo cual provocó que los conventos tuvieran forma de fortalezas para protegerse de los constantes ataques durante todo el siglo XVI. En 1592, en Topia, población de Durango, cincuenta guerreros acaxes se sublevaron a consecuencia de los malos tratos de los españoles, hicieron a un lado a los misioneros jesuitas, entre ellos al padre Hernando de Santoren, a quien *le dijeron resueltamente que ya no eran sus hijos* y tomaron las armas. El descontento creció; exterminaron a los blancos, quemaron casas y oficinas. Durante años la emboscada fue mutua hasta que los indígenas depusieron las armas, paradójicamente fue el padre Santoren y un indígena aliado a las autoridades españolas quienes ayudaron a la negociación y pacificación de la zona.<sup>219</sup>

Para el apaciguamiento de los rebeldes en toda Nueva España, fue necesario que la iglesia activara una vez más, un sin fin de pinturas anónimas donde el indígena acaxe era el principal protagonista de las apariciones de la Virgen de Ocotlán, San Miguel Arcángel y de la Virgen de los Remedios. A esta situación hay que aumentar la llegada de piratas y filibusteros por todas las costas de Yucatán, Campeche, Cozumel, e incluso hasta Honduras quienes incursionaron en múltiples ocasiones asolando las playas mientras había rebeliones desesperadas de los indígenas mayas de Yucatán, quienes no aceptaban el régimen Colonial y querían regresar a sus anteriores costumbres, además de librarse de tributos y servicios para volver a la idolatría. Tantas rebeliones a lo largo de varias décadas provocó una estrecha colaboración entre los corsarios y los indios, que en ocasiones se unieron para asaltar lugares.<sup>220</sup>

Fue en 1593 cuando el italiano Cesare Ripa contribuye a fijar la alegoría de cuatro partes del mundo, cada continente representado por una mujer. América era representada por una mujer indígena devoradora de hombres, en su mano izquierda una flecha y en la derecha sosteniendo una cabeza cercenada. Siempre semidesnuda, de rostro espantoso, y con un lagarto o caimán de enorme tamaño cerca de ella. Cesare Ripa jamás conoció América y si la conoció fue muchos años después, cuando fue imposible borrar de la memoria colectiva el canon de la América salvaje que él había impuesto, al igual que muchos otros europeos contribuyó a la invención de América, un continente lleno de fantasías, temores y elucubraciones medievales, un territorio tenebroso poblado por salvajes, antropófagos, idólatras y animales monstruosos. Al mismo tiempo era la tierra prometida, una utopía, un lugar exuberante, adánico, lleno de tesoros fabulosos. Ambas versiones sobrevivieron a lo largo de toda la época Colonial,<sup>221</sup> y sin querer retrató el canon de los indígenas rebeldes a quienes se les intentó convertir a la religión católica

219.-Vicente Casarrubias. *Op cit.* pp. 105-111.

220.- Georges Baudot,. *Op cit.* pp. 371-388.

221.- Enrique, Florescano. *Imágenes de la Patria.* México. *Op cit.* pp.55-63.

Mientras Jerónimo de Mendieta terminaba su libro *Historia eclesiástica indiana* fines de 1596 y principios de 1597, vino otra peste generalizada, mezcla de sarampión, paperas y tabardillo.<sup>222</sup> De esta manera, los misioneros veían caer a los últimos indígenas del ejército profético de un reino soñado por los franciscanos, el cual duraría mil años. Tantas epidemias, hambre y explotaciones habían acabado con el 94% de la población indígena. La consecuencia directa fue una rebelión continua pero fragmentada, esta actitud también es evidente en el arte, sobretodo por que hay varios sectores indígenas que están creando obras con una ideología distinta, pero todos al mismo tiempo pretenden rebelarse.

Los indígenas que descendían de la nobleza azteca adquirieron la costumbre de encargarse de retablos con los retratos de ellos integrados, que acentuó el linaje de caciques de Xochimilco y Santa María Chiconautla. Los personajes tienen rasgos muy parecidos a los españoles; el cabello es ondulado en lugar de lacio, en ocasiones con huipiles y adornos de plumas. Moda que solo se les permitía usar a nobles y principales y que perduró hasta finales del siglo XVII, como también perduraron los descendientes de Moctezuma con gran número de privilegios en la región. Aparte, existían los caciques tlaxcaltecas que con su dinero mandaron a pintar obras religiosas, fue así como la figura del indio apareció en óleos de asuntos históricos ligados al catolicismo. Con la creación y donación de obras pías el indio se convirtió en un ser razonable. Es acertado decir que la acción fue fomentada creando así la figura del indio como donante de obras pías con categoría moral, social y devocional, al igual que los españoles y criollos, convirtiéndose en *miembros activos de la sociedad*.<sup>223</sup> De esta manera, el arte se convierte en el primer mecanismo de liberación de los nobles indígenas, a pesar de que la iconografía y las costumbres le eran ajenas. De esta época es *El retrato de Moctezuma*, no se sabe quien lo realizó, pero es de mano profesional, en el óleo el gran tlatoani aparece de pie, en actitud arrogante, trae adornos como orejeras, bezotes, rodela, canilleras y brazaletes, así como sandalias de oro. En su mano derecha su lanza apunta hacia el suelo. Es un cuadro del barroco inicial mexicano, por el uso del dorado y el recurso del cuadro dentro del cuadro, al fondo, a través de la puerta abierta se ve llegar a Moctezuma sentado en su trono el cual es cargado en hombros por su ejército, ante un paisaje de casas con techo de doble agua,<sup>224</sup> (fig. 72).

A principios del siglo XVII podemos notar que la cristianización aunque rápida y profunda, obtuvo en su proceso muchos elementos de la religión mesoamericana, convirtiendo todo en una visión sincrética que poco a poco comenzó a volverse mestiza. La guerra de imágenes también era patente en las costumbres de los mulatos y negros, en la gente de las haciendas y en los

222.- 122.-Fray Gerónimo de Mendieta. *Op cit.* Libro IV.Cap. XXXVI. pp. 515-519.

223.-Elisa Vargaslugo. *El indio como donante de obras pías*. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de Historia. Plaza de Carlos Pacheco núm. 21. Metro Juárez y Balderas., martes 2 de marzo de 1999, 19:00 p.m, pp. 8-11.

224.- Exposición: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España (siglos XVI al XVIII)*. *Idem*.

pastores, entre ellos fue muy común que circulara la imagen del diablo. El tatuaje en la piel era muy recurrente; los mulatos y negros preferían imágenes demoniacas en la espalda, los muslos y los brazos. Se tatuaban siluetas con garras, el diablo, el paje de Lucifer o corazones atravesados por una flecha. A veces eran pinturas efímeras sobre la piel que luego eran borradas con un algodón. Imágenes “malignas”, retomadas de libros de magia hechos por curanderos indígenas. Durante la Colonia la imagen era un fuerte recurso debido a que reinaba el analfabetismo.<sup>225</sup>

En 1621 se sublevan los indios otomíes de la comunidad de Mapethé quienes habitaban el Cardonal, en el Estado de Hidalgo, ellos no querían el traslado de su imagen titular a la ciudad de México, que era la Purísima Concepción y una cruz de madera que después de haberse quemado se renovó. El conflicto dio pie a una sangrienta lucha entre los indios y españoles. Parece irónico, pero en algunos lugares de la Nueva España hubo logrado en la conversión católica de varios pueblos, pero con resultados contradictorios, lo que provocó muchos muertos entre los españoles.

En las primeras décadas del siglo XVII estalló otra gran rebelión de indios acaxes en la sierra de San Andrés, Durango,<sup>226</sup> dirigidos por el “obispo” que no era más que su hechicero local. Otra rebelión ocurrió en la zona que hoy conocemos como el Estado de Durango, donde hubo rebeliones de indios tepehuanes organizados por sus antiguos sacerdotes y hechiceros quienes prometían la llegada de un caudillo de oriente que los libraría de los españoles.<sup>227</sup> Ambos movimientos fueron sometidos, sin embargo, se puede notar el rechazo de la religión católica por parte del sector más desprotegido de los indígenas. En las regiones más alejadas de la capital siempre sucedieron ataques contra los españoles, porque en la Nueva España donde había todo un ejército armado, los indígenas se rebelaban, pero su rebelión era manipulada por parte de la iglesia.

En 1624 se dio un enfrentamiento entre el virrey Diego Pimentel, el Marqués Gálvez y el Arzobispo Juan Pérez de la Serna. En la disputa el clérigo fue desterrado, rumbo al exilio detuvo su paso en Teotihuacan y decretó la excomunión contra el Virrey, los oidores y sus guardias. Las opiniones se dividieron tanto que la Audiencia, el virrey y los demás curas provocaron el descontento del pueblo que se amotinó en la Plaza Mayor recibiendo a varios guardias apedreándolos, gritando *viva Cristo, la Iglesia y el Rey, y muera el hereje excomulgado*. Los sublevados respetaron el edificio del Santo Oficio, pero la puerta de Palacio comenzó a arder. El virrey para calmar los

225.- Serge Gruzinski. *Op cit.* pp. 162-163.

226.- Andrés de Lira y Luis Muro. “*Alzamientos descoyuntados*”. Historia General de México. México, Colegio de México. Tomo I. 1976. pp. 465-466.

227.-Vicente Casarrubias. *Op cit.* pp. 113-119.

ánimos decretó el regreso del arzobispo, pero esta disposición fue hecha demasiado tarde. La Audiencia decretó prisión contra el virrey mientras el pueblo prendía fuego a varias partes del Palacio desde las azoteas vecinas. El Palacio fue tomado el 15 de enero a las 6 de la tarde. La Audiencia asumió el gobierno, hizo nuevos nombramientos y a las 12 de la noche el arzobispo hizo su entrada triunfal a la Ciudad ante un Palacio incendiado. Al día siguiente fueron retiradas solemnemente las censuras eclesiásticas menos la del virrey, y se les dio sepultura como héroes a los sediciosos muertos. De manera prudente las autoridades castigaron a unos cuantos que robaron durante el tumulto que llenó de sangre a la Plaza Mayor.<sup>228</sup> Así podemos notar como los indígenas que estaban cerca de las principales capitales de la Nueva España fueron elegidos para representar los milagros o apariciones de la virgen, ellos eran los más dóciles y los más fieles para absorber la religión católica.

En 1628 don Carlos de Sigüenza y Góngora diseñó el arco triunfal levantado en la Plaza de Santo Domingo, en la arquitectura colocó a los reyes aztecas con su indumentaria de plumas. Con su propuesta dio un paso más hacia el espíritu moderno, hacia la comprensión y estimación del mundo indígena.<sup>229</sup> Su labor va a influir iconográficamente en los descendientes de la nobleza indígena y en los caciques tlaxcaltecas quienes antes de terminar el siglo comenzaran a realizar encargos de pinturas con una temática que exaltaba el pasado glorioso y el choque provocado por la Conquista.

En 1629 hubo una gran inundación en la Ciudad de México, el suceso terrible provocó la muerte de miles de indios. Ante el desastre enorme e irreparable la iglesia trajo a la Virgen de Guadalupe a la Catedral para remediar la tragedia, cosa que nunca sucedió. Es seguro, debido a la guerra de imágenes que los indígenas rebeldes hayan celebrado la situación como una venganza de Tláloc contra la señora del Tepeyac.

Para Elisa Vargaslugo, la imagen del indio en el arte novohispano entra en una segunda etapa a partir de 1638, debido a las dificultades de la Evangelización. Su imagen aparecerá un 99% vinculado a temas religiosos distinguiéndose varios géneros:

a).-El indio como donante de retablos o pinturas, es plasmado como espectador y se le da el mismo valor plástico que a un español o a un criollo.

b).-El indio en la iconografía histórica, aparece en el centro del retablo, como un ser derrotado sustituyendo a moros durante la Conquista, a los pies del jinete

228.-Mará del Carmen León Cázares. *La Plaza Mayor de la Ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes (siglos XVI y XVII)*. México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos. A.C. 1982. pp. 152-156.

229.-Justino Fernández. *Estética del arte mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de investigaciones estéticas. 1990. pp. 37-38.

sagrado. Otras escenas importantes sobre esta etapa fueron pintadas en biombos de los siglos XVII y XVIII. El más importante fue el realizado por Juan Correa en 1695, titulado *El encuentro de Cortés y Moctezuma*, que tiene diez hojas y forma parte de la colección permanente del Banco de México, existe otra versión que está atrás de una vista de la ciudad de México, mediados del siglo XVII, que podemos localizar en el Franz Mayer. En estas versiones; el rostro de Moctezuma es parecido al de las imágenes de *San José* que el mismo pintor había realizado, por lo tanto no se exigía fidelidad en los rasgos indígenas, lo único distintivo era el color de la piel porque los rasgos eran europeos.

d).-El indio como parte integrante de la iconografía sagrada; por ejemplo, los tres niños mártires de Tlaxcala, muertos a pedradas que aparecen en un mural de la portería del convento de Ozumba, Estado de México, o la pintura acerca de la muerte del niño Cristobalito a manos de su padre Axocatzinen Tlaxcala. O las imágenes de los caciques donantes del retablo de Xochimilco en una bella tabla, talladas a lado de personajes españoles, en la composición que representa *El patrocinio de San Bernardino de Siena*.

d).-El indio como símbolo americano al servicio de intereses políticos de los criollos, como en "*Los desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*", tanto en el relieve de la portada del Templo de Aculco, Estado de México, o como en el óleo que conservan en el templo de Santo Domingo de Puebla, ambas obras del siglo XVII.<sup>230</sup>

A la investigación realizada por la historiadora Elisa Vargaslugo, es necesario agregar que:

e).-La postura de los creadores de lo que hoy llamamos arte tequitqui jamás abandonaron su iconografía prehispánica a lo largo del siglo XVI, con la imagen del Atl tlachinolli que fue pintada una y otra vez en los murales de las iglesias, cruzaron toda la época Colonial. Posteriormente pintores profesionales usaron el escudo como símbolo de sometimiento, colocando sobre el; a la Virgen de Guadalupe o a santos como San Hipólito y San Felipe de Jesús, en ocasiones recurrieron al nopal, a las alas del águila azteca y en otras al escudo completo. Además del sincretismo reinante durante esta época, también hubo pintores anónimos que realizaron esta temática aislada durante el siglo XVIII, en una época en donde el escudo ya había comprobado su permanencia y resistencia ante los invasores, el anónimo se titula *La Fundación de México - Tenochtitlan*, en el óleo vemos a la gran laguna, el pequeño islote donde el águila posa sobre el nopal, el islote cercado por canoas y chinampas, a su alrededor los pueblos y casas tienen una arquitectura europea.

f).-Las acciones de los indígenas más rebeldes también fueron plasmadas, en varias obras donde el pintor narra la historia que provocó la Evangelización y la exterminación de los misioneros y los conquistadores. El registro más certero fue

230.-Elisa Vargaslugo. "*Una imagen del indio en el arte novohispano*". *Op cit.* pp. 71-75.



durante el siglo XVIII, en Zacatecas, con fray Diego Zanabria y en obras atribuidas a José de Páez donde se ve claramente como los indígenas matan a los evangelizadores. Otro pintor que recordará el desastre que causaron los indígenas sobre los misioneros será Miguel Cabrera con su óleo *Hernando de Santarín*, jesuita que murió a manos de indios tenerates, en Durango. Todavía en 1812, en plena guerra de Independencia, el valenciano Rafael Ximeno y Planes pintó *La sublevación de los indios del Cardonal*. Con este tipo de obras podemos asegurar que las rebeliones más fuertes sucedieron en lugares alejados de las principales ciudades de la Nueva España.

Durante la segunda mitad del siglo XVII las rebeliones indígenas siguieron de manera fragmentada, en 1658 se rebelaron los negros cimarrones en Veracruz, y en 1660 los indígenas de la villa de Tehuantepec, Oaxaca, debido a la tiranía y a la religión impuesta por parte de los españoles, en ambos casos las autoridades de la Nueva España reprendieron los movimientos, en algunas ocasiones con crueldad.<sup>231</sup> En una carta del 24 de octubre de 1663, el nuevo gobernador de Yucatán Juan Francisco de Esquivel, hace un recuento de los males de los indígenas: *la provincia estaba acabada, casi sin indios, muchos habían huido y se alzaban en las montañas con sus antiguas idolatrías. Todo era un cuento de nunca acabar.*<sup>232</sup>

Con el paso de un siglo desde que surgió, la alegoría de América fue separada de los cuatro continentes y empezó a usarse como símbolo de patria, con flora y fauna oriundos de la región, sobretodo preferían la indígena desnuda o semidesnuda con los productos naturales dentro de un cuerno de la abundancia, y un cocodrilo monstruoso a sus pies. En 1660 hay cambios, a la figura femenina, se le introdujo el esposo y el hijo, ahora era una familia indígena. En un grabado de un artesano francés, Guillaume de Gheyn aparecen todos ataviados con vestido y tocado de plumas. En la parte de atrás hay un cocodrilo, y en el fondo una escena de caza. Esta propuesta anticipa la aparición de los cuadros de casta del siguiente siglo,<sup>233</sup> (fig. 73).

Mientras las clases más desprotegidas se rebelaban violentamente, tanto criollos como indígenas nobles trataron de patrocinar obras en donde aparecían los signos ideológicos de su identidad novohispana. La Conquista militar, la Conquista espiritual y los prodigios de la espiritualidad fueron temas tratados una y otra vez entre 1680 y 1750. Criollos, mestizos o nobles indígenas encargaban series de cuadros por tema; para demandas políticas, para celebrar pactos, adoctrinar o para otros fines prácticos. En una de las pinturas de aquella época una india cacique y elegante fue elegida por un autor anónimo para representar la riqueza territorial del reino de la Nueva España. En otro óleo anónimo vemos a Moctezuma que acepta a Cortés como sucesor de Quetzalcóatl,

231.- Andrés de Lira y Luis Muro. *Op cit.* pp. 465-467.

232.- Georges Baudot. *Op cit.* p. 378.

233.- Enrique, Florescano. *Imágenes de la Patria.* México. *Op cit.* pp. 64-69.

emisario de Carlos V y representante indiscutible del imperio español. Por lo que las armas del imperio mexicana son transferidas al conquistador. Los descendientes del emperador Moctezuma pagaron cuadros para exaltar el linaje real de su pueblo, en otro de los anónimos vemos a un emperador azteca cabizbajo, el óleo fue mandado hacer por el gobernador del Tecpan de Tlaltelolco.<sup>234</sup>

En 1691 se prolongaron las lluvias y malogró la cosecha, no había carne, el vino subió. Esta circunstancia provocó el llamado Motín del Hambre. Durante varias horas los indígenas, los negros, los mulatos y las castas más desprotegidas se reunieron en la Plaza Mayor, saquearon, destruyeron e incendiaron los tendajones de San José, la violencia creció, una piedras fue arrojada al arzobispo don Francisco de Aguiar y Seijas y hubo fuego en el Cabildo y el Palacio de gobierno. La acción provocó que el virrey corriera a ocultarse en la Iglesia de San Francisco, el único que los pudo apaciguar fue el tesorero de la Catedral, el doctor don Manuel Escalante y Mendoza, ante su presencia la gente cambió sus agresiones por súplicas de perdón, mientras el padre Nicolás de Rivas y Mendoza predicó en su lengua mexicana la paz, quietud y el regreso a sus casas. Las consecuencias fueron escombros, cenizas y un buen número de muertos. Al día siguiente las cárceles improvisadas eran insuficientes y dos días después hubo ejecutados en la horca. (fig. 74). Hay que reconocer que si las clases desprotegidas hubieran contado con un líder o caudillo, o si se hubieran organizado, todos los españoles hubieran muerto.<sup>235</sup>

En 1696 los indígenas de varios pueblos tarahumaras en Chihuahua y Sonora estuvieron a punto de rebelarse, su principal caudillo llamado Pablo Quihué, logró concientizarlos ante la injusticia y medidas inhumanas de los españoles. A pesar de que las autoridades rindieron a los sublevados, no se logró la paz sino hasta mediados de 1697.<sup>236</sup> En el virreinato imperó la iconoclastía, en ocasiones apoyada por el alcohol. El indígena o el esclavo negro podía ofender una imagen, o bien defenderla de acuerdo a sus intereses y costumbres. Había extorsión y amenaza de malos tratos hacia la imagen si esta no cumplía un deseo. A la imagen se le podía insultar, arañar, mutilar, destrozarse, ensuciarse las manos con ella o limpiarse el trasero. La postura siempre fue una herencia producto de los corsarios y de antiguos atavismos prehispánicos. Las costumbres iconoclastas entre los indios rebeldes continuó en las siguientes décadas; en Oaxaca, en Cuautla al sur de Cuernavaca, el sincretismo era evidente, porque se mezcló la religión cristiana con ultrajes sexuales, latigazos, puñetazos, bofetadas y desafíos verbales al Dios todopoderoso. La hechicería, el alcohol y el tepache eran un complemento.

Mientras tanto, el Cabildo indígena de Tlaxcala a través de la representación del bautismo deseaba evidenciar la buena disposición que había tenido desde el principio hacia el cristianismo. Por medio de pinturas simbolizaron su alianza con

234.-Serge Gruzinski. *Op cit.* p. 181.

235.-María del Carmen León Cázares. *Op cit.* pp. 156-162.

236.-Vicente Casarrubias. *Op cit.* pp. 125-127.

los españoles antes de la caída de Tenochtitlan, exaltan el bautismo como reconocimiento de legitimidad de los gobernantes de esa provincia, como ejemplo tenemos *El bautizo de los señores de Tlaxcala*, en el óleo anónimo y de corte profesional vemos a Hernán Cortés y los primeros franciscanos bautizando a los naturales, en una pila que tiene en la base el escudo de guerra de los aztecas. La escena inicia con la abertura de la gloria, de donde descienden ángeles y querubines, ante la presencia de la divina trinidad, en donde Dios padre sostiene a Cristo crucificado, a la izquierda un arcángel toca la mandolina, y a la derecha otro arcángel toca una arpa. El espíritu santo es quien observa de cerca la escena mientras alrededor los soldados tocan la flauta, el tambor, y la trompeta, hay alabarderos en guardia y otros que cargan la bandera de la corona española, (fig. 75).

En otro trabajo de estilo barroco, también de mano anónima y de corte profesional, titulado *Ánimas del purgatorio con indios donantes*, al igual que el anterior; se abre la gloria de donde descienden en círculo los querubines que dan paso a Dios padre, Dios hijo, y Dios espíritu santo, sobre las nubes aparece la iglesia católica, un franciscano y el arcángel San Miguel, abajo, en el fuego eterno están las almas quemándose, de donde sobresalen tres indígenas donantes, desnudos hasta la cintura, en posición de suplicio miran al espectador. Al momento de fallecer tenían entre 30 y 40 años, en su vida terrenal hubo muchos pecados y una vida desarreglada, por lo que ahora buscan el perdón a través de la pintura de ánimas.<sup>237</sup>

Al unísono, en la misma época los biombos barrocos muestran escenas relativas al encuentro entre Cortés y Moctezuma, momentos cruciales de la epopeya militar. Un primer trabajo atribuido a Juan Correa es *Biombo del encuentro de Cortés y Moctezuma*, el óleo nos muestra un momento pacífico, Moctezuma es transportado en su trono real, mientras que Cortés llega a caballo, al fondo vemos a Chapultepec, con una Ciudad llenas de casas europeas construidas por los conquistadores, algunas sobre el lago por donde cruzan las garzas, (fig. 76). De los tres biombos que existen de esta época, uno de ellos fue mandado a hacer por criollos quienes lo regalaron al conde de Moctezuma, José Sarmiento y Valladares, virrey de la Nueva España, para que los familiares españoles conocieran las proezas de sus antecesores en la fundación del reino.

La segunda pintura es el *Biombo con la historia de la Conquista de México*, en el anónimo aparece una escena donde miles de hombres chocan en una encarnizada batalla, cadáveres por todos lados, disparos de arcabuces, españoles degollados en un tzompantli. Algunos españoles asaltan los templos que tienen una arquitectura llena de arcos de medio punto y barandales con remates de bóvedas. Moctezuma es preso y custodiado por soldados españoles que muestran una corona europea. La segunda obra tiene las dos caras pintadas, el anónimo se titula *Biombo con la historia de la Conquista de México*,

237.- Exposición: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España (siglos XVI al XVIII)*. *Op cit.*

recrea la batalla entre españoles y aztecas, y en lugar de haber templos prehispánicos sobre la laguna, existe una arquitectura europea, casas rectangulares con arcos de medio punto, y torres circulares. El pintor anónimo recreó los viejos mitos del tesoro de Moctezuma, la noche triste y el salto de Alvarado. Todo el escenario tiene imágenes abigarradas. Al reverso del biombo está plasmada la tercera obra; *Vista de la Ciudad de México, desde la Catedral de Nuestra Señora de Guadalupe hasta la Plaza Mayor y los edificios principales*. La realización de los biombos pertenecen al mundo de lo imaginario debido a la distorsión de la historia, cánones inadecuados incrustados en la anatomía del mundo prehispánico, así como una arquitectura que no nos pertenecía.

A finales del XVII y principios del XVIII se hicieron frecuentes representaciones de la Conquista de México en los enconchados, enriquecidos iconográficamente por diversas fuentes escritas y visuales. Los criollos exaltaron su pasado heroico y se valieron de eruditos para trasladar asuntos registrados en las crónicas de Bernal Díaz del Castillo y Antonio Solís, con el fin de enaltecer su propia imagen. Surgieron varias series de escenas relacionadas entre sí. En un anónimo titulado *La Batalla de Cempoala*, aparece la guerra entre aztecas y españoles, desarrollándose no en el paisaje original, sino en uno del siglo XVII, en medio de una arquitectura novohispana y al fondo el acueducto de Zempoala. En el último enconchado, también anónimo, tenemos *La Batalla de Cholula* del siglo XVIII con un tratamiento similar.<sup>238</sup>

En fechas distintas de estos dos siglos, Juan Correa pintará un mural dedicado a una virgen de advocación mariana, donde incluye ángeles mulatos y negros.<sup>239</sup> Al mismo tiempo la imagen de la Virgen de Guadalupe ha ganado presencia y se pinta frecuentemente. Como nos podemos dar cuenta ya hay varios temas fusionados, ya se admiten las castas, pero de manera simulada, además la sociedad novohispana se empieza a unir en torno al gran milagro guadalupano. Otro pintor activo en esta época es fray Diego Sanabria, quien pinta las rebeliones indígenas y la dificultad de los misioneros en la Evangelización. En la serie de retratos que conserva el Museo Regional de Guadalupe Zacatecas, resaltan dos; *Retrato y martirio de fray Francisco de Jesús María*, y *Retrato y martirio de fray Pablo Rebullida*, en cada uno de los óleos es evidente el choque ideológico entre franciscanos e indios rebeldes. En el primer cuadro fray Francisco de Jesús María está de rodillas rezando ante una gran cruz de madera, mientras un indio talamanca de Costa Rica está apunto de golpear su cabeza con un gran mazo; en una historia dentro de la historia, la escena se repite en el paisaje del fondo donde otro indígena se une al asesinato, (fig. 77), al parecer este cuadro es un recuerdo del franciscano Sanabria y su paso por otras tierras americanas. En el segundo cuadro; fray Pablo Rebullida se encuentra en el primer plano con una gran lanza que atraviesa su tórax,

238.-Exposición. *Los pinceles de la Historia: El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*. Op cit.

239.-Adriana Malvido. *El barroco, episodio relevante en el devenir de nuestra cultura. La Jornada*. Sección Cultural. México, miércoles 13 de abril de 1994, p. 30.

mientras que con el brazo izquierdo observa un crucifijo antes de desvanecerse; en el fondo el pintor nos narra el milagro de cómo la cabeza degollada del fraile no se consumía con el fuego, a pesar de que ya habían pasado tres días.<sup>240</sup>

A principios del siglo XVIII, en la iglesia de San Felipe Neri había una casulla llena de pedrería con su San Francisco Javier inclinado, tenía cientos de joyas con valor de doscientos mil pesos, con telas llenas de topacios y diamantes pintados. El barroco era la imagen de la riqueza. Como ejemplo tenemos otro santuario, el de la Virgen de Ocotlán, muy suntuosos mientras que la región de Tlaxcala vivía en la pobreza, con este dato podemos afirmar que los tesoros del barroco eran también una humillación para los indígenas, pero éstos, apenas estaban conscientes, y no podían rebelarse porque les faltaba un líder.

Aproximadamente de esta época es un biombo anónimo de cuatro hojas titulado *El palo volador*, perteneciente a la colección del Museo de América, en Madrid España. Es una escena costumbrista donde todo es una fiesta popular de un pueblo indígena, que pudo haber ocurrido tanto en Veracruz como a las afueras de la ciudad de México. La lectura nos lleva hasta el tlachiquero dedicado a extraer el pulque de los magueyes, a su elaboración y venta, en medio de un paisaje provinciano con casas de techo de paja o de cal y canto de únicamente un piso. En la tercera hoja vemos a los habitantes asistir a la ceremonia del palo volador, en medio de un mercado improvisado donde unos venden el pulque, otros lo beben, y unos más salen de su casa para acudir al evento. En la escena idílica donde hay una cascada, cerros con un sinfín de pájaros volando por el cielo y perdiéndose entre los árboles, está presente el perro mexicano, mientras las dama novohispana se acerca a la fiesta y a lo lejos el español cruza a caballo por la calle principal. A través de este biombo nos podemos dar cuenta cómo la imagen del indígena mexicano comienza a ser valorado y tiende a independizarse convirtiéndose en un personaje principal, (fig. 78).

Mientras tanto, los caciques de Tlaxcala y Xochimilco seguían encargando retratos; como ejemplo tenemos una obra de 1700, titulada *Dedicación de una capilla para San Sebastián con donantes*, en el cuadro vemos a los indígenas refinados, con bigotes, un poco de barba, de rasgos morenos y llenos de seriedad, colocados cerca de San Sebastián; observan al espectador mientras posan para el pintor anónimo. En otro trabajo atribuido a Antonio Rodríguez, también del mismo año que el anterior, podemos disfrutar una verdadera obra maestra dentro del género de retratos. Vemos a *San Antonio de Padua con niña donante*, el santo carga un niño Dios en bulto, con palma y flores

240.-Pedro Ángeles Jiménez, *La destrucción de la Misión de San Sabá*. Museo Nacional de Arte, Archivo documental permanente. Núm, 5 1994, pp. 26-27.

blancas. Al fondo aparece parte de la laguna con cerros, cúpulas, arcos de medio punto. El santo se encuentra en el interior de una iglesia, con un barandal

de madera y un gato a la izquierda; abajo, la indígena donante observa la escena con actitud de rezo y vestimenta regional, (fig. 79).

Los indígenas que convivieron con criollos y mestizos siguieron con sus costumbres, realizando bailes que llamaron mitotes cantando a la diosa madre, a la creación del universo y del hombre, mezclando todo con la religión cristiana, en una clara muestra de sincretismo. A principios del siglo XVIII, a los criollos y a los indígenas no les gustaba la imagen de una América salvaje, representada por una mujer desnuda, violenta, con arreos de guerra y una cabeza cercenada, por lo que empezaron a elaborar su propia versión. Los criollos primero colocaron la imagen de una mujer indígena muy bella vestida con huipil, falda y algunos adornos típicos. El siguiente paso iconográfico fue colocar una mujer criolla o mestiza.<sup>241</sup>

Mientras tanto, los franciscanos siguieron recurriendo a la imagen, a través de cuadros de encargo, en 1700 fue pintado *San Francisco Xavier bautizando*, de Juan Correa, y seis años después, *La mística ciudad de Dios*, de Cristóbal de Villalpando. para los conventos franciscanos de Propaganda Fide de Guadalupe Zacatecas, el cuadro trata sobre las revelaciones de la virgen María quien cuenta su vida a través de la monja española franciscana Sor María de Jesús Agreda, la monja apoyó con sus oraciones a los misioneros, incluso los que la conocían llegaron a decir que se transportaba milagrosamente a América.<sup>242</sup>

Se comienza a reconocer totalmente la belleza indígena en las pinturas, con su cuerpo esbelto, su pelo largo, con sus penachos y adornos en la cara. En 1711 Manuel Arellano pinta a indios chichimecas, ya sea aislados o en pareja, con sus costumbres, cargando a su hijo en un petate, su alimentación compuesta de tunas y cañas, así como los animales con los cuales convivían como la guacamaya. Los cuadros son sencillos, lo que resalta es la belleza indígena mientras que la nobleza novohispana empieza a hacerse a un lado. En otro cuadro anónimo titulado *Procesión de Santiago en el barrio de Santa Cruz*, vemos pasar a los pobladores cargando en hombros al santo sobre su caballo, cerca está la plaza, donde venden pulque, tortillas, frutas, flores, todo ante las autoridades del barrio que cruzan por el lugar. En otro óleo de corte anónimo; *Desposorio de indios* de 1720, la pareja y dos personajes más que los acompañan visten a la usanza de los antiguos mexicanos con breves mezclas de ropa novohispana. La pareja es adornada con flores y palmas, varias mujeres desde el interior de las casas ven pasar la fiesta, alrededor hay músicos que

241.- Enrique, Florescano. *Imágenes de la Patria*. México. *Op cit.* p. 71.

242.- Cicatrices de la fe, El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821. Antiguo Colegio de San Ildefonso, Justo Sierra núm. 16, Colonia Centro. México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Cultura, Ciudad de México, Museo de Antropología, Terra fundation for American Art, Embajada de los Estados Unidos, Grupo Radio centro, Instituto Mexicano de la radio, Televisa, Canal 22, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte. Del 15 de Abril al 16 a agosto 2009.

realizan una parodia de lo que era una mascarada en siglos pasados, tocan la flauta, mientras un arlequín lo hace con el pandero. Del mismo año, 1720 y

también anónimo tenemos *El entierro de indios acaxes*, todos desfilan mitad vestidos a la usanza prehispánica y la mitad a la europea, notorio en el calzado y las capas. En el mismo lugar hay músicos con trompetas, la procesión que carga el cadáver trae velas y entona cantos prehispánicos.

Antes de que termine la primera década del siglo XVIII, los pintores resaltan la belleza indígena sin ningún temor en cuadros tanto anónimos como de mano profesional. Al mismo tiempo, comienzan a crear cuadros de castas, entre otros podemos localizar las pinturas de Andrés de Islas y sus cuadros donde retrata *De español e india nace mestizo*, en estos cuadros iniciales es muy marcada el contraste entre la ropa indígena de la señora de la casa y la ropa europea del esposo español, mientras que el hijo viste una mezcla de ambos, (fig. 80). La familia vende ciruelas, tunas, sandías, duraznos y plátanos.<sup>243</sup> A estas pinturas fue integrada la imagen de la Virgen de Guadalupe y la Nueva España adquirió el significado de una tierra protegida por Dios, con esto era una patria de seres privilegiados. La aparición de los cuadros de castas vienen a ser el rechazo de la alegoría desnuda y salvaje de América y de la Nueva España inventada por los europeos, refleja la variada composición de la gente del virreinato. De esta manera, las pinturas empezaron a multiplicarse en las capitales administrativas y religiosas de México, Puebla y Guadalajara, bajo la forma de “curiosidades americanas”, pinturas costumbristas que la población novohispana enviaba a España.<sup>244</sup>

Otro óleo anónimo titulado: *Un auto de fe en el pueblo de San Bartolomé Otzolotepec*, en Toluca, Estado de México, resulta ser un cuadro único en toda hispanoamérica porque nos revela como los indígenas cercanos a la capital de la Nueva España asumieron las mismas costumbres de los españoles. En el cuadro de factura artesanal vemos como fue realizado un auto de fe, en la iglesia parroquial, el 23 de febrero de 1716, en la ceremonia el tribunal reprime a varios delincuentes indígenas, ante el presente Provisorato Arquidiocesano de Indios. En la parte central de la escena vemos a seis reos sobre un estrado, en la parte de en medio; dos mujeres, todos los reos nos dan la espalda. La ropa que visten es una mezcla de ropa indígena y ropa española, los seis traen sambenitos, capirotos y dos cirios cada uno. Sobre un sillón principal vemos cerca de un altar al cura Nicolás López Xardón quien ofició la misa, otro personaje que está cerca del altar pero del lado izquierdo es Juan Ignacio de Castoreña y Ursúa, juez provisor de los naturales quien dictó la sentencia, también están presentes otras autoridades civiles locales como el alcalde y el alguacil mayor, notarios, curas y ministros, más el corregidor de Toluca. Es una población donde los personajes principales son indios caciques vestidos a la moda francesa, rodeados del pueblo común, y varios mendigos que se divierten cerca del auto de fe.<sup>245</sup> (fig. 81). De esta manera nos podemos dar cuenta que

243.- Exposición: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España (siglos XVI al XVIII)*. Op cit.

244.- Enrique, Florescano. *Imágenes de la Patria*. México. Op cit. p. 78-79

245.- *Exposición permanente*. Museo Nacional de Arte. Tacuba 8. Centro Histórico. Ciudad de México.

la Inquisición llegó a castigar a todo indígena rebelde, a pesar de que fueron legalmente librados de toda acción del Santo Oficio.

En el Museo Nacional de Arte, también hay otro cuadro que registra la lucha de clases existente en la Nueva España, *La flagelación*, es una pintura de pequeño formato, el autor Nicolás Enríquez la fechó en 1729, y nos presenta a un Cristo humillado y azotado por una horda de seres irracionales, entre los que se encuentra un negro o mulato.<sup>246</sup> El cuadro aunque es muy del gusto europeo, nos demuestra como las clases desprotegidas eran muy peligrosas al manifestar su repudio, el pintor seguramente tomó en cuenta sucesos como el Motín del Hambre y recientes rebeliones indígenas, (fig. 82). Además de ser heredero de la lucha iconográfica iniciada por Juan Correa quien había introducido ángelillos mulatos en el mural de la Catedral metropolitana, y en varios cuadros de caballete, También de esa época tenemos el *Retrato de Doña Juana Juárez Cortés Chimalpopoca*, en el cuadro anónimo de 1732, podemos notar los privilegios que tenían las hijas de los caciques, en este caso resalta la vestimenta que es una rica mezcla de elementos indígenas y europeos como el huipil, el rebozo, las grandes mangas de encaje, falda de seda china, perlas y vara de plata melcochada, además de su chiqueador en la sien izquierda y un abanico cerrado en la mano izquierda. Su ropa es el testimonio del mestizaje, en donde está presente el escudo de los caciques de Tacuba,<sup>247</sup> (fig. 83).

En Europa también había dificultades para que las diferentes órdenes predicaran, en 1731, Luis Berruecos pinta un tema holandés, *Mártires de Gorgom*, en donde nos muestra las atrocidades que sufrieron los clérigos; como asesinatos a manos de feligreses, delincuentes, salteadores de caminos, o asesinos a sueldo. En las diversas escenas encadenadas vemos a seres llenos de violencia con cuchillo cortando de tajo la nariz de franciscanos, un caballero con su armadura agarra su pistola y con sus municiones le atraviesa el pómulo derecho y el cráneo a otro. En varios fragmentos otros sujetos cortan la oreja, o le sacan las tripas de un rasgón a varios frailes. Un delincuente con toda saña parte el cráneo en dos con una daga, otros cortan las manos, las fosas nasales, o los degollan, uno más le vacía cera en la boca a otro fraile para que no se queje mientras lo mata. Al fondo una serie de religiosos ahorcados,<sup>248</sup> (fig. 84).

A partir de 1740 a las imágenes de la Virgen de Guadalupe y el escudo de armas de la gran Tenochtitlan fueron unidos en retratos de la sociedad novohispana para complementar el símbolo de integridad racial.<sup>249</sup> En ocasiones

246.-*Idem*.

247.-Virginia Armella, Ignacio Borja, Tera Castelló. *La historia de México a través de la Indumentaria*, México, Inversora Bursátil, Casa de Bolsa, 1988, p. 78.

248.-Cicatrices de la fe, *El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821*. Antiguo Colegio de San Ildefonso, Justo Sierra núm. 16, Colonia Centro. México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Cultura, Ciudad de México, Museo de Antropología, Terra foundation for American Art, Embajada de los Estados Unidos, Grupo Radio Centro, Instituto Mexicano de la Radio, Televisa, Canal 22, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte. Del 15 de Abril al 16 a agosto 2009.

249.-Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo*. pp. 105-111.

aparecía una mujer de piel blanca con una corona para la virgen, esta mujer bien podría representar a Europa o a una mujer criolla. A la derecha un



indígena con vestimenta y tocado de plumas, y un carcaj sujetado a la espalda, cada figura sobre una roca flotando en los restos de la laguna.<sup>250</sup> La nobleza indígena sigue pagando retratos de manera aislada o en conjunto, como resultado del sincretismo o mestizaje existen obras interesantes que demuestran el mundo en el que vivían. Entre las pinturas por encargo tenemos una de 1753, Retrato de Juana María Chimalpopoca, la vemos con su escudo de nobleza novohispana, de piel blanca y rostro fino, usa como era costumbre de su época su lunar o "chiqueador" en la sien izquierda, su ropa es de corte novohispano. Nada ha quedado de los rasgos indígenas, sólo se conserva el apellido Chimalpopoca.

Con los cuadros de Diego Sanabria y los de de Luis Barruecos, se sientan las bases para los cuadros históricos que plasman las rebeliones indígenas y la lucha de los primeros misioneros, en 1749 Miguel Cabrera pinta un óleo titulado, *Hernando de Santarín*, trabajo que pertenece a la parroquia jesuita de Santiago Papasquiaro, Durango. El personaje fue sacrificado por los indígenas en Tenerate, el 19 de noviembre de 1616, el retratado lleva un crucifijo en la mano derecha, su vista se dirige hacia arriba, dentro de un espacio indefinido, tiene tres flechas en el torso, una en el abdomen, otra en el tríceps cerca del hombro y otra en la espalda abajo del trapecio de lado izquierdo, de ese mismo lado su mano sostiene una breviario bíblico.<sup>251</sup>

Otra pintura que está dentro de éste bloque es el *Retrato de fray Antonio Roa*, firmado por Carlos Clemente López. En éste caso, es un personaje agustino, lo vemos con su cerquillo, vestido de negro, carga una cruz, parado sobre brasas de leñas encendidas como prueba de los sacrificios personales que realizó, hay indígenas atrás de él, uno de ellos corre a darle un vaso de agua, otro trae azotes, y otros más unos escritos. El misionero arribó a la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI, llegó con los frailes agustinos que evangelizaron la sierra alta de Hidalgo.<sup>252</sup>

No sólo en pinturas, también en mapas aparecen las rebeliones indígenas y la enorme dificultad que tuvieron los misioneros en diversas zonas de la Nueva España, en un anónimo. *Mapa de la Baja California, su golfo y provincias*, de la Compañía de Jesús, en lápiz y tinta sobre papel. Nos muestra lo que hoy es Baja California Norte y Sur, con sus zonas de tribus indígenas como los cachimiés, los pimes, los seris y al norte los apaches. Vemos las imágenes repartidas en cuatro cuadros de cada lado; con patos, corderos, naturales desnudos con su indumentaria, en el último cuadro hay un indígena que coloca un popote de

250.- Enrique, Florescano. *Imágenes de la Patria*. México. *Op cit.* pp. 74-76.

251.- *Cicatrices de la fe, El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821. Idem.*

252.- *Exposición permanente*. Ex Colegio jesuita de Tepotzotlán. Museo Nacional del Virreinato. Plaza Hidalgo número 69, Centro de Tepotzotlán, Estado de México, Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Antropología e Historia.

madera sobre la frente de otro, con una indicación; modo en que los indígenas chupaban la enfermedad. Del lado derecho el coyote, el castor, las californias,

que son dos mujeres bárbaras, regresan de caza, hay otros indígenas que discuten sobre las plumas de su penacho, abajo tres recuadros más, en ellos vemos a un franciscano flechado, lo arrastran, mientras otros dos arrojan una mujer al fuego, al fondo un paisaje agreste con su iglesia de una nave y su cruz. En el cuadro que está en medio el título y la fecha *Mapa de la California, su golfo y provincias, fronteras en el Continente de la Nueva España*, fechado en 1752, en el último recuadro vemos un indígena con su taparrabo y un cuchillo en la mano derecha arrojándose sobre un franciscano que está flechado, cerca hay fuego.<sup>253</sup>

Cinco años después, en 1757, es pintado otro retrato, en esta ocasión la de una indígena aristócrata, hoy conocemos el cuadro como *Retrato de una dama indígena, hija de un cacique*, en la leyenda escrita en un pequeño marco se lee, *Sebastiana Inés Josefa de San Agustín de 16 años*. El óleo registra a la adolescente cuando estaba por entrar a un convento especializado en mujeres indígenas, (fig. 85).

Existe otra pintura de Miguel Jerónimo de Zendejas, donde notamos el ambiente que vivía la Nueva España, en torno a la religión católica, la obra se titula *Ánimas del purgatorio con donantes*, en la parte intermedia la Virgen María y el niño Dios, alrededor hay franciscanos tratando de rescatar almas del purgatorio que están en la parte central rezando, en esta tarea ayudan varios arcángeles ante la fuerte presencia de San Miguel. En la parte derecha, un clérigo vestido de blanco, y hacia abajo, por la parte intermedia más franciscanos y monjas oficiando misa ante los indios acaxes, rodeados por obispos y santos. La lectura del cuadro es compleja, los donantes entre los que hay nobles acaxes y personajes ilustres de la Nueva España están retratados hacia los lados en actitud de rezar. En la parte inferior de lo que fue un retablo está colocado el manto de La Verónica con el rostro de Cristo.<sup>254</sup>

En 1751, Miguel Cabrera pintará a Juan Diego en una serie sobre el milagro del Tepeyac, en sus pinturas el personaje aparece con facciones muy alejadas del tipo nativo y vestido con túnica y sombrero de corte europeo y con tilma mexicana.<sup>255</sup> Con la introducción de Juan Diego, apoya la valoración del mundo indígena. Posteriormente, en 1763, Miguel Cabrera trabajó una serie de magníficos cuadros tomados del natural, llamados "Cuadros de Casta", que era la manera en que estaba dividida la población novohispana, estas obras alcanzaron popularidad porque representaban grupos familiares, hombre, mujer

253.- *Cicatrices de la fe, El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821. Op cit.*

254.- Exposición: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España (siglos XVI al XVIII). Op cit.*

255.-Elisa Vargaslugo. "La pintura de retrato". *El arte mexicano. Tomo VIII. Arte Colonial IV. Op cit.* pp. 1100-1101.

e hijos productos de la cruce racial. Cada casta era un cuadro, o bien todas reunidas en un cuadro. Pensadas para la Metrópoli, donde no se tenía idea

precisa sobre las características distintivas entre criollos, mestizos, mulatos y otros grupos. Esta serie está dividida en dos; una en el Museo de América en Madrid, la otra en una colección particular en Monterrey, Nuevo León

Las rebeliones indígenas prosiguieron en el norte del país, el 16 de marzo de 1758 los apaches matan a dos franciscanos a orillas del río de San Sabá, en donde fue fundada una Misión, la historia quedó registrada en un enorme óleo atribuido a José de Páez titulado *La destrucción de la misión de San Sabá en la provincia de Texas y el martirio de los padres fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban*. La pintura fue realizada cuatro décadas después de los hechos, no conocemos con exactitud la fecha, pero el autor intenta ser fiel a lo ocurrido. Los dos franciscanos dominan la escena colocados de pie ante los espectadores, a la izquierda está fray Alonso abriendo los brazos en señal de redención, su tórax está flechado y con varias heridas de donde mana sangre. A la derecha fray José, con su brazo extendido y con un crucifijo en su mano, en el cuello, a la altura de la manzana tiene incrustado un cuchillo que cercena su garganta, tiene varias heridas de flecha en el tórax, y una a la altura de las ingles, en la mano izquierda sostiene un breviario bíblico. Es un cuadro de reminiscencia barroca, contiene una historia dentro de la historia. Al fondo las montañas, el terreno boscoso y accidentado de donde sale un numeroso ejército de apaches que cruza el río e invade el fuerte que resguarda la Misión. Todos los indios traen arcos, flechas y rifles, las armas eran producto del comercio con los franceses, los principales llegan a caballo para enfrentarse a las autoridades novohispanas, mientras otros logran estar cerca y en el interior de la Misión hecha con jacales de madera y paja para dedicarse a robar, matar e incendiarla. Los soldados que caen en batalla son desnudados y se les quita el cuero cabelludo, de esta acción nadie queda con vida, ni los frailes a quienes una vez muertos se les arrebató el cerquillo de la cabeza.<sup>256</sup> (fig. 86). La imagen del indígena rebelde se alteraba cuando pertenecía a la periferia, eran indígenas sin ley y sin Dios.

De 1760, otro cuadro, probablemente de José de Páez, *Retrato de fray José Santiesteban*, es complemento del cuadro anterior. En el cuadro vemos al franciscano de cuerpo completo, parado sobre un paisaje arbolado, en la lejanía vemos al cielo esfumado entre verdes y azules grisáceos, el ambiente es de un día apesadumbrado, parece que va a llover. Al misionero lo vemos de aspecto delgado con su cerquillo, de tres cuartos, con un breviario en la mano izquierda y en la derecha un crucifijo, fue elegido para la conversión de los indios apaches en la misión del río de San Sabá Texas, donde fue sacrificado cuando tenía 40 años.<sup>257</sup>

Mientras los caciques indios y los dirigentes de pueblos buscaban una salida creando una guerra de imágenes, las élites ilustradas buscaron quitar

256.- Exposición Permanente. Sala 12. *Asimilación de Occidente*. Museo Nacional de Arte. Tacaba 8. Centro Histórico. Ciudad de México.

257.- *Cicatrices de la fe, El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821*. Op cit. cada vez más la piedad popular basada en milagros e imágenes. Los únicos sublevados con armas en esta época, fueron los mayas vecinos del pueblo de

Cisteil, acaudillados por Jacinto Canek, el 20 de noviembre de 1761. El líder tenía ideas de independizarse de los españoles, de sus azotes y excesivos tributos. En la zona maya existía mucha resistencia a la Evangelización, porque era un lugar con misas y sacrificios prehispánicos, con ceremonias, instrumentos y bailes antiguos, además, a los mayas se les toleraba el uso de armas para cacerías de venado y los misioneros lograron enseñar muy tarde la doctrina cristiana en castellano. El líder indígena debido a su cultura le fue fácil reunir a los caciques de varias provincias y se nombró sacrílegamente *el Rey Jacinto Uc Lucero, Pequeño Moctezuma*, usando la corona y el manto azul de Nuestra Señora de la Concepción. A sus seguidores les hizo creer que era brujo y con milagros con los cuales lo secundarían multitud de mayas e ingleses que en ese momento estaban contra España. En la sublevación mataron a varios españoles y curas. Canek y sus hombres fueron rápidamente apresados. El caudillo fue atado al potro, se le golpeó la cabeza, su cuerpo fue destrozado y expuesto, luego arrojado a la hoguera y sus cenizas esparcidas por el aire el 14 de diciembre. En los siguientes días, la Plaza de Mérida era un matadero donde los insurrectos pagaron con tortura y muerte.

La propuesta de aparecer como donantes de obras pías y de reivindicar el momento de la Conquista, por parte de los descendientes de la nobleza indígena y los caciques de Tlaxcala provocó que varios pintores profesionales activos en la segunda mitad del siglo XVIII retomaran esta temática para crear varias obras, ellos fueron; José Vivar y Valderrama y Juan Manuel Yllanes. Del primero tenemos *La Consagración de los templos paganos y primera misa en México Tenochtitlan*, (fig. 87). *El bautismo de Cuauhtémoc por Fray Bartolomé Olmedo*, (fig. 88) y *la Humillación de Cortés*, donde Hernán Cortés está de rodillas frente a un franciscano. De Yllanes tenemos *el Martirio de los siervos de Dios Cristobalito, Antonio y Juan*, donde se observa a los niños de Tlaxcala sacrificados por quebrar ídolos, reprender la idolatría y defender la fe de Cristo. De 1764 existen dos óleos anónimos; *Santiago Caballero (entre)*, *Los ejércitos de Cortés y Moctezuma*, donde vemos a ambos líderes abrazándose ante el asombro de los dos ejércitos. *San Hipólito y las armas mexicanas*, donde aparece San Hipólito montado en el águila sobre el nopal.

En 1767, la Corona expulsa a los jesuitas de la Nueva España, en este momento se genera la comercialización de imágenes sagradas pintadas, esculpidas o fabricadas con materia vil y con indecentes posturas. Una parte de la censura era dirigida a los malos pintores que por falta de oficio deformaban las imágenes y las introducían en los pequeños negocios. La otra parte de la censura abarca el trabajo hecho por los indígenas que en aquel entonces eran llamados “pilón” y que los trapaleros de la Ciudad vendían a bajo precio a la llamada “gente ordinaria”, eran pinturas de santos, figuras toscas en pequeñas tablas. El Santo Oficio las censuró en 1768 por no ser agradables a Dios, por ser diferentes a las originales existentes en el cielo, su hechura fue prohibida a los indígenas por ser *repugnantes y ridículas figuras*. En realidad, era lo que hoy llamamos arte popular, imágenes puestas de moda en dicho siglo. Esta actitud nos aclara la persistencia de las características del arte indígena en la realización de

imágenes cristianas, el no poderse ajustar a cánones europeos,<sup>258</sup> y sobre todo era obra maldita y destinada por el cielo para suplicio de malhechores. Aún así sobreviven varios grabados en madera de factura popular, entre ellos, uno donde aparece la Virgen de Guadalupe como protectora de nueve indígenas arrodillados que la contemplan con devoción, era la hoja volante de la Congregación de nuestra señora de Guadalupe y servía como comprobante de pago para oficiar misa.<sup>259</sup>

A la salida de los jesuitas de la Nueva España, los franciscanos ocuparon muchas de las misiones abandonadas, para esta fecha habían fundado un sin fin de lugares entre los pueblos indígenas del norte de la Nueva España, para convertirlos en buenos cristianos y súbditos de la corona española, los franciscanos vivían establecido en el occidente, y en el norte de Zacatecas hasta la llanura de Texas, los jesuitas en Sonora, Sinaloa, la Sierra Madre y sus laderas orientales y la Baja California. En 1769 los franciscanos iniciaron la fundación de muchas más en la Alta California. Los climas eran diferentes en cada pueblo indígena, variaban sus costumbres y formas de proceder, había nómadas, sedentarios y seminómadas, el lenguaje de estos grupos indígenas también tenía giros locales. Los jesuitas antes de marcharse realizaron muchos de los mapas que describían los territorios ocupados, Con ayuda de los indígenas fueron registrando vocabularios y gramáticas para el mejor entendimiento de sus lenguas. Los franciscanos pudieron aprovechar cada uno de estos trabajos.<sup>260</sup>

Es fin del siglo XVIII y la identidad con el símbolo del águila y la serpiente sobre el nopal es compartida por clases populares, autoridades civiles y religiosas. Una de las obras cumbres es el retablo jesuita de la iglesia de San Lorenzo Río Tenco, que todavía conserva el estilo barroco, en la obra aparece el escudo con el águila y la serpiente en las columnas de base del altar que está sostenido por una escultura policromada de Juan Diego, una vez más la valoración de la belleza indígena.<sup>261</sup> El retablo y otros trabajos son una muestra clara y una síntesis del patriotismo alcanzado por la sociedad novohispana; en el siguiente siglo cada elemento iconográfico estará por separado. Si durante los trescientos años que duró la Colonia el escudo de la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, se convirtió en un símbolo de resistencia indígena, tiempo después quedará plasmado en el centro de nuestra bandera nacional.

258.-Edelmira Ramírez Leyva. "La censura inquisitorial novohispana sobre imágenes y objetos". *Arte y Coerción. Op cit.* pp. 157-158.

259.- Enrique, Florescano. *Imágenes de la Patria.* México. *Op cit.* p. 76.

260.-Cicatrices de la fe, *El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821. Op cit.*

261.-Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo.* pp. 85-90.

Como ya lo he resaltado, en esta época se fusionaron los símbolos patrios, en 1778, Jesús de Rivera y Argomanis pintó Verdadero retrato de la Virgen de

Guadalupe y su patronato, a lado izquierdo colocó un indio acaxe ofreciendo rosas a la virgen, a la derecha un indio meco o chichimeca con penacho de pocas plumas y su carcaj. Ambos representaban la belleza indígena, al fondo un peñasco sobre la laguna donde posa el águila y la serpiente, alrededor lirios y plantas.<sup>262</sup> En estos momentos de la historia ya es relativamente fácil exaltar la imagen indígena, sobretodo si es bella y forma parte de una temática religiosa.

En 1781 se realizaron cuatro óleos de corte mariano, a cargo del pintor profesional Manuel Cano, quien pinta *El milagro de la Virgen de Ocotlán*, usando como protagonista al acaxe Juan Diego Bernardino.<sup>263</sup> Durante todo lo que resta del siglo XVIII abundaron pinturas de corte anónimo y profesional sobre temas marianos y la valoración del mundo de los naturales. Miguel Cabrera pintó el *Hallazgo de la Virgen de los Remedios*, en el cuadro registra al indio acaxe de rodillas frente al maguey de donde aparece la Virgen de los Remedios en forma de escultura en bulto, la obra formó parte de un retablo. Existe otro indígena ejemplar que también plasmó Cabrera, llamado Diego Lázaro, registrado en *Aparecición del arcángel San Miguel*, lo pintó asombrado ante la imagen celestial, quien con una luz divina que atraviesa el cuadro señala un ojo de agua.<sup>264</sup>

Al unísono los misioneros siguen arriesgando su vida al intentar realizar su labor, el 17 de julio de 1781 los indios de la Pimería alta, en Arizona, que vivían al margen del río Colorado se sublevaron contra dos franciscanos que trataban de volverlos conversos, al primero fray Juan Díaz fundador de la iglesia de San Pedro y San Pablo, lo mataron a palos. Su cabeza fue encontrada cuatro meses y veintidos días después, con la cabeza incorrupta y el cerquillo entero. El segundo, fray Joseph Moreno también fue muerto a palos pero al terminar de officiar la misa, después de muerto le cortaron la cabeza. La historia está narrada en un enorme lienzo titulado *El hermano Juan Díaz y el hermano José Moreno*, la obra parece de manos anónimas pero por su tratamiento se puede atribuir a José de Páez, el autor nos coloca a los dos franciscanos de pie como protagonistas principales, con huellas de pedradas. El primero Juan Díaz tiene la mano izquierda en el pecho, en la derecha sostiene un rosario. El segundo fray José Moreno también tiene la mano izquierda en el pecho y en la derecha sostiene un breviario, en su cuello está la marca de un cuchillazo. Al fondo se desdobra la historia, sobre terreno accidentado tres naturales atacan a un franciscano, el primero le corta la yugular, el segundo lo golpea con el mazo, y el tercero le arroja una enorme piedra. En una escena más cercana vemos a un

262.- Exposición: Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España (siglos XVI al XVIII). Op cit.

263.-Idem.

264.-Idem.

indio matando a otro franciscano con el mazo.<sup>265</sup> (fig. 89). Los apaches fueron dominados hasta finales del siglo XIX a manos de los colonos norteamericanos

posteriores a la Independencia de México y después de perder la mitad del territorio.

El estilo de varias pinturas anónimas relacionadas con la temática de la Conquista apuntan totalmente al neoclásico que es el nuevo estilo que ha llegado a la Nueva España, esta nueva propuesta estética será impulsada por la recién creada Academia de San Carlos en 1783. Sin embargo, los indígenas seguían prefiriendo la realización de obras de estilo barroco, porque era una moda adoptada por las clases privilegiadas debido a que tanto ornamento deleitaba a los sentidos. El mismo año que se fundó la Academia de San Carlos se pintaron veinticuatro láminas anónimas con una pálida influencia del neoclásico, el tema era sobre la Historia de *La Conquista de México*, elaboradas para la edición de Antonio Solís, aunque hay que comentar que el ilustrador también recurrió a lo escrito por otros cronistas. A través de sus cuadros contó la Historia, desde la llegada de los españoles a Santiago de Cuba hasta la caída de Moctezuma. Todas las pinturas tenían una visión idílica, los indígenas, aparecen con rasgos finos y hasta piel blanca. Todos habitando una arquitectura de templos prehispánicos europeizados, incluso la serpiente, probablemente Quetzalcóatl es una serpiente de cánones clásicos. El cabello de los aztecas en ocasiones aparece ondulado y la anatomía de los animales y hombres es desastrosa. Hay otra serie de doce lienzos sobre la Historia de la Conquista de México, también son anónimos; rostros indígenas idealizados, arquitectura con ornamentación azteca totalmente Europeizante.<sup>266</sup>

El 13 de agosto de 1790, el mismo día en que las autoridades españolas celebraban la caída de Tenochtitlan, ocurrió lo que podríamos decir una venganza prehispánica. Al momento de excavar sobre la Plaza Mayor para hacer el conducto de mampostería para las aguas, fue encontrada entre el Parián y el Palacio real, el monolito de la diosa Coatlicue. El virrey al día siguiente aceptó que la figura de piedra fuera conducida a la Real y Pontificia Universidad; para medirla, pesarla, dibujarla y grabarla y después publicar su imagen, En diciembre, a poca distancia de donde se encontró esta, fue localizado un segundo monumento: la piedra del Sol, conocida popularmente como el Calendario Azteca, el virrey concedió el permiso para que fuera colocada en la torre poniente de la Catedral aún en construcción, hacia lo que hoy es la avenida 5 de mayo. En enero de 1791 fue descubierta nuevamente otra pieza, en esta ocasión un sepulcro, con sillares de tezontle labrado y una ofrenda en su interior.<sup>267</sup> La Coatlicue fue colocada en un ángulo del espacioso patio de la Universidad donde permaneció por algún tiempo, pero después fue necesario

265.- Exposición: *Revelaciones. Las artes en América latina 1492-1820*. Organizada por el Museo de Arte de Filadelfia, Antiguo Colegio de San Idelfonso y el Museo de Arte del Condado de los Ángeles. Fundación Televisa. Justo Sierra núm. 16, colonia Centro. Febrero a mayo de 2007.

266.-Exposición: *Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*. *Op cit.*

267.-Eduardo Matos Moctezuma. *Las Piedras Negadas*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998. pp. 18-25.

sepultarla otra vez. Los indios miraban indiferentes las obras de arte europeas, en cambio acudían con curiosidad a contemplar la famosa estatua. Las

frecuentes noticias llevó a las autoridades españolas a pensar que había algún secreto religioso. Prohibieron la entrada, pero el entusiasmo y la astucia provocó que los indígenas burlaran todo tipo de obstáculos. Los indios espiaban los momentos en que no había nadie en el patio, en particular por las tardes salían de sus lugares presurosos para adorar a la diosa. Algunos indígenas fueron sorprendidos de rodillas, otros postrados delante de la estatua, con velas en las manos, algunos con ofrendas. Por eso las personas doctas decidieron meter de nuevo al suelo la estatua. Lo importante del caso es que ningún indio fue a rendirle culto a la piedra del Sol, el cual de cierta manera ya estaba integrado al calendario occidental. En cambio, esto sí sucedió con la Coatlicue porque era el reencuentro de un pueblo con su pasado.<sup>268</sup>

Una reflexión necesaria es la asombrosa coincidencia de que la Coatlicue fuera localizada el mismo día en que se hacían los festejos de la caída de la gran Tenochtitlan, el suceso prelude un cambio en la estructura de la sociedad mexicana, el monolito con su presencia comienza a revertir los acontecimientos históricos y políticos, iniciándose una venganza contra los españoles. La imagen indiscutiblemente avivaba antiguas creencias, la escultura no iba acorde al canon de belleza de las copias de yeso grecorromanas de la Universidad. Cuando fue redescubierta cayeron sobre ella numerosos adjetivos; para los españoles era *repulsiva* causaba *terror y espanto*, que era *poderosa y aterradora*, además *concentra[ba] dinámicamente los múltiples horrores del universo*. Había además otro adjetivo que sintetiza todo lo que la diosa prehispánica provocó en su momento; *la más fantástica y terrorífica creación plástica de todos los pueblos*. Hoy en día el monstruoso monolito está convertido en una obra de belleza excepcional en la historia del arte universal.<sup>269</sup>

La valoración del arte prehispánico comienza con la expulsión de los jesuitas quienes desde el exterior escribieron sobre las ruinas arqueológicas y sobre la Virgen de Guadalupe. En México será fray Servando Teresa de Mier quien herede este compromiso en sus *Memorias*, aseguró que el señor Palafox destruyó todas las estatuas aztecas que había en calles y esquinas de México, por lo que privó a muchos de entender la historia antigua. Este hecho es importante porque Mier escribe sobre los tres monumentos encontrados en la Plaza Mayor, en obsequio a la orden real y a instancias de la Real Academia de la Historia titulado a su trabajo *Clave general de jeroglíficos americanos*. Al mismo tiempo hablará de la Virgen de Guadalupe a la cual llamó *la patrona del Anáhuac*, dando una versión desafortunada para la situación política de la Nueva España.<sup>270</sup>

268.-*Ibidem*.pp 38-39.

269.-Justino Fernández. *Op cit*.pp.111-161.

270.-Fray Servando Teresa de Mier. *Memorias*. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal, 4ª. Edición. Tomo I. México. Porrúa. 1998. pp.7-96.

Todavía en el intercambio de siglos, en 1800, durante el gobierno del quincuagésimo virrey Marquina, estalló otra conspiración; la de los indios de la



Nueva Galicia, en Tepic. Acaudillado por Mariano, quien estaba apoyado por el conde de Miravalles vecino de la Ciudad de México y dueño de tierras en las inmediaciones de Tepic y quien a su vez se decía iba a ser auxiliado por los ingleses. La conspiración consistía en volar el Palacio del virrey que se encontraba minado por los cuatro ángulos a manos de los indios comunicados con los de Tlaxcala, la Sierra, Colotlán y probablemente con los yaquis y mayos de Sinaloa. El intento de rebelión terminó a principios de 1801 y fueron aprehendidos una buena cantidad de hombres, y luego conducidos a las cárceles de Guadalajara y Tepic. El presidente y represor de la rebelión de Guadalajara, don José Fernando Abascal, fue premiado con el virreinato de Buenos Aires y después con el de Perú.<sup>271</sup>

Las rebeliones indígenas fueron un fuerte enlace para la guerra de Independencia que encabezó el cura Miguel Hidalgo. Acontecimiento que una consumado, provocó que los artesanos mexicanos comenzaran a poblar la ciudad con imágenes de héroes como Hidalgo, Guerrero, Allende y Josefa Ortíz de Domínguez. En varios cuadros volvió a aparecer el águila y la serpiente, y se retomaron las rebeliones indígenas. Dentro de esta explosión iconográfica el valenciano Rafael Ximeno y Planes, profesor de Pintura en la Academia de San Carlos realiza en 1812 *La sublevación de los indios de El Cardonal*, el óleo es de un estilo rebasado para la época, nos relata la resistencia de la comunidad de Mapethé, Hidalgo, ante el traslado de su imagen titular a la ciudad de México en 1621, lo cual provocó una sangrienta lucha entre los indios otomíes y españoles. La pintura recuerda las obras de Goya, referente a la invasión francesa y la resistencia del pueblo español, y fue realizada cuando ocurrían escenas muy cercanas debido a la guerra de Independencia. En el óleo aún del gusto barroco, vemos como se abre la gloria y del cielo descienden ángeles y querubines para ver la escena que sucede entre riscos de una montaña. Se trata de la maqueta de una composición hoy desaparecida, que estaba destinada para el muro del ábside de la capilla del señor de Santa Teresa, en Mapethé, y fue realizada con la técnica del temple.<sup>272</sup>

Recapitulando sobre el tema, a finales del siglo XVIII las rebeliones indígenas, en especial la de Jacinto Canek en el área maya sentaron las bases para la llamada Independencia de México. En el terreno religioso la Virgen de Guadalupe se convirtió en estandarte de lucha y unión de diversas clases sociales de la Nueva España, especialmente, de un sector desprotegido de indígenas, de donde surgió el prototipo de Juan Diego. Los diversos bloques de la población siempre fueron rebeldes de una u otra manera ante la adversidad de una estructura social ajena a la nuestra. Los tlacuilos durante el siglo XVI van a luchar por sacar a la superficie su iconografía náhuatl en frescos y códices, creando así el llamado arte tequitqui. Los sometidos fueron los más adaptados a la estructura social de los españoles. Los descendientes de la

271- Vicente Casarrubias. *Op cit.* pp 159-161.

272.-Exposición permanente. *Alegorías políticas*. Sala 15-A. Museo Nacional de Arte, Tacuba 8, Centro, ciudad de México, del 7 de octubre al 30 de noviembre de 2008.

nobleza azteca y los tlaxcaltecas, van a auspiciar cuadros, murales y biombos donde aparecerán como donantes de obras pías, todo con el fin de exaltar una

visión propia de la historia y glorificar su pasado. Los más rebeldes serán los indígenas que vivirán en pueblos aledaños a la capital y en todo el territorio de la Nueva España, ellos se alzaron con las armas, matando a los españoles, e incendiando poblados enteros a lo largo de los trescientos años que va a durar la Colonia. Los jesuitas por su parte también habían dejado la enseñanza suficiente para rebelarse ante el tirano antes de abandonar la Nueva España, sentando bases en su *Itinerario para pueblos de párrocos de indios*, donde decían claramente que un clérigo podía tomar las armas si lo considerara necesario para defender la república. Con todos estos antecedentes se preparó el terreno para dar paso al movimiento civil conocido como la Independencia.

Con el redescubrimiento de la Coatlicue y la Piedra del Sol existe el prelude de un cambio en la estructura social de la Nueva España. Al unísono, tanto el dominico fray Servando Teresa de Mier como el jesuita Francisco Javier Clavijero en sus libros *Memorias* e *Historia antigua de México* van a valorar nuestro arte prehispánico, la historia y las costumbres del México anterior a la Conquista, así como el choque de las dos culturas.

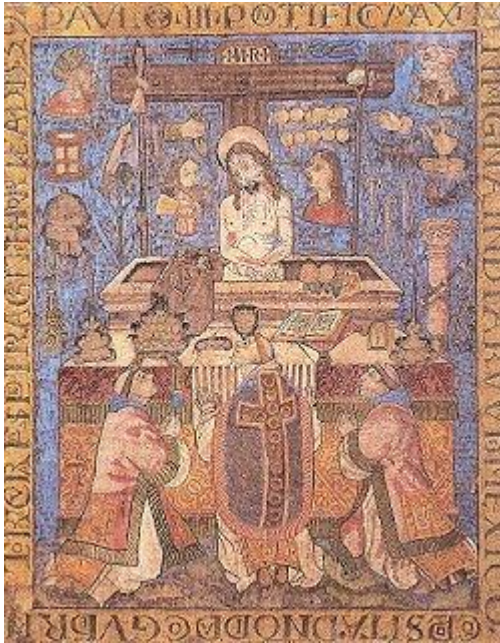
La lucha iconográfica la van a heredar Ignacio Manuel Altamirano, quien en 1869 hace un llamado para que los pintores locales dejen a un lado la temática ajena que tanto retrataron en sus cuadros, fue así como José Obregón pintó *El descubrimiento del pulque*. Rodrigo Gutiérrez, *El Senado de Tlaxcala*. Félix Parra a *Fray Bartolomé de las Casas*, y Leandro Izaguirre *El tormento de Cuauhtémoc*. Los cuadros con temática nacional van a tener un vaivén debido a las modas decimononas y van a ser realizados hasta después de la Revolución mexicana. Saturnino Herrán fue quien más preludió la temática del muralismo y la escuela mexicana de pintura, en 1917 realizará tres tableros pertenecientes a la colección del Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Aguascalientes, con el título de *Nuestros Dioses*, en el centro colocará a la Coatlicue con un Cristo incrustado a la mitad del monolito. Diego Rivera regresa a la temática de la Coatlicue en 1940, en un fresco transportable en el City College de San Francisco, en donde además de pintar nuestro pasado prehispánico coloca al monolito con su falda de serpientes, la mitad está transformada en la maquinaria de una prensa fabril.

Como conclusión de este capítulo podemos asegurar que la lucha indígena durante la Colonia nos condujo a mirarnos en el espejo para pintar una iconografía específica en el arte del siglo XX. Con su lucha valoramos nuestro pasado prehispánico, al igual que los cronistas nos dieron una visión de la Conquista. Los caciques Tlaxcaltecas y de Xochimilco, así como sus descendientes nos enseñaron sus rostros como donantes de obras pías y como protagonistas de un sinfín de pinturas que cuentan la historia individual de varios de sus integrantes, y de algunas familias mexicanas a lo largo de varios siglos. Su lucha fue continua y fragmentada, a lo largo de todo el proceso Colonial. Por otro lado, resultó importante la labor de los franciscanos, quienes valoraron lenguaje,

usos y costumbre de los sobrevivientes, las recopilaron como pudieron y las registraron en crónicas, si bien, ellos educaron inicialmente a los indígenas y penetraron su ideología con cánones europeos, hubo indígenas que se opusieron y rebelaron ante sus imágenes durante el primer siglo de la Conquista espiritual. Los jesuitas llegaron a finales del siglo XVI, y a partir de ese momento superaron el apoyo y la expansión a favor de los naturales de la Nueva España, y pusieron énfasis en las enseñanzas de los mestizos y criollos, fueron ellos quienes influyeron ideológicamente para que tanto indígenas como criollos se rebelaran ante los españoles, antes de su expulsión en 1767, heredaron el término mexicano para todo habitante de la Nueva España, sin distinción de clases o razas, son ellos quienes más enlazan la lucha de Independencia mexicana.

Sin embargo, la lucha de los misioneros nunca fue fácil, en el proceso de Evangelización muchos dieron la vida ante los indígenas rebeldes quienes nunca creyeron en Dios ni en las autoridades españolas. La Independencia pudo ocurrir desde los primeros años de la Conquista, por ser mayoría, sin embargo los indígenas no sabían sobre el manejo de las armas, y si del proceso ritual y sagrado de la guerra prehispánica, Tampoco tenían que ver con los nuevos cánones militares de los españoles, al unísono siempre les hizo falta un líder capaz que los llevara al triunfo, esto provocó que cabezas importantes como don Carlos cacique de Texcoco, Tequichpo, Mariano o Jacinto Canek. fueran vencidos en unos cuantos días o meses, a lo largo de los trescientos años de la Colonia.

**IV.- De las rebeliones indígenas al redescubrimiento de la Coatlícué.**



**68.-Diego Gobernador.**  
***La misa de San Gregorio.***  
**1539.**  
**Mosaico plumario.**

**69.-Autor desconocido.**  
***La predicación de San Francisco de Asís***  
***a los indios, Iglesia de San Diego de Alcalá***  
***Metepéc, Talxcala.***  
**Siglo XVI.**  
**Óleo / tela.**



**70.-Autor desconocido.**  
***Pila bautismal, monolítica.***  
**Siglo XVI.**



71.-Theodore de Bry.  
*Brevísima Historia de la destrucción de las Indias* de fray Bartolomé de las Casas.  
Finales del s. XVI. Óleo / tela.  
Aguafuerte. Museo degli Argenti, Florencia.



72.-Autor desconocido.  
*Retrato de Moctezuma*,  
Siglo XVII.



73.-Guillaume de Gheyn  
*Alegoría de América*.  
1660.  
Aguafuerte.



**74.-Cristóbal de Villalpando,**  
***La Plaza Mayor durante el Motín de Hambre.***  
**1695.**  
**Óleo /tela.**  
**(Colección: James Mathuen Campbell, Inglaterra) .**



**75.-Autor desconocido.**  
***Bautizo de los señores de Tlaxcala.***  
**Siglo XVII.**  
**Óleo / tela.**  
**Templo de San Francisco (Catedral), Tlaxcala.**



76.- Juan Correa.  
*Biombo del encuentro de Cortés y Moctezuma.*  
1645 - 1716 aprox.  
Óleo / tela.  
Colección del Banco Nacional de México.



77.-Diego Sanabria.  
*Retrato y martirio de fray Francisco de Jesús María.*  
Fines del XVII-principios del XVIII.  
Óleo / tela.



78.-Autor desconocido.  
 Biombo: *El palo volador*.  
 Siglo XVIII.  
 Óleo/ tela.  
 Museo de América. Madrid, España.



79.-Antonio Rodríguez.  
*San Antonio de Papua con niña donante (detalle)*.  
 1700. mestizo  
 Óleo / tela.  
 Parroquia de Ozumbilla, Estado de México.



80.- Andrés de Islas.  
*De español e india nace*  
 Principios del s. XVIII.  
 Óleo / tela.





**81.-Autor desconocido.**  
***Un auto de fe en el pueblo de San Bartolomé Otzolotepec, (Toluca, Estado de México).***  
**1716.**  
**Óleo / tela.**



**82.-Nicolás Enriquez.**  
***La flagelación.***  
**1729.**  
**Óleo / tela.**



**83.-Autor desconocido.**  
***Retrato de Doña Juana Juárez Cortés Chimalpopoca.***  
**1732.**  
**Óleo / tela.**



**84.-Luis Berruecos.**  
***Mártires de Gorgom.***  
**1731.**  
**Óleo / tela.**  
**Colección: Convento de la impresión de las llagas de San Francisco, Puebla.**



85.-Anónimo.  
*Retrato de una Dama Indígena, Hija de un Cacique,*  
1757.  
Óleo / tela.



86.- José dePáez.  
*Destrucción de la misión de San Sabá y martirio de los padres*  
*fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban.*  
Mediados del siglo XVIII.  
Óleo / tela.



**87.- José Vivar y Valderrama.**  
***La consagración de los templos paganos y primera misa en México Tenochtitlan.***  
**Mediados del siglo XVIII.**  
**Óleo / tela.**



**88.- José Vivar y Valderrama.**  
***El bautizo de Cuauhtémoc por fray Bartolomé de Olmedo.***  
**Mediados del siglo XVIII.**  
**Óleo / tela**



89.- José dePáez.

*Retratos y martirios de fray Juan Díaz y fray José Moreno.*

Mediados del siglo XVIII.

Óleo / tela.

## **V.-Huellas y enlaces de la identidad nacional en la pintura novohispana.]**

La pintura posterior a la Conquista es heredera iconográfica de los estandartes, medallas y crucifijos que trajeron los españoles a la Nueva España. Poco después de la llegada de Hernán Cortés en 1523, se fundaron los talleres de San José de los Naturales en donde fray Pedro de Gante enseñó a los indígenas diversos oficios, entre ellos el de la pintura. De los misioneros como de los estudiantes de San José surgieron los primeros óleos y esculturas que sustituyeron a los ídolos prehispánicos por vírgenes y Cristos, fue así como crearon a la Virgen de Guadalupe, la cual es la primera gran obra de la pintura Colonial, en especial de todo el siglo XVI, pero esta condición no va a ser reconocida por ser un producto de la fe católica.

Desde los primeros años de la Conquista, los Autos y Ordenanzas de Pintores profesionales impidieron que los indígenas produjeran imágenes al menos que pertenecieran a la Escuela de San José de los Naturales, o al Gremio de Pintores y Decoradores. Sin embargo, pese a las censuras de la Inquisición, surgió la llamada artesanía preocupada por temas locales a diferencia de los temas tratados por los artistas profesionales que estuvieron alejados del sentimiento novohispano. Aún así, existieron durante la Colonia, cuadros pintados por indígenas profesionales sin firmar debido a la persecución de las altas autoridades y sus leyes muy rígidas. La primera generación de pintores empezó a llegar a partir de 1538, de ellos quedan pocas obras o bien ninguna debido a las inundaciones, motines, e incendios suscitados en la ciudad, además de los descuidos personales de quien las poseían, sin embargo, serán ellos quienes fundarán la escuela novohispana de pintura. De un canon renacentista pasaron a uno manierista. Mientras que la segunda generación va a realizar la transición del manierismo al barroco. La temática de pintores profesionales durante los tres siglos de la Colonia será religiosa; con aperturas de glorias y temas como vírgenes, santos, Cristos y angelitos revoloteando por todas partes.

Los albores de nuestra identidad nacional brotará en los retratos de los primeros misioneros, en el rostro de los conquistadores, abades, monjas y algunos personajes de la nobleza novohispana, así como caciques y descendientes de la realeza azteca, también estará presente en la conciencia criolla de algunos pintores. En los biombos que plasmaron los cambios ocurridos en la ciudad de México, más tarde, en las imágenes de monjas coronadas y en los atributos de la poderosa muerte.

Este trabajo trata de las huellas y enlaces que existen en las obras de algunos pintores que lucharon por una identidad nacional, a pesar de que la pintura realizada en la Nueva España fue eurocentrista y estaba sujeta a las Ordenanzas, además, sufría ataques de la Inquisición lo cual impidió su libre cause.

El estandarte que trajo Hernán Cortés y que lo acompañó en la Conquista, erade la Purísima Concepción, su forma y ejecución correspondía al nuevo arte del Renacimiento que desplazo al arte del medioevo. El estandarte vino a ser también el mensajero del arte que se desarrollaría en la nueva España.<sup>273</sup> Junto con este estandarte llegaron medallas y crucifijos que crearon un sincretismo primero y un mestizaje después. Surgió una mezcla cuyo origen eran las apariciones de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, más el calendario cristiano de fiestas que hicieron coincidir en varios puntos con los demás calendarios de las religiones europeas precristianas, durante un proceso que duró diez siglos. Los antiguos mexicanos tuvieron que asimilar una fuerte versión mariana del cristianismo al mismo tiempo que su religión fue violentamente prohibida.<sup>274</sup>

En 1524, después de la caída de la gran Tenochtitlán comenzó la organización de Gremios de artesanos, por medio de Ordenanzas que servían para guiar la labor de los trabajos. Los exámenes para ejercer el oficio eran muy rigurosos, de tal manera que no nos debe extrañar lo que pasó entre los pintores. Una vez reedificada la Ciudad de México, la Escuela de San José de los Naturales se convirtió en el único centro de enseñanza artística que existía en México y, para mediados del siglo alcanzó un gran apogeo. Gran parte de estas disposiciones las realizó el gobierno del primer virrey Antonio de Mendoza, quien duró en el poder de 1535 a 1550. A falta de imágenes católicas, los indios las realizaron sin tener ninguna clase de estudio debido a que era un buen negocio. Como consecuencia el segundo virrey don Luis de Velasco entregó un Auto el 11 de noviembre de 1552 donde dispuso que ningún indio de México hiciera imágenes sin ser examinados y los que pintaran las vírgenes y santos fueran de *la capilla de San Josepe*, localizada en la iglesia de San Francisco, en la esquina de lo que hoy es la Calle de Gante, que formaba parte de un amplio atrio donde había huertos, de lado contrario de este amplio atrio ahora se encuentra la torre latinoamericana.El Auto fue pregonado en el tianguis general y en los demás mercados de México.

A los primeros misioneros no les podemos negar capacidad artística, Pedro de Gante hizo una imagen de la Virgen de los Remedios que fue colocada en la iglesia de Tepepan, cerca de Xochimilco, su principal ayudante; el franciscano fray Diego Valadés, quien fue enviado a Roma en 1570, donde dejó una serie de grabados que recuerdan los frescos del convento de Acolman, Estado de México, en especial el Calvario. Otro que supo pintar fue fray Jerónimo de Mendieta, quien llegó en 1554 a la Nueva España, donde estuvo activo hasta 1604, con un breve alejamiento de 1570 a 1573 cuando marchó a su tierra natal. De estos primeros instantes de nuestra historia nos queda los retratos de varios misioneros ilustres, como ejemplo tenemos los retratos de fray Bartolomé de las Casas y de fray Pedro de Gante, (figs. 90 y 91). Son de mano profesional, sin embargo, es seguro que estas pinturas hayan salido de las manos de los propios misioneros porque las obras no las hubieran podido

273.–Justino Fernández. *Estética del arte mexicano*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México 1990. p. 173.

274. –Rodrigo Martínez Baracs. *“El culto mariano y la religiosidad en México”*. La Jornada Semanal, suplemento cultural de La Jornada, no 66, domingo 9 de Junio de 1996, pp 2 y 3.

realizar los indígenas que aún no podían entender la perspectiva y el modelaje de las pinturas Europeas, ¿Acaso son autorretratos? Nunca lo sabremos, lo que si queda claro es que estas primeras pinturas forman parte de los albores de nuestra identidad nacional porque plasman un fragmento de nuestra historia local, a pesar de que el tratamiento y el gusto es totalmente europeo.

En la Nueva España comenzaron a llegar pintores de oficio durante los primeros años posteriores a la Conquista, en 1538 llegó el pintor Cristóbal de Quezada, y diez años después Juan de Illescas quien en 1555 realizará el retablo mayor de la Catedral vieja de Puebla. Posteriormente otro pintor, Nicolás Texeda Guzmán trabajó para las primitivas Catedrales de México y Puebla, lamentablemente de su obra no queda nada.<sup>275</sup> Aquí es necesario aclarar que nuestra escuela mexicana Colonial no es una simple derivación de la española, ya que en la Nueva España existía una sociedad heterogénea con gustos y costumbres muy específicas y propias que llevaron a una adaptación de los modelos europeos, como ejemplo quedan las leyendas, los retratos de la nobleza de aquella época y de los descendientes de los antiguos mexicanos, así como la fisonomía de la ciudad con restos de la laguna y sus montañas.

En 1557, durante el Segundo Concilio Mexicano, los pintores europeos que habían llegado a la Nueva España lograron del virrey don Luis de Velasco el derecho a examinar las pinturas e imágenes *hechas y por hacer*. Propusieron que las obras fueran creadas en las iglesias y que ya no se pintaran ángeles, cruces y santos. Eliminar sátiros y animales en retablos. De esta manera fue reglamentada la venta y supervisión de imágenes tanto técnica como ideológicamente. En ese año, hubo una reunión de pintores europeos avecindados en la Nueva España para crear las Ordenanzas de Pintores y Doradores, una vez más, buscaron reglamentar el libre ejercicio y la práctica correcta de su labor, En aquel entonces la temática principal era Cristo y la Virgen, pocos retratos de funcionarios de gobierno y de la iglesia. Algunos cuadros históricos como los bautismos de indígenas principales.<sup>276</sup>

Las primitivas Ordenanzas al poco tiempo de ser publicadas cayeron en desuso porque los veedores no eran regularmente designados, así todo el siglo XVI y el primer cuarto del XVII transcurrieron sin que el arte haya sido reglamentado, aunque si existía la censura. Al año siguiente en el Tercer Concilio Mexicano se recomienda usar *El tratado de las imágenes sagradas*, de Juan de Molano grabador flamenco. Al mismo tiempo llegó la prohibición de pintar en las *escaleras y rincones cruces e imágenes de San Antonio*.<sup>277</sup> En el Gremio de Pintores y Doradores, también regían los aspectos administrativos y

275.-José Rogelio Ruiz Gomar. *"Pintura manierista en la Nueva España". El arte mexicano. Arte colonial III.* Secretaría de Educación Pública / SALVAT. México 1986. Tomo VII. p 1032.

276.- *Ibidem.* pp. 1030-1031.

277.-Edelmira Ramírez Leyva. *"La Censura Inquisitorial novohispana sobre imágenes y objetos". Arte y Coerción. [Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte].* México Universidad Nacional Autónoma de México. 1999. pp. 157-160.



técnicos, dividiéndolos por especialidades; los pintores de lo imaginario, los pintores del dorado, y los pintores al fresco. De esta manera podían intervenir en los trabajos colectivos de los retablos. Las Ordenanzas eran muy estrictas con cada uno de los miembros y en cada parte del trabajo, no era fácil "meter mano", palabras que pusieron de moda los gremios del siglo XVII.<sup>278</sup> Debido a lo riguroso de la situación, para finales del siglo XVI entraron en desuso.

En aquel entonces, eran muy pocos los pintores europeos que cruzaban el océano para llegar a la Nueva España, aún así, en 1566 arribó Simón Pereyng en el séquito de Gastón de Peralta, tercer virrey que fue obligado a regresar a la Península, pero antes logró convencer al flamenco de permanecer aquí, porque eso traería beneficios al Nuevo Mundo. A la llegada de Pereyng, México era una turbulencia, poco antes había acontecido los funestos sucesos conocidos como *la Conjuración del Marqués del Valle*. Para poner remedio a los hechos, Peralta fue designado virrey, una vez que tomó posesión del gobierno, pidió a Pereyng decorara el Real Palacio con escenas de guerra y batallas con miles de combatientes. Obras que no pudieron ser conservadas. Por la ligereza de sus expresiones y varios testimonios en su contra, Pereyng fue sometido a un proceso inquisitorial, del cual no salió bien librado por lo que el Santo Oficio lo condenó a pintar gratis un retablo de la virgen *en la puerta de una mazmorra* como reza una leyenda, a la que llamó *la Virgen del Perdón*. La sentencia a Simón Pereyng fue dictada en diciembre de 1568, el pueblo ignorante difundió la leyenda de que *la Virgen del Perdón* fue pintada por un perro judío en una puerta que perteneció a un calabozo de la Inquisición. Se dijo que dicha pintura había servido para perdonar sus pecados y ponerlo en libertad.<sup>279</sup> El trabajo era muy del gusto europeo,<sup>280</sup> no tiene nada de identidad, pero nos sirve como base para saber la manera en que la Inquisición imponía gustos y normas al arte novohispano. Con Simón Pereyng termina el ciclo de la primera generación de artistas llegados a México, después de él, siguieron otros con obras poco conocidas; Zumaya, Morales, Franco y Arrué. Artistas secundarios que no tienen la dimensión adecuada, al no crear un buen número de pinturas.

En el arte colonial del siglo XVI, Hernán Cortés fue uno de los más retratados, existe el registro de treinta y cinco imágenes del conquistador, tres de ellas son consideradas auténticas; el primero está en el Hospital de Jesús, es un retrato de Cortés, está de cuerpo entero, avejentado, con arrugas en el rostro y por lo tanto

278.- *Exposición permanente*. Ex Colegio jesuita de Tepotzotlán. Museo Nacional del Virreinato. Plaza Hidalgo número 69, Centro de Tepotzotlán, Estado de México, Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Antropología e Historia.

279.- Luis González Obregón. *Las Calles de México*. Prólogos de Carlos G. Peña y Luis G. Urbina. 8ª. Edición. México. Porrúa, 1997. p. 11-14.

280.- Un incendio en 1967 en la Catedral de México destruyó la obra de corte flamenco y estilo rafaelesco. La obra fue consumida casi en su totalidad, se notan escasos fragmentos de San José y Santa Ana, los muslos y la pierna izquierda de la Virgen María, todos los demás ha desaparecido. Por atrás la madera está totalmente carbonizada y fragmentada en su parte superior. Para profundizar en el tema ver: *Diego Rivera y la Inquisición, un puente en el tiempo*. Noviembre 2008, marzo 2009.

realizado en los últimos años de su vida, se cree es copia del original del cual se perdió la pista. (fig. 92). El segundo pertenece a la sala de Cabildos del Palacio Municipal; busto de tamaño natural con armadura de parada. El tercero está en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec; un Cortés de medio cuerpo, con rica armadura, el retrato está recortado y montado en una tela, probablemente estuvo en el Palacio Virreinal en 1666, tal vez figuró en el inventario de los bienes de Martín Cortés en 1559, o quizá formó parte de un lienzo con tema religioso donde Cortés aparecía como donante.<sup>281</sup> Con estos retratos, y las imágenes de los misioneros, inicio un recuento del gusto novohispano, que si bien, sigue el canon europeo, nos habla de figuras emblemáticas de inicios de la Colonia, y por lo tanto de los albores de nuestra identidad nacional, una identidad que aún no ha adquirido el mestizaje. Cortés no será el único conquistador retratado, existe un óleo anónimo, *Retrato póstumo de don Pedro de Alvarado*, pintado en la segunda mitad del siglo XVI, el conquistador aparece de cuerpo completo, con jubón y calzado, media armadura que cubre su torso, sobre ella está impresa la cruz roja de Santiago, su cuello lo adorna una gorguera,<sup>282</sup>(fig. 93). Obras totalmente europeas, sin embargo, son personajes que marcaron un fragmento de nuestra historia local.

La capital de la Nueva España a mediados del siglo XVI, era una ciudad limpia; sus casas, palacios, puentes y plazas habían sido construidos por los misioneros, por soldados conquistadores y por los sobrevivientes de la Conquista, todo era una mezcla de diversos estilos: mudéjar, gótico, renacentista, plateresco y hasta románico, mezclas que no existían en la Península Ibérica. Ese era el ambiente el año de 1568, cuando la Real Audiencia, a través de las Ordenanzas de Carpinteros, Ensambladores y Violeros exigía a los artistas saber ordenar, dibujar, trazar una montea, una planta y los distintos órdenes como Toscano, Dórico, Jónico, Corintio y Compuesto. Debían ser examinados en talla, escultura, práctica, teoría y demostración.<sup>283</sup>

Los pintores que arribaron a fines del siglo XVI después de establecerse abrieron talleres, formando discípulos e influyendo en el gusto de la clientela novohispana. De esta manera es la transición del manierismo al barroco y la columna vertebral de la pintura mexicana Colonial. Los temas seguían siendo sobre vírgenes y demás santos. Sin embargo, la pintura plasmada el último tercio de la centuria ligó el fenómeno del criollismo que formó parte de un incipiente sentimiento de identidad nacionalidad, ya que eran ellos quienes se sentían con intereses más originales que los españoles, sentían y luchaban por un territorio que sentían propio, como la Nueva España, debido a esa situación querían ascender en puestos administrativos. El criollismo fue una toma de conciencia frente a los peninsulares. La realidad americana comenzó a imponerse y aunque España era parte de ellos, cada vez está más alejada.<sup>284</sup> Salvo la Virgen de Guadalupe, prácticamente no hay

281.-Elisa Vargaslugo. "La pintura de retrato". *El arte mexicano. Arte Colonial IV*. Tomo VIII. *Op cit.* p. 1085.

282.-Virginia Armella, Ignacio Borja, Teresa Castelló, et al. *La Historia de México a través de la indumentaria. México*, Editado por INBURSA. 1988, pp. 43.

283.-Justino Fernández. *Op cit.* p. 190.

284.-José Rogelio Ruiz Gomar. *Op cit.* pp 1032-1039.

identidad nacional en la pintura que se haya realizado durante el primer siglo en la Nueva España.

En 1571 llegó Don Pedro Moya de Contreras a la Nueva España por disposición real de Felipe II, quien lo designó Inquisidor mayor. A partir de ese momento estableció dos tribunales oficiales del Santo Oficio, uno en Nueva España y otro en Lima Perú. Fue así como durante treinta años la Inquisición atacó el protestantismo. La situación agravó entre los pintores, el cumplir con las Ordenanzas y con el gusto de la Iglesia era muy estricto. El 28 de febrero de 1574 se realizó el primer Auto de fe en la Nueva España, era el primer domingo de cuaresma. Los acusados eran sospechosos de herejía, bigamia y renegados del sagrado matrimonio y otros delitos. Para la época era importante demostrar la limpieza de sangre con documentos que constataran que durante cuatro generaciones había ausencia de sangre judía o musulmana, la acción era importante sobre todo para aquellos que querían entrar a colegios y órdenes religiosas.<sup>285</sup>

En 1583, los indios quedan absueltos de cualquier caso de herejía, sin embargo eran ellos quienes más obtenían dinero al realizar copias de imágenes que eran del gusto europeo. Esta situación provocó que el marqués de Villamanrique revisara las Ordenanzas para Entalladores y Escultores en 1589, en el documento afirmó que los veedores debían cuidar a los que pedían examen, dibujando una figura desnuda y otra vestida. A todo aquel que realizara el examen de entalladores debían saber cortar la madera *guardar los campos* y saber dibujar, además de crear *el chapitel (...) una columna vestida de talla y follaje, de un serafín, de un pajarito.*<sup>286</sup> De esa manera inició el gusto barroco en las iglesias de la ciudad de México. Pocos años después las Ordenanzas comenzaron a entrar en desuso.

Para principios del XVII, la Escuela de san José de los Naturales había desaparecido, sólo quedaron vasos con pigmentos de colores como reliquias de la notable empresa. Después del arte indígena que persistió durante el inicio Colonial, viene el auge de la pintura hecha por europeos. De acuerdo a las reformas del Concilio de Trento, los pintores profesionales preferían una temática vinculada a la gloria de Dios, por lo cual todos los motivos plasmados tendían a impresionar y conmover al espectador. En los cuadros aparecían milagros, eventos sagrados y en ocasiones la escena ocurría en un espacio divino como la gloria o el firmamento. Era común ver vidas de santos, escenas místicas, la vida de vírgenes, en especial la de la Virgen María. Debido al barroco italiano los pintores recuperaron la tradición del alto Renacimiento al recrear los estilos clásicos, y al unísono alterar el gusto por el Tenebrismo.<sup>287</sup>

A los pintores de la Nueva España les dio por colocar a personajes virtuosos y

285.- *Diego Rivera y la Inquisición, un puente en el tiempo.* Museo Mural Diego Rivera. *Op cit.*

286.- Justino Fernández. *Op cit.* p. 190.

287.- *Exposición permanente.* Museo de San Carlos. Puente de Alvarado núm. 50. Col. Tabacalera. Del. Cuauhtémoc. Méx.. D,F. C.P. 06030

ejemplares, escenas de la vida cotidiana y los retratos de la nobleza. Al mismo tiempo las rebeliones indígenas prosiguieron a lo largo de toda la Colonia, su postura iconoclasta contra la religión católica está vinculada a la llegada de los corsarios ingleses y franceses, como testimonio queda el óleo anónimo titulado *La profanación de la Santa Cruz de Huatulco por el pirata Thomas Candish*, donde vemos a los personajes divirtiéndose en la playa, prendiendo fuego a los leños que rodean la cruz, tanto el capitán como sus hombres gozan el espectáculo.

288

El 26 de marzo de 1601, fue quemada en Auto de fe una mujer judaizante de veintinueve años, doña Mariana Violante de Carvajal, hija de Francisca Núñez de Carvajal. En la sentencia leída fue acusada de *hereje, apóstata y encubridora* de otros de su misma condición, también fue señalada de *ficta y simulada confidente, impenitente, relapsa y por ello haber caído e incurrido en sentencia de excomuniación mayor*, por lo cual le confiscaron todos sus bienes. La sentencia abarcó a sus descendientes; *declaramos los hijos e hijas de la dicha Mariana de Carvajal y sus nietos por la línea masculina, ser inhábiles e incapaces y los inhabilitamos para que no puedan tener ni obtener dignidades, beneficios, ni oficios, así eclesiásticos como seculares, ni otros oficios públicos ni de honra, ni poder traer sobre sí, ni sobre sus personas, oro ni plata, perlas, piedras preciosas, no corales, ni seda, camelote, ni paño fino, ni andar a caballo, ni traer armas, ni ejercer, ni usar de las otras cosas que por derecho común, leyes y pragmáticas de estos reinos...*<sup>289</sup> Por si esto fuera poco, jamás serían retratados por los pintores profesionales a quienes siempre gustó colocar a los personajes ostentando todo tipo de joyas, a caballo o con armas. Además de convertirse en cenizas sus imágenes desaparecería para siempre de la memoria colectiva. Sin embargo, algunos cuadros con escenas de Inquisición han llegado hasta nuestra época, esta escasa producción es importante, porque es una evidencia de la protesta que existió en una época donde todo era censurado.

En 1603, el bachiller Arias de Villalobos, en su poema *Mercurio* dice que la Nueva España es la Ciudad más bella, emperatriz del Nuevo Mundo, menciona a los pintores más diestros: Requena, Vázquez, Rúa, Prado, Herrera, Franco, Echave, Perín, Concha y Pesquera. En México había técnicas como el óleo, el temple y el fresco. Había también arquitectos y escultores. Arias de Villalobos al hablar de la grandeza de la Ciudad no olvida las cualidades de los creadores indígenas y españoles.<sup>290</sup> Estos artistas formaron parte de la segunda llegada de pintores que desembarcó entre 1580 y 1603, como el vasco Baltasar de Echave Orio, los andaluces Andrés de la Concha, Luis Lagarto, Alonso Vázquez y el castellano Alonso López de Herrera. Principalmente Baltasar de Echave Orio, es considerado fundador definitivo de la escuela mexicana de pintura virreinal, él y Herrera

288.- *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España 1680-1750*. Museo Nacional de Arte, Catálogo de exposición. México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, Banamex, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes. Mayo-Octubre de 1999.

289.- Cita hecha por la doctora Alicia Gojman de Backal, en la Exposición *Diego Rivera y la Inquisición, un puente en el tiempo*. Op cit.

290.- Justino Fernández. Op cit. pp. 177-179.

difundieron el manierismo italiano y sevillano, en sus cuadros donde siempre hay rompimientos de gloria, y eliminación de la clásica aureola renacentista. En las obras de Baltasar de Echave Orio no hay escenadentro de la escena como en las obras de pintores del barroco posterior. En sus cuadros la escena principal tiene su prolongación en las siguientes calles dentro del mismo cuadro, en una sola lectura visual.

Mientras tanto, en la Nueva España, hay intentos de vivir una vida tranquila, lejos de todo escándalo y manifestación de protesta indígena. Todos tenían una vida en común, escuchar la campana de la Catedral al amanecer y luego el repiqueteo de las demás iglesias llamando a la primera misa, a las doce de nuevo las campanas, en esta ocasión anunciando la hora de la comida, momento para ajustar el reloj y todos a comer en la mesa. A las tres de la tarde otra vez el campaneos para recordar la pasión de Cristo, todos los habitantes asistían a misa a rezar tres credos, o frenar por un instante todo tipo de actividades para rezar en algún rincón de la casa o en plena calle colocándose de rodillas y con la cabeza descubierta. En la ciudad había otros campaneos a lo lejos; el de los Conventos para reglamentar la vida de las monjas y frailes. A las siete de la noche para reiniciar de nuevo las oraciones llamadas *Ángelus*, a las ocho todos en cama escuchando durante un cuarto de hora *la Plegaria de las Ánimas*, y si alguien salía, lo hacía con la advertencia de que podría perder la vida, las calles y puentes de la ciudad de México, llenos de peligro, por lo que los esclavos tenían que salir con varios metros de anticipación para alumbrar el camino con antorchas.<sup>291</sup> En este ambiente de principios de siglo, un pintor anónimo realizó el retrato de la niña; *Doña Manuela Molina Mosqueira*, quien entró a la Orden de Carmelitas Descalzas a la edad de ocho años y profesó en 1609. La niña aparece con vestido armado con guardainfante, mangas rajadas y joyas de la época. En su peinado destaca un gran moño rojo.<sup>292</sup> Con éste retrato, también inicia la lectura de obras que buscan la identidad nacional, posteriormente se van a fundir con imágenes de monjas retratadas en su claustro, para concluir en las llamadas monjas coronadas.

Entre 1605 y 1607, un autor desconocido pintó *El martirio de San Hipólito con Hernán Cortés orante*, en la pintura vemos el martirio de San Hipólito y al Conquistador orando, el tema está asociado, al día de San Hipólito que coincidió con la caída de Tenochtitlan, el 13 de agosto de 1521, por lo tanto, las autoridades novohispanas instauraron La fiesta del Pendón, para celebrar el acontecimiento, (fig. 94).

291.-Luis González Obregón. *Las Calles de México*, *Op cit*, pp. 158-160.

292.-Virginia Armella, Ignacio Borja, Teresa Castelló, et al. *La Historia de México a través de la indumentaria*. México, Editado por INBURSA. 1988, p. 61.

En la última década del siglo XVI y primera del XVII surgen pintores nacidos en la Nueva España que empezaron a sustituir de manera natural a los maestros europeos, será la primera generación de pintores con conciencia criolla, y estarán activos entre 1610 y 1639. Uno de los más destacados fue el pintor Luis Juárez, iniciador de una dinastía de pintores con este apellido, a él le siguió su hijo José Juárez y sus nietos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez. El criollo Luis Juárez llenó sus obras de visiones con nubes luminosas, ángeles y santos presenciando lo sobrenatural, de esta manera los pintores acentuaron más lo barroco. La influencia venía del viejo mundo; a través de la obra de Rubens, Zurbarán, Murillo y Valdés Leal, que los pintores traían en grabados al llegar a América. Posteriormente la influencia se dejará sentir con impresos imitando sus composiciones.

Luis Juárez, conservó parte de las enseñanzas, él recibió su formación en el taller de Baltasar de Echave Orio, sin embargo, poco a poco introdujo soluciones propias realizó temas menos dramáticos, en lugar de la oscuridad, prefirió como fondo los paisajes y acentuó los drapeados. En sus pinturas comenzaron a aparecer personajes celestiales caminando entre los mortales, sobre todo, visitan a seres ejemplares.<sup>293</sup> Llama la atención de esta época un cuadro de su producción titulado *El ángel de la guarda*, que es uno de los pocos ejemplos de la época virreinal donde aparece un niño de principios del siglo XVII, que en este caso está parado sobre un orbe. El niño está vestido con elegancia lo cual nos señala que pertenece a la nobleza, voltea hacia el espectador. Al fondo un paisaje, arriba hacia la derecha se abre la gloria y el ángel de la guarda camina por el bosque hacia el niño en actitud protectora, con su espada flamígera lo aparta del mal, que en esta ocasión lo representa una mujer desnuda y enjoyada, parece hundirse en el Purgatorio mientras uno de los demonios de la profundidad la guía,<sup>294</sup> (fig. 95). En este cuadro, el autor plasmó la idiosincrasia novohispana a través de alegorías, que cruzaron siglos adaptándose a la mentalidad de los mexicanos del siglo XX, a través de calendarios y cromos de corte costumbrista donde aparece el ángel de la guarda, pero en esta ocasión custodiando a niños campesinos que cruzan un puente por la noche mientras corren peligro. Este tema con costumbres adaptadas que cruzan siglos; lo logran pocas pinturas, la mayoría son crónicas para estudiar la época.

Como he escrito líneas atrás, gran parte de los pintores novohispanos traían influencia europea por haber llegado del viejo mundo, otros al haber nacido en la Nueva España aprendían a través de sus padres o en talleres establecidos, con ayuda de obras reproducidas de los grandes maestros en grabados que cruzaron por el mar. En ocasiones, visitaban los conventos en donde veían obras atribuidas a pintores destacados, como es el caso de la pintura de Hendrick Van Balen, titulada *Don Álvaro de Bazán dando gracias por la toma de la goleta*, de 1615, la obra con

293.- *Exposición Permanente*. Museo Nacional de Arte. Tacuba 8. Centro Histórico. Ciudad de México.

294.-Roxana Velásquez Martínez, Ana Ortiz Islas, et al. *Guía del Museo Nacional de arte*, México, D.F. CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, MUNAL. 2006, p.44.

todas las características barrocas, ha de haber sido el deleite de la población al ser colocada en la Catedral Metropolitana, procedente de Amberes.<sup>295</sup>

La tercera generación de pintores manieristas surge en el primer tercio del siglo XVII, agrupa a pintores formados en el ámbito novohispano, inicia el periodo de pintores criollos, que tienen otra conciencia sobre la Nueva España. Al estar alejados de los talleres europeos, la expresión de ellos es localista y al mismo tiempo limitada por el gusto europeo, aún así lograron la transición total del manierismo al barroco.<sup>296</sup> Destaca Baltasar de Echave Ibía, conocido como eEchave de los azules, evitaba escorzos y no mostró interés por contrastes de luz y sombra, su obra abarca temática de vírgenes y santos. También realizará otra de las obras que forma parte de los albores de nuestra identidad nacional, a través de su óleo *Retrato de una dama*, esta distinguida señora de la sociedad novohispana tiene una lujosa vestimenta de damasco negro y fina joyería, anillos de oro con piedras preciosas, está en actitud de rezo y con la mirada ligeramente hacia arriba. El retrato da la sensación de haber formado parte de un cuadro de donantes más grande y que fue recortado posteriormente, pero en la Nueva España era costumbre el colocar los cuadros cerca de las joyas obsequiadas a la iglesia, para que los asistentes pudieran reconocer al donador,<sup>297</sup> (fig. 96). A través de esta imagen nos podemos dar cuenta de las costumbres, forma de vestir y la manera de diseñar joyas que tenían las damas novohispanas, creados con elementos propios de nuestro territorio. Es una obra muy europea, no existen en ella rasgos de mestizaje, sin embargo va a enlazar otros retratos de damas novohispanas. Además hay que recordar que es un criollo quien la pinta.

Al igual que el anterior cuadro existen otros retratos de damas lujosamente vestidas en la Nueva España durante el siglo XVII.<sup>298</sup> Hay que recordar que las joyas son una característica de limpieza de sangre y honra, y que sólo las podían portar aquellas personas que no debían nada a la Inquisición. Por lo tanto, resalta la labor hecha por los artesanos quienes adaptaron el camafeo y la combinaban con el oro, la plata, perlas, diamantes, topacios, rubíes, joyas, colocándolos sobre los abanicos y relicarios. Las piedras preciosas fueron engarzadas a la plata para adornar el pecho de las mujeres. Los relojes guarnecidos de piedra eran colgados de las cinturas. Las pulseras de perlas combinadas con abanicos de china, Japón, India y medio Oriente. Anillos que sorprendieron por su belleza, con piedras que adquirían la forma de diademas, coronas, pulseras, y collares.<sup>299</sup>

295.- En 1915 la pintura fue entregada a la Academia de San Carlos a cambio de cuatro grandes cuadros de Miguel Cabrera, procedentes de las pechinas de la antigua iglesia de los franciscanos, en la ciudad de México. Para profundizar revisar el archivo de Katia Valenzuela, investigadora del Museo de San Carlos.

296.- José Rogelio Ruíz Gomar. Op.cit . p. 39.

297.- Ana Celia Villagómez, Jefa del Departamento de Estudios y Documentación. Archivo Documental Permanente. *Museo Nacional de Arte*. Tacuba 8. Centro Histórico. Ciudad de México.

298.- Virginia Armella, Ignacio Borja, Teresa Castelló, et al. *La Historia de México a través de la indumentaria*. México, Editado por INBURSA. 1988, pp. 59.

299.- *Salón de Malaquitas. Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. Op cit.

Después de la gran inundación de 1629, la ciudad de México empezó a recuperarse, posteriormente, el año de 1634, llegó a México el tenebrismo, primero a través de la obra de José de Ribera, titulada *Jacob apacentando los rebaños de Labán*. Cinco años más tarde con otra obra del español Francisco de Zurbarán, con el óleo *La cena de Emáus*,<sup>300</sup> Coincidiendo con la llegada de éstas pinturas, arriba a la Nueva España Sebastián López de Arteaga en 1640, el sevillano acentuó el tenebrismo con su obra *La incredulidad de Santo Tomás*, que caracterizó toda una etapa en la pintura barroca mexicana.<sup>301</sup> La temática y tratamiento de este tipo de obras están alejadas de la identidad nacional, la cual está inmersa en las artesanías, en los biombos, mapas y planos de la ciudad de México, en las recreaciones con temática guadalupana, en los enconchados y cuadros que rescataban la historia prehispánica.

En 1642, el virrey obispo Juan de Palafox y Mendoza, ordenó continuar las obras de la Catedral, y demoler partes de la arquitectura prehispánica, perdiéndose con esto; ídolos y obras de los antiguos mexicanos. Poco después, a mediados del XVII, un autor anónimo realiza una pintura titulada, *Martirio de San Felipe de Jesús*, en el óleo vemos al primer santo mexicano, martirizado en China, crucificado, sujetado con argollas alrededor de su cuello, manos y tobillos sobre una cruz. Un ángel le ofrece flores, al fondo el mar de Medio Oriente con un navío cercano a la costa, donde hay un faro. Debajo de la cruz dos guerreros samurái, uno de ellos con una flecha le cruza el plexo solar. Hay otras dos heridas en los costados. El guerrero que está de lado derecho al pie de la cruz, voltea su rostro al espectador.<sup>302</sup> De esta manera comienza a acentuarse la identidad mexicana, a través de imágenes que nos remiten a los sacrificios de los misioneros en su tarea evangelizadora. Además en éste caso, es un santo jesuita mexicano.

A diferencia del obispo Juan de Palafox y Mendoza, los criollos buscaron aumentar su conciencia construyendo la idea de la patria, adquirida con la imagen de la Virgen de Guadalupe, trataron de recuperar el pasado indígena, buscaron resaltar una historia propia, el ser americanos rechazando lo europeo, valoraron la riqueza natural de la tierra, resaltando lo intelectual y lo científico como la cartografía, matemáticas, geografía, astronomía y ciencias naturales.<sup>303</sup>

300.- Archivo de Katia Valenzuela, investigadora del Museo de San Carlos.

301.- Roxana Velásquez Martínez, Ana Ortiz Islas, et al. *Guía del Museo Nacional de Arte*, México, D.F. CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, MUNAL. 2006, p. 53.

302.- *Cicatrices de la fe, El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821*. Antiguo Colegio de San Ildefonso, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Cultura, Ciudad de México, Museo de Antropología, Terra foundation for American Art, Embajada de los Estados Unidos, Grupo Radio centro, Instituto Mexicano de la radio, Televisa, Canal 22, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte. Del 15 de Abril al 16 a agosto 2009.

303.- *Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia.



A mediados del siglo XVII llegó la influencia china en la cerámica novohispana. La cerámica traída del Viejo mundo enriqueció la labor de los alfareros, combinando el gusto decorativo hispano-árabe, mezcla de elementos moriscos, chinos, e indígenas, que convivieron en la Nueva España por separado o juntos en un mismo objeto, se dejó sentir en tazones, pomos de farmacia, vasos y macetas, su influencia fue muy marcada en el uso de mosaicos azulejos.<sup>304</sup> La cerámica y el gusto por la vestimenta oriental van a estar presentes en algunos cuadros de la nobleza novohispana.

A mediados del siglo XVII la orden de mercedarios pertenecientes al convento de la Encarnación adquirieron cuatro obras del español Juan de Valdés Leal, escultor, grabador al aguafuerte, dorador y arquitecto. Valdés Leal pintó una serie de santos rodeándolos con una corona de guirnaldas y otras flores, modalidad flamenca creada a finales del siglo XVI por pintores como Rubens, y difundida por la Compañía de Jesús, y generalizada más tarde en toda Europa.<sup>305</sup> Esta propuesta de pintarmarcos decorados con flores va a repercutir en la pintura del siglo XVIII, a través de los óleos que hacen referencia a los paisajes de la Villa de Guadalupe y la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, así como de los milagros de la Virgen de Guadalupe, cada marco, como es típico del barroco servirá para una escena distinta.

La Inquisición siempre vigiló todo, incidía en el punto de vista estético, fue minuciosa con la hechura de imágenes sagradas, los dueños de santos o Cristos eran sancionados si violaban las reglas de vestimenta o cánones establecidos, lo mismo sucedía con los pintores profesionales, los cuales no podían cobrar lo acordado porque a los inquisidores, quienes eran jueces muy rigurosos, no les gustaba el trabajo, los pintores tenían que modificar todas las fallas del lienzo y así lograr la perfección exigida.<sup>306</sup> No cabe duda, esta época fue difícil para la identidad nacional la cual se mantiene inmersa en la clandestinidad.

Entre 1682 y 1733 se construyeron los Colegios de propaganda Fide,<sup>307</sup> para preparar a catequistas, y fortalecer las misiones franciscanas del norte de la Nueva España, el franciscano Antonio Margil de Jesús fundó misiones en Guatemala, Zacatecas, y Texas. Para lograr mayor penetración de la fe, los misioneros tradujeron el Catecismo a lenguas indígenas, los jesuitas lo hicieron al tarahumara, el otomíe y el guasapare de Puebla.

304.-*Exposición permanente. Ex Colegio jesuita de Tepotzotlán.* Museo Nacional del Virreinato. Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Antropología e Historia.

305.-En la actualidad la serie de santos forma parte de la colección de la Academia de San Carlos. Para profundizar en el tema revisar el archivo de Katia Valenzuela, investigadora del Museo de San Carlos.

306.- Roxana Velásquez Martínez, Ana Ortiz Islas, et al. *Guía del Museo Nacional de Arte*, México, D.F. CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, MUNAL. 2006, p .55.

307.-Fide = La difusión de la fé

El 30 de Agosto de 1686 hay nuevas Ordenanzas, obtenidas de las mismas que realizó el virrey don Luis de Velasco en 1557 propuestas por el fiscal, inmediatamente el asesor general del virrey las refutó y las aprobó con una modificación; que todos los aprendices fueran españoles y se prohibiera la venta de imágenes en almoneda, también propuso que la elección de los veedores fuera cada año. El cargo recayó en Cristóbal de Villalpando y José Sánchez, el segundo fue elegido también como dorador junto con Joseph de Rojas. El 1 de octubre de 1686 fueron aprobadas las Nuevas Ordenanzas de Pintores y Doradores. En ellas se proponían que los veedores visitaran plazas y baratillos para recoger las pinturas que no fueran de maestros examinados, que nadie tuviera tiendas de santos de bulto, ni de pinturas, que sólo las pudieran vender maestros examinados, que intervenían en transacciones judiciales y extrajudiciales. Prohibieron toda labor a los indios, oficiales o cualquier otra persona. La disposición de cerrar las puertas a los indios fue objetada por el virrey, así los indios pudieron dedicarse al arte lo mismo que los españoles. Las Ordenanzas perdieron fuerza en el primer cuarto del siglo XVIII, por lo que los artistas comenzaron a organizarse en Academias. Esta postura siempre perjudicó la creatividad, fue una época difícil para el desarrollo de la identidad nacional.

La cuarta generación de pintores aparece con Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, los últimos de una dinastía iniciada por Luis Juárez en el siglo XVI. Con ellos, empieza a darse la renovación que va a caracterizar el paso entre los siglos XVII y XVIII. Con las Nuevas Ordenanzas, el gremio de pintores buscó otro camino sin hacer a un lado el claraoscurismo, los pintores activos buscaron un animado colorido y una iluminación distinta, con una composición fastuosa. Los hermanos Rodríguez Juárez pasaron de una pintura zurbaranesca a otra más ligera erróneamente denominada *murillesca*. Mientras tanto la familia de los González introdujeron elementos del mundo oriental en biombos y enconchados, varias obras hechas con esta técnica fueron del gusto de los descendientes de la nobleza azteca y tlaxcalteca para rescatar la historia prehispánica,<sup>308</sup> que es uno de los pocos indicios de identidad nacional.

El lenguaje de los arcos triunfales fue lleno de simbolismos y eran herméticos. Estuvieron de moda durante el XVII, su gusto se extendió por todo el XVIII y aún alcanzó la época de la Independencia. Muy del gusto barroco eran construidos de madera imitando el mármol y el jaspe. Como obras típicas del barroco estaban cubiertos de telas pintadas con historias eruditas, con inscripciones en latín y con personajes mitológicos como Perseo, Venus, Ceres, Júpiter y Apolo que representaban al virrey, al arzobispo y al rey. Su función era política, pública y efímera, con este gusto, se reafirmó la Península. Su contenido siempre escapó a la comprensión indígena mestiza, negra o mulata, incluso hasta para los blancos pobres que asistían a admirar la maquinaria. El levantar arcos triunfales fue una actitud similar a la de crear altares en la iglesia, costumbre que aún subiste en nuestra tradición popular.<sup>309</sup> Uno de los arcos que me interesa, por el tema de este

308.- *Exposición Permanente*. Museo Nacional de Arte. *Op cit*.

309.- Serge Gusinski. *Op cit*. pp. 148-149.

capítulo, será el levantado para la entrada del virrey conde de Paredes, el 30 de noviembre de 1630, a cargo de los pintores Antonio Alvarado y José Rodríguez Carnero, la realización también estuvo a cargo del escritor Carlos de Sigüenza y Góngora quien eliminó los cánones clásicos y recurrió al gusto local ordenando pinturas que representaron a los reyes aztecas.<sup>310</sup> Sin duda, un enlace en busca de la identidad nacional.

En las Ordenanzas de 1686, le prohibieron a los indígenas hacer cuadros con imágenes de santos si no eran examinados, sólo podía pintar países (paisajes), en tablas con flores, animales, frutas, y pájaros, así como romanos y cualquier otra cosa, sin ser examinados.<sup>311</sup> A finales del siglo XVII continúa de manera muy marcada las clasificaciones raciales. Al mismo tiempo los misioneros seguirán valiéndose del poder de las imágenes en las pinturas como auxilio de la conversión y para propagar la fe. Los franciscanos mandarían a realizar los retratos de los santos fundadores y posteriormente, de 1691 a 1780, aumentaron su iconografía con los integrantes más destacados de la orden. Con esta postura la iglesia trató de plasmar la historia mexicana, actitud que será olvidada con la Independencia.

En la Nueva España existía mucha desigualdad social, como producto de este desorden siguieron las rebeliones indígenas, la más importante fue la ocurrida el 8 de junio de 1692 en la Ciudad de México, popularmente conocida como el Motín del Hambre.<sup>312</sup> Durante este motín se quemó la serie primitiva de retratos de los virreyes que pertenecían al Palacio, sólo quedaron las colecciones importantes de la capital y de la provincia, también dedicadas a virreyes, todas las obras son constancia de aquellos personajes que ejercieron determinada autoridad.<sup>313</sup>

En 1695, Cristóbal de Villalpando realizará un cuadro donde narra a detalle el Motín del Hambre, la obra está actualmente en una colección particular en Inglaterra, y forma parte imprescindible de nuestra identidad nacional a través de las crónicas, con este cuadro va a marcar el devenir del arte novohispano, debido a que va a enlazar la creación de los cuadros de castas.

Durante la colonia, manos anónimas realizaron un sin fin de imágenes de franciscanos, tanto en madera estofada y policromada, como en pinturas donde recrearon escenas y pasajes ilustres. Todas estas obras servirán para reavivar la fe, y mostrar el sacrificio y la ayuda al prójimo. Esa era nuestra identidad, adaptada al gusto europeo, era la manera en que la iglesia registró su paso por América.

310.- José Rogelio Ruíz Gomar. *Op cit.* pp. 1053-1054.

311.- *Exposición permanente*. Ex Colegio jesuita de Tepotzotlán. Museo Nacional del Virreinato. *Op cit.*

312.- María del Carmen León Cázares. *La Plaza Mayor de la Ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes siglo XVI y XVII*, México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos A.C. 1982, pp. 156- 162.

313.-Elisa Vargaslugo. *“La pintura de retrato”*. *Op cit.* p. 1085.

Los historiadores acusan a los pintores novohispanos de no ser originales al valerse de grabados que copiaron para crear obras, pero esto era una costumbre de la época, usada incluso por los grandes pintores, al mismo tiempo hay que reconocer que a través de grabados repercutieron los estilos de Rubens, Velázquez y Zurbarán, pero en México se amalgamaron con gustos locales. Al unísono los pintores novohispanos disfrutaron de pinturas traídas del viejo continente como *Don Álvaro de Bazán dando gracias por la toma de la Goleta*, que por siglos fue exhibida públicamente en la Catedral metropolitana, posteriormente, a la mitad del siglo tenemos a la *Virgen del Apocalipsis*, de Miguel Cabrera, obra basada en un grabado que repetía una composición de Rubens, que también había estudiado años atrás José de Ibarra.<sup>314</sup>

En los últimos treinta años del XVII dejó de estar de moda el claroscuro y empezó a resurgir la tradición luminosa en boga antes de la llegada de Arteaga; de esta manera el tenebrismo fue un paréntesis en la pintura novohispana regresando a la forma luminosa idealista y directa. La transición fue de manera paulatina, incluso en determinado momento los artistas respondieron a ambas expresiones. Después del tenebrismo, la siguiente etapa fue representada por Cristóbal de Villalpando y Juan Correa.

A fines del siglo XVII y a principios del siglo XVIII, Cristóbal de Villalpando era considerado el mejor representante de la pintura barroca en la Nueva España, era el principal seguidor de *la manera deslumbrante y desenfadada de Valdés Leal*. También a finales del siglo, Manuel de Arellano, pinta un óleo titulado, *Desposorio místico de Santa Rosa de Lima*, primera santa de origen americano, carmelita descalza, casi de rodillas, con su corona de flores, a punto de casarse con el niño Dios. Abajo hay azahares esparcidos.<sup>315</sup> Este tipo de temática se va a fundir con los retratos de aspirantes a monjas y monjas coronadas. (figs. 97 y 98).

Como ejemplo tenemos lo que hasta el momento habían pintado en la Nueva España, como son imágenes ejemplares de niñas y jóvenes antes de ingresar a la vida conventual, una pintura anónima retrata a *Doña Manuela Molina Mosqueira*, antes de ingresar a la orden de las Carmelitas descalzas, a la edad de ocho años. Pertenece a retratos de damas finamente vestidas. También había pintores profesionales que repetían constantemente la vida de *Santa Teresa*, como Baltasar de Echave Rioja, o *la Transverberación de Santa Teresa*, óleo de 1692 firmado por Nicolás Rodríguez Juárez. Estas propuestas se van a unir a retratos como el de Sor Juana Inés de la Cruz, creando otra temática como es el de las monjas coronadas.

Entre los pintores activos en la Nueva España existían varios de apellido Miranda, probablemente parientes de Juan de Miranda autor de uno de los primeros Retratos de Sor Juana Inés de la Cruz y un Apostolado con toques

314.- *Exposición Permanente*. Museo Nacional de Arte. *Op cit*.

315.- *Exposición permanente*, Museo del Virreinato, Tepozotlán.

zurbaranescos localizados en el Museo del Churubusco. De Sor Juana hay dos retratos de Juan de Miranda, en uno de ellos aparece la monja sentada, de este cuadro se desconoce su paradero. En el otro aparece retratada de pie, en el hay un color rojo empleado como categoría cardenalicia de su fundador, la falda de campana y las grandes mangas sin ajustarse a lo estipulado en la Regla, esto era debido a que su vestimenta sucumbió a la moda monjil de la época producto del abarrocamiento. En cambio, el escapulario y el velo sí van acordes con la orden. El escudo lleva plasmado en su superficie una pintura de *La Asunción*, tinteros y plumas aluden a su oficio de escritora, mientras que la redoma pisando un papel señalan su amor por la ciencia y los libros. Debido a los testimonios sabemos que Sor Juana era hermosa, Miranda no captó esta belleza, pero sí sus enormes ojos negros y la mirada alerta, obra que ha servido como fuente de inspiración para posteriores retratos.<sup>316</sup> El estilo barroco del cuadro es solemne, muy del gusto europeo, su tratamiento nada tiene que ver con una búsqueda local, pero la imagen de Sor Juana sí, ella forma parte imprescindible de nuestra identidad nacional, por ser una figura intelectual representativa de una época, sus versos fueron publicados en México y en Europa, (fig. 99).

Es finales del siglo XVII, y a lo largo del siguiente siglo comienza a alterarse la fe y la razón del hombre. Las autoridades novohispanas crearon jardines botánicos, laboratorios, observatorios e instrumentos especializados, integrándose colecciones de plantas, animales, minerales, cuya clasificación sirvieron para llegar a las leyes que regían la naturaleza. La razón predominaba como ejemplo de la Ilustración y era notorio como la política era ejercida con autoritarismo, produciendo el despotismo ilustrado. De esta manera los reyes concentraron el poder en sus manos, el cual antes lo compartían con la iglesia y otras corporaciones. Al mismo tiempo trataron de auspiciar toda expedición que pudiera contribuir con los conocimientos de los recursos naturales, la geografía y tierras que gobernaban.<sup>317</sup> Este deseo por clasificarlo todo llevó a la clasificación del ser humano, fue así como se originaron los cuadros de castas, que van a circular en la Nueva España, desde los primeros años del siglo XVIII.

Cristóbal de Villalpando retrata en una serie toda la vida del jesuita San Ignacio de Loyola, desde su nacimiento a la muerte, contando cada uno de sus pasos y milagros. Junto con Villalpando, el mulato Juan Correa comparte el más alto sitio del arte virreinal, su obra es extensa y desigual en producción debido a la continua demanda de su mercado, por lo cual está dispersa y en manos de particulares. Juan Correa en su obra acentúa la guerra de imágenes y una búsqueda de la identidad nacional. Él va a incluir ángeles mulatos y negros en el gran mural de la Catedral de esta manera trata la lucha de clases acentuada en ese momento en la

316.-Elisa Vargaslugo. *Op cit.* pp. 1093-1094.

317.-*Idem.*

Nueva España y la manera en la cual empieza a ser aceptados estos temas. También pinta un óleo de *Santa Teresa peregrina*,<sup>318</sup> Con este último cuadro sigue incidiendo en la temática que va a preocupar a los pintores de las siguientes generaciones. Su obra es muy europea, sin embargo, sólo estudiando nos damos cuenta de la represión social e iconográfica que existía en la época, como hay pintores como él que luchan por cambiar la creación de imágenes en una sociedad timorata y llena de prejuicios raciales, por eso lo seleccioné como un pintor que enlaza con su actitud, la búsqueda de la identidad nacional.

Nicolás Correa, pintor de origen mulato, hijo de José Correa, quien le enseñó la profesión de pintor, siguiendo el ejemplo de su tío Juan Correa, en 1691, pintará *Los desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*, monja dominica, además de primera santa peruana y Patrona de América, Filipinas e Indias, forma parte del hilo conductor que desemboca en nuestra identidad nacional por ser una de las primeras santas americanas,<sup>319</sup> Además esta obra va a encadenar a una serie de retratos de monjas que, en su calidad de esposas místicas, se están realizando en la Nueva España. Como primera conclusión, puedo asegurar que la pintura manierista y barroca sirven como enlace que va a desembocar en una temática de identidad nacional sui géneris, porque aún son del gusto europeo, y no logran cimentar de todo el gusto local. La lucha es larga, en el camino hubo tropiezos, sincretismos y rara vez mestizaje, a esto debemos colocar la acción de la Inquisición, el gusto de los virreyes en turno, la cursilería y el gusto por las modas decadentes de la nobleza, así como la aplicación de Ordenanzas mal redactadas y con intenciones racistas.

Poco a poco, en los retratos de damas novohispanas van a aparecer objetos artesanales como relojes y abanicos, en ocasiones serán relojes de mesa, que en la vida cotidiana sólo lo podían tener la gente acomodada porque eran objetos de lujo. Había relojes en camafeo, de oro, de porcelana y con decoraciones de pintura oro. Había quienes traían uno o varios relojes, colgados a la cintura, los cuales eran de oro y plata adornados con joyas, piedras preciosas o esmaltes. En muchos retratos de damas aparece el uso de abanicos que eran bordados, con encaje, tenían labor de orfebres en la base de oro, plata, y marfiles con incrustaciones de madre perlas, con paisajes sobre la tela del abanico, escenas evangélicas o mitológicas. En camafeo podemos localizar retratos y paisajes con las vetas alteradas del marfil, los temas eran obispos, vírgenes, santos, españoles, mujeres jóvenes en un ambiente bucólico, paisajes griegos y romanos, ángeles y cupidos. También había prendedores en forma de paraguas, medallones. El ámbar fue utilizado para ser colocado entre las demás joyas. Lo mismo sucedía con los objetos religiosos como collares, cruces, aretes, que fueron realizados en oro, plata, azabache y granate. Los rosarios en esta época eran de perlas, cuentas de cristal, concha nácar, y los más humildes de maderas. Esta costumbre se prolongó hasta la época de la Independencia. Abundaron cajas de madera y marfiles labrados. Cigarreras, o cajas para guardar dulces. La superficie del carey sirvió para pintar el rostro de

318.- *Diego Rivera y la Inquisición, un puente en el tiempo*. Museo Mural Diego Rivera. *Op cit.*

319.- Roxana Velásquez Martínez, Ana Ortiz Islas, et al. *Guía del Museo Nacional de Arte*, México, D.F. CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, MUNAL. 2006, p. 72.

damas novohispanas, paisajes europeos, y escenas religiosas.<sup>320</sup> Lamentablemente la mayoría de los objetos artesanales no aparecieron en los cuadros que retratan la vida de las clases acomodadas, pues sólo eran permitidos los elementos propios que aludían a la profesión de los retratados. En las damas fue evidente el uso de joyas. A pesar de que el uso de joyas es europeo, estos están manufacturados con material local, incluso algunos como el carey, no existía en España. El problema de la identidad nacional yo la veo como un cambio de mentalidad después de la Conquista, como una adaptación a nuevos cánones y conceptos de vida diaria. Mentalidad y gusto que no es posible comparar con la visión prehispánica donde el oro y la plata eran la mierda de los dioses, y preferían el jade. Debo resaltar que la temática en estos objetos artesanales era totalmente del gusto europeo, la identidad reside en el uso y adaptación de los materiales locales. Después de la Independencia muchos de estos objetos servirán para retratar a los héroes patrios.

Procedente de Burgos, España, llega a nuestras tierras la costumbre de quemar judas los sábados de gloria, cada mes de abril, después de la representación de la pasión de Cristo, el pueblo mexicano adaptó esta costumbre para divertirse quemando a los políticos ineptos en efigie de cartón, imitando con esta acción la costumbre de la Santa Inquisición al quemar a los herejes. Esta costumbre terminó mezclándose con el gusto popular de representar la muerte, con las sátiras poéticas hasta llegar a los volantes sueltos de Manilla y Posada durante el siglo XIX.

Mientras tanto, la costumbre de festejar la navidad, también tenía sus giros locales, para empezar, los pintores novohispanos retomaron el estilo de pinturas italiana y España, pero colocando el nacimiento entre ruinas de haciendas, una cueva, una cabaña o un cobertizo situados a la media noche, poniendo como testigos al buey y al asno que no aparecen en las Santas Escrituras, pero que la tradición popular insistía en ponerlos. Por lo regular los cuadros tenían el título de *la Adoración de los pastores*. Los habitantes de la Nueva España, al recrear el nacimiento con miniaturas en sus casas, lo hacían con figuras de cerámica, madera y cera policromada, con vendedores ambulantes como fisgones para ver al niño Dios, así se podía ver al vendedor de pulque, a los de flores, de frutas y legumbres, de huevos, o de alegrías, (típico dulce mexicano), dejando su producto en el suelo para confundirse entre los personajes bíblicos.<sup>321</sup>

Los Cuadros de Castas tratan de representar las diferentes mezclas raciales de la Nueva España, la mayoría son anónimos y empezaron a ser producidos desde los primeros años del siglo XVIII. En todas las obras vamos a encontrar clasificaciones aisladas o múltiples. En ocasiones son las

320.- *Salón de Malaquitas*. Exposición permanente, Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

321.- *Exposición permanente*. Museo de la Basílica de Guadalupe. *Op cit.*

mismas, y en otras totalmente disparatadas. Fueron realizadas por encargo con el fin de clasificar a los seres humanos, al igual que a las plantas y los animales, eran encargadas por gente que salía de viaje a otros países, servían como regalo. A pesar de eso, hay mezclas que no están registrados en los libros parroquiales ni tuvieron uso en la vida cotidiana, pero que si están plasmadas en los cuadros. Contienen humor involuntario en varias escenas al momento de realizar la clasificación.<sup>322</sup>

Es principios del siglo XVIII, y un autor anónimo pinta el *Retrato de Doña Ignacia de Arózqueta de las Heras*, a los diez y siete años, antes de ingresar en el Convento de Jesús María, con su indumentaria lujosa, con su peinado elegante adornado con moño anaranjado acorde al color de su vestido, en su mano derecha lleva una cruz adornada con flores, la cruz que sostiene en la mano derecha está adornada con flores, al mismo tiempo la cruz en su tronco se convierte en una vela, por lo que la mujer protege la mano que la sostiene con un pañuelo.<sup>323</sup> Este tipo de obras va a fundirse con el retrato de monjas para enlazar otro paso en busca de la identidad nacional. A diferencia de otros cuadros de damas elegantes que tan solo retratan las modas europeas.

Durante los últimos años de su vida, Juan Rodríguez Juárez difundió el sentido de nacionalidad como toma de conciencia. Su obra es extensa y variada, representa un tenebrismo tardío a la Zurbarán mezclado con las nuevas corrientes y el gusto pictórico del barroco diciocesco llenos de luz y colores de tonos claros, además de una temática que está dentro del gusto europeos, pero en el caso de él es la toma de conciencia criolla al incluir su propio retrato, en la gran composición de *La Adoración de los reyes*, en la Catedral metropolitana.

Los acontecimientos recordados o mitificados por la pintura de los XVII y XVIII fueron la conversión y el bautizo de los grandes señores, el martirio de los nuevos fieles en la defensa de su fe, el valor y santidad de los primeros misioneros. Franciscanos y agustinos quienes recurrieron a la pintura como mecanismo de legitimación para difundir sus logros y virtudes. Crónicas e imágenes que exaltaron a los franciscanos ilustres de los primeros tiempos de la Conquista y rescataron su historia como forjadores de la nueva nación criolla. Por su parte los agustinos usaron la pintura para atenuar dos importantes conflictos, el primero, el que existía entre peninsulares y criollos y el otro entre los agustinos de Michoacán y los de México. De tal manera que estas pinturas son un fuerte indicio de identidad a desarrollar, son puntos de contacto. Algunos cuadros son muy del gusto europeo, y sirvieron para propaganda de la fe.<sup>324</sup> El problema que contienen la mayoría de las obras de estos siglos es que tan sólo son antecedentes y sirven como enlace iconográfico para varias obras que van a enlazar la identidad nacional.

322.- *Idem*.

323.- Virginia Armella, et al. *Idem*. *Op cit*. pp. 76.

324.- *Cicatrices de la fe, El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821*. Antiguo Colegio de San Ildefonso, *Op cit*.



Desde las primeras décadas del siglo XVIII la moda entre los pintores novohispanos era el tema del sagrado corazón de Jesús, otra variante del barroco, si tomamos en cuenta que el barroco fue la búsqueda de lo celestial, de espacios sagrados y aperturas de glorias. En un arrebató místico brota el amor de Dios representado por su corazón con el estigma, rodeado de una corona de espinas y envuelto en un trono de llamas. Alrededor de la imagen desfilaron como parte de la Contrarreforma imágenes de María, el espíritu santo, San Ignaciode Loyola, Santa Teresa de Ávila, San Lorenzo y San Cayetano, ángeles y querubines con lanzas, dados, columnas y frases bíblicas. La imagen celestial del Sagrado corazón de Jesús estuvo presente a lo largo de todo el siglo XVIII y parte del XIX en capillas, conventos, altares, oratorios y objetos íntimos y de la vida cotidiana como relicarios, incensarios, medallas de oro y plata, cerámicas, maderas, marfil y herrería.<sup>325</sup> En muchas ocasiones se integró a los retratos de monjas. Incluso llegó hasta el siglo XX en cromos de corte popular, colocado en el pecho de Cristo. Es una temática que hoy en día nos parece cursi, incluso para nuestra mentalidad actual; el sagrado corazón no tiene nada de arrebató místico. La mayoría de los habitantes ignoran el origen de su imagen, sin embargo, está arraigado en la costumbre de muchos hogares mexicanos, lo vemos en cuadros de cabecera, en veladoras, o en forma de calcomanía pegado en el transporte urbano, muy cerca del chofer.

Por diversas cuestiones, entre ellas, la influencia de Murillo y la introducción paulatina de notas afrancesadas, desde 1720, en la Nueva España fue modificado el rumbo de la pintura, los nuevos tonos de color brotaron en obras de Juan Francisco de Aguilera y en las obras tardías de los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, y en trabajos posteriores de José de Páez, Francisco Antonio Vallejo, y José de Alcívar. Durante este periodo los artistas siguieron pintando representaciones devocionales ampliando la iconografía cristológica y mariana, en la pintura, escultura y grabado. Abundaron los pasajes sobre la vida de María y sus múltiples advocaciones. Hubo más retratos, la naturaleza muerta, el paisaje, y las obras de contenido histórico, mitológicos y costumbristas. Muchas de las obras fueron patrocinadas por las diversas órdenes religiosas.<sup>326</sup> Para estos momentos parte de nuestra identidad nacional ya está confirmada, la han estallado toda una serie de pintores profesionales con una temática guadalupana que va a estar presente durante todo el siglo XVIII, el más importante fue José Vivar y Valderrama, quien además pintará temas sobre el bautizo de los naturales. En la segunda mitad del siglo van a surgir otras pinturas con apariciones marianas como la Virgen de Ocotlán y San Miguel arcángel. También para este momento ya hay un buen número de retratos de aquellos habitantes que formaron parte de la historia desde

325.-Exposición. *El amor hasta la locura, arrebatos eróticos y místicos*. Colección del Museo Soumaya. Salas I y II. Del 7 de diciembre a mayo de 2008.

326.- *Exposición Permanente*. Museo Nacional de Arte. *Op cit*.

años posteriores a la Conquista, que para bien o para mal, héroes o villanos, su presencia no la podemos negar, hay además, retratos de damas y caballeros de vida virtuosa, imágenes de monjas coronadas dispuestas a desposarse con Cristo. En grandes lienzos aparecen las rebeliones indígenas y la muerte cotidiana, así como las calles por donde caminaron los habitantes de la Nueva España.

Otro tema recurrente en la pintura de la Nueva España fueron las monjas coronadas, pinturas que son producto de la fusión de varios géneros, el gusto local de la gente pudiente de la Nueva España, por lo tanto un paso más en busca de la identidad nacional. Representan la boda espiritual entre las monjas y Cristo efectuado a través del acto llamado la profesión, que consistía en una ceremonia de gran solemnidad donde las novicias decididas a entrar a este mundo lo hacían para siempre, por eso le llamaron votos perpetuos y divorcio terrenal. El acto simbolizaba una boda mística, el ritual era llevado a cabo en el interior de la iglesia, ante retablos dorados, que contenían flores por todas partes, adornados con objetos de plata repujados y cincelados, rodeados de música instrumental acompañada por el coro de religiosas, además de un olor a encienso perfumando el ambiente. En presencia de sacerdotes, padres, padrinos, amigos invitados y la comunidad del Convento, la joven recibía corona y palma floridas, acto seguido daba lectura a la fórmula de profesión formalizando sus votos y promesas solemnes. Su nuevo nombre era escrito en el libro de profesiones.

Para ilustrar el acontecimiento que dió origen al tema, tenemos un óleo anónimo titulado *Desposorio místicos*, la escena ocurre en el interior de un Convento de las Carmelitas descalzas, específicamente en la huerta donde vemos monjas sembrando plantas y obteniendo agua de una fuente para regar las flores. Arriba la gloria donde aparece el espíritu santo sobre la parte central, donde una monja comienza su boda con el niño Dios, la virgen María los protege, otra monja los entrega usando como símbolo una palma, San José observa el evento y trae otra palma, otro clérigo carmelita los acompaña, un anciano trae una espada flamígera con unas letras que dicen *la paz con todos los que sigan esta regla*, el título completo del cuadro es *Símbolo de los desposorios de Jesucristo con el alma religiosa*.<sup>327</sup> El óleo es totalmente barroco y de gusto europeo, sin embargo, debieron existir varias obras como esta en los siglos XVI y XVII que se enlazaron hasta derivar en los cuadros de monjas coronadas.

En la Nueva España los misioneros mandaron a realizar obras de corte religioso, que sirvieron como propaganda para difundir la fe, así vemos como los franciscanos, jesuitas, y agustinos incrementaron las imágenes de sus santos y personajes ejemplares de cada una de las órdenes, pero también comienza el registro de los misioneros que sufrieron todo tipo de vejaciones, incluso la muerte, obras de corte

327.-Exposición permanente. *Monjas Coronadas*. Ex Colegio jesuita de Tepotzotlán. Op cit.

histórico. En 1731, Luis Berruecos pinta un óleo sobre tela titulado *Mártires de Gorgom*, (Holanda), es un cuadro de enormes dimensiones de dos metros por seis, nos muestra las atrocidades que sufrieron los predicadores europeos, pertenecientes a distintas órdenes. Asesinatos a manos de feligreses, delincuentes, salteadores de caminos.<sup>328</sup>

También la nobleza gustó de retratarse constantemente, muchos de estos cuadros que aún sobreviven no forman parte de nuestra identidad nacional, sin embargo, son registros del paso del tiempo por la ciudad de México, las modas y costumbres europeas en el vestir, las pelucas, y el ornato que los rodea. Los retratos eran acompañados por una cartela que contaba su historia y el nombre con un sin fin de apellidos, esta costumbre continuó hasta la Independencia cuando se empezaron a pintar cuadros sin escudos nobiliarios y cartelas y comenzó la época de retratos de insurgentes que fueron colocados a la altura de cualquier personaje de la Nueva España.<sup>329</sup>

Todo el tiempo, los misioneros trataron de luchar con imágenes de santos, tanto los que originaron la orden como aquellos que dieron su vida en aras de la fe. De esta época tenemos, de Miguel Cabrera un óleo sobre tela, *Hernando de Santarín* de 1749, óleo sobre tela, pertenece a la parroquia jesuita de Santiago Papasquiaro, Durango. El personaje fue sacrificado por los indígenas en Tenerate, el 19 de noviembre de 1616.<sup>330</sup> Con éste tipo de cuadros de corte histórico está reafirmada la búsqueda de la identidad nacional, de acuerdo a la visión y objetivos que tenían las misiones.

A mitad del siglo XVIII, las misiones registraron la historia a través de cuadros que valoran la vida de sus integrantes caídos o ilustres, como Miguel Cabrera, quien pinta a fray Juan de Zumárraga. Mientras que la nobleza tlaxcalteca como la mexicana auspiciaron cuadros que rememoran la Conquista y sus protagonistas. Hay pinturas de la ciudad de México y sus cambios, como el óleo anónimo, *La Plaza Mayor de la ciudad de México, vista desde la azotea del Palacio del virrey*.

Existe la valoración de los indígenas: José Vivar y Valderrama, pinta el óleo, *Bautizo de un noble indígena*. Y hay una explosión de cuadros guadalupanos. Esta es la postura de los pintores mientras el reino español extiende sus dominios hacia Manila, Filipinas, y parte de las micronesias, y los jesuitas, franciscanos y agustinos iniciaron su labor evangelizadora en estas tierras.

En 1753 en torno a José de Ibarra, se reunieron veinticuatro pintores y un arquitecto para crear una "Academia, Sociedad o Compañía" de pintores. Al año siguiente acudieron ante el notario público para darle carácter legal a su Academia.

328.-*Cicatrices de la fe, El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821. Op cit.*

329.-De novohispanos a mexicanos. Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Noviembre de 2009 a febrero de 2010.

330.-*Idem.*

La finalidad era protegerse de intereses y una competencia desmedida de gente no examinada, sin oficio y descalificada. El gremio siempre estuvo informado de todo lo que en materia sucedía en la Metrópoli. La Academia de San Fernando había sido fundada un año antes, oficialmente, con protección y reglas idénticas a las europeas. Sin embargo para que el proyecto madurara transcurrieron años. Para este asunto en una reunión estuvieron Francisco Antonio Vallejo, fray Miguel de Herrera, Francisco Martínez, Patricio Morlete Ruíz, José de Alcívar y Miguel Cabrera, quien fue elegido presidente de la Sociedad de pintores a la muerte de Ibarra. Lamentablemente con o sin la Academia la decadencia de la pintura novohispana era imposible de detener, después de José de Ibarra, el único valor importante era Miguel Cabrera. Además entre los estatutos sobresalían los prejuicios raciales, no admitían como discípulos a hombres de *color quebrado*, y para matricularse era necesario ser español; de lo contrario serían expulsados, o no admitidos.

Durante el siglo XVIII abundaron retratos de grandes señoras novohispanas y de sus hijas, de busto o medio cuerpo, aunque los hay también de cuerpo entero, uno de los retratos más antiguos es atribuido a Baltazar de Echave Ibía. Damas con su lujoso y decorativo peinado. Retratos de sociedad que registraron la alcurnia, son importantes documentos sobre modas de trajes, alhajas y adornos y el uso de relojes de bolsillo, niñas maquilladas y mujeres con sus chiqueadores. La mayoría de los retratos son anónimos, y algunos firmados. Retratos de monjas, mujeres dedicadas a la oración e imágenes apaisadas para las difuntas. Algunas obras fueron hechas por artistas renombrados como Miguel Cabrera o José de Alcívar. Monjas coronadas para la ceremonia de profesión, con amplias faldas, mangas descomunales y plisadas, bellos escapularios y enormes capas fuera de las reglas estipuladas por cada comunidad. Retratos de niños donantes que datan del XVII, siempre vestidos elegantemente con complicados atuendos, niños con trazos duros y edad indefinida, de complicados atuendos y sin una sonrisa. Retratos donde también aparece la nobleza mexicana.<sup>331</sup> La mayoría de los cuadros son enlaces, incluso en las costumbres, por ejemplo, el uso de chiqueadores en las mujeres se va a transformar en lunares pintados, muy típicos en la mujer mexicana del siglo XX, costumbre que incluso es de repercusión mundial.

El retrato que le hizo Miguel Cabrera a *Sor Juana Inés de la Cruz* en 1750, es el más conocido y hermoso, fue inspirado por el de Juan de Miranda donde la monja aparecía sentada y del cual se desconoce su paradero. Cabrera introdujo cambios según el gusto ostentoso del siglo XVIII, engrandeció la celda con la monja sentada, llena de solemnidad y sabiduría al hojear un libro. Las grandes cuentas del rosario señalan las aves marías y colocación del ángel en la escena de *La Anunciación* en el medallón. Su rostro sereno como muestra de su gran personalidad,<sup>332</sup>(fig. 100). Miguel Cabrera fue el pintor Colonial de mayor prestigio durante el siglo XVIII, realizó varios cuadros con temas guadalupanos. A partir de 1763, Cabrera trabajó una serie de pinturas tomadas del natural, son conocidas

331.-Elisa Vargaslugo. Op cit. pp. 1090-1099.

332.-Exposición permanente. Castillo de Chapultepec. Op cit.

como *Cuadros de castas*, que era la manera en que estaba dividida la población novohispana. Fueron pensadas para enviarlas a la metrópoli donde no había idea precisa sobre las características distintivas entre criollos; mestizos, mulatos y otras mezclas. Sus cuadros alcanzaron popularidad al representar a grupos familiares.<sup>333</sup> Pintó a virreyes y a *Sor Juana Inés de la Cruz*, dió un paso más en la búsqueda de nuestra identidad nacional, con su temática valoró lo local y aunque pintó cuadros de estilo europeo lo más representativo de él son las crónicas visuales sobre la Nueva España. En cuanto a sus *Cuadros de castas* no hay ningún elemento ajeno o extranjero, es copia de las diversas clases sociales desprotegidas, o escasamente encumbradas de la época. Miguel Cabrera sin querer acentúa con estos cuadros el costumbrismo del siglo XIX.

La tradición de pintar monjas inició durante el siglo XVII con imágenes que reunían el consenso de la tradición católica. Diego de Borgraf pinta en 1677 *La Visión de Santa Teresa*. Baltasar de Echave Rioja pintó en 1682 *La vida de Santa Teresa*. Nicolás Correa pintó en 1691 *Desposorio místico de Santa Rosa de Lima*, Juan Correa pinta en 1714 a *Santa Teresa Peregrina*, Nicolás Rodríguez Juárez pinta en 1716 a *Santa Teresa y la Transverberación de Santa Teresa*, Cristóbal de Villalpando hacia final de su vida pintó *Visión de Santa Teresa*, son cuadros de corte europeo, que servirán de enlace para el gusto local que se fundirá al pintar a monjas durante el desposorio o en el lecho de muerte. Otros pintores anónimos hacia finales de la centuria crearon obras similares pero sustituyendo a Santa Teresa por monjas ilustres que con su vida entregada completamente a la consagración de Dios nos conduce al concepto de esposas místicas, como *Beata Sor María de Jesús de Agreda ante la inmaculada Concepción de María*, así poco a poco, en medallones y relicarios fue ilustrada la vida de monjas con vida ejemplar, en un pequeño estuche que contiene un óleo sobre lámina de hojalata aparece *La beatita de Pátzcuaro*, en un relicario *Monja escribiendo*, en un medallón relicario *Retrato de monja carmelita*, imágenes que originalmente eran recordadas con un nombre, pero que debido a la política del Virrey y al tener problemas con la Corona, se perdieron en el anonimato, hoy sólo recordamos sus caras a través de las pinturas, una de las últimas obras del siglo XVIII y principios del XIX, fue *Descenso de la cruz acudido por una monja dominica*, de Diego Calderón, en el óleo aparece la monja parada sobre una nube, abrazando a Cristo quien inicia su descenso apoyando su brazo derecho sobre los hombros de la dominica.<sup>334</sup> Monjas ilustres, rostros y artículos artesanales locales que forman parte de nuestra identidad nacional.

Las monjas también fueron retratadas muertas, para esto los pintores usaron un formato de manera apaisada. Era todo un ritual donde cumplían requisitos para marchar rumbo al paraíso, cuando morían no podían ser tocadas por nadie durante las siguientes tres horas, y después eran veladas por las madres internas,

333.- Xavier Moyssén. Op cit. p. 1071-8.

334.- *Exposición. El amor hasta la locura, arrebatos eróticos y místicos*. Museo Soumaya. Op cit.

acto seguido era amortajadas y vestidas con el hábito de la orden, sólo el manto capa era colocada superficialmente, ya que era sustraído al momento de la inhumación. Toda la comunidad del Convento conducía el cadáver hacia el coro bajo de la iglesia. Durante el proceso le ponían una corona como símbolo del desposorio definitivo con Cristo y la palma florida que era significado de intachable vida monacal, y su paso gozoso rumbo a la eternidad. Como testigo de este momento nos quedan varios óleos anónimos, entre ellos; *Retrato de Sor Martiana Francisca del Señor San José*, la fecha de su realización fue borrada por el tiempo, no sabemos en que momento del siglo XVIII se realizó. En el cuadro la vemos recostada, dormida para siempre, el rostro pálido, con su corona, palma y ramo de Flores, su medallón. Su cartela o leyenda escrita a pie de cuadro nos dice que en vida fue electa vicaria, (fig. 97). Son cuadros muy europeos por sus elementos alegóricos, pero la intención de las retratadas es local.

Algunos cuadros de monjas coronadas fueron pintados por artistas profesionales como José María Vázquez, teniente de pintura en la Academia de San Carlos, quien realiza el *Retrato de doña María Luisa Gonzaga Foncerrada y Labarrieta*, vestida de civil, al entrar al convento de la Enseñanza pasó a ser conocida como Sor María de los Sagrados Corazones, (fig. 101). Del mismo autor tenemos otro cuadro titulado *Retrato de Sor María Antonia del Corazón de Jesús*, la obra es de 1814, en plena guerra de Independencia. Ambas obras tienen un carácter neoclásico, del barroco sólo quedan algunos rasgos. A mediados del siglo XIX volvemos a encontrar una pintura anónima titulada *Retrato de Sor María Juana del señor San Rafael*, será uno de los últimos cuadros pintados con ésta temática. (fig. 102). Los retratos de monjas coronadas se siguieron realizando hasta mediados del siglo XIX, cuando fueron sustituidos por la fotografía.<sup>335</sup>

A mediados del XVIII se genera la comercialización de imágenes sagradas pintadas, fundidas, esculpidas y fabricadas “con materia vil”, eran “extrañas y ridículas esculturas y con indecente postura”, de acuerdo a la versión de la iglesia. La prohibición se dirigió a pintores; escultores, plateros, impresores, vaciadores y a los fabricantes de imágenes. A los comerciantes, negociantes, indígenas o cualesquiera de sus introductores. Hoy las llamamos simplemente arte popular puesto de moda en dicho siglo. Eran exagerados en el modelado hasta llegar casi a la caricatura, sin tono y sin expresión.<sup>336</sup> Los objetos censurados tenían como origen varias causas; por mal uso religioso, por ser seudoreligiosos, por falsas atribuciones, por ser profanos y por mal uso. En cambio, los descendientes de la nobleza azteca y los caciques del Cabildo de Tlaxcala seguían auspiciando la representación del bautizo, con su acción evidenciaron la buena disposición que tuvieron desde el principio hacia el cristianismo. Estas pinturas fueron su alianza con los españoles antes de que fuera tomada la capital mexicana, exaltando con el bautizo; un acto fundacional para los gobernantes de provincia, y un reconocimiento

335.-En la Exposición. *El amor hasta la locura, arrebatos eróticos y místicos*. Museo Soumaya. *Op cit.* Aparece esta modalidad al final de la muestra.

336.-Edelmira Ramírez Leyva. *Op cit.* pp. 157-158.

de su legitimidad. Las imágenes tuvieron su origen en obras anónimas del siglo XVII. Todo esto lo podemos resumir en óleos de pintores activos entre 1751 a 1800 como José Vivar y Valderrama, y de Juan Manuel Yllanes, además de otras obras de pintores anónimos.

La madrugada del 25 de junio de 1767 los jesuitas de Tepotzotlán y de toda la Nueva España fueron arrestados y conducidos rumbo a Veracruz para embarcarse vía la Habana rumbo a Europa. Durante el viaje empezó la labor de valorar a México a través de escritos donde reconocieron las ruinas prehispánicas, la Virgen de Guadalupe y la historia antigua de México. El decreto de la expulsión de los jesuitas fue porque ellos no obedecían, nunca les gustó callar y se dedicaron a intervenir en los altos asuntos del gobierno. Hipólito Villaroel, el comisionado del rey condujo la acción y los obligó a partir rumbo al exilio, les confiscó todos sus bienes. El sábado 4 de julio al momento de la salida los novicios fueron interceptados por el pueblo de Tepotzotlán, fue necesario la intervención de las tropas para que pudieran dirigirse al destierro. De los techos y azoteas salía el pueblo a despedirlos.

Con poca ropa y sufriendo hambre, los jesuitas llegaron a España, y cruzaron hasta Bolonia, Italia, en barcasas y cabalgadura, llegando el miércoles 28 de septiembre de 1768, un años y tres meses después de su expulsión. Los que más sufrían eran los padres de los novicios, quienes trataron de persuadirlos para que no se fueran, porque después sería difícil saber sobre su destino. A partir de ese momento eran enemigos del rey. Al zarpar muchos jesuitas lo hacían con nostalgia recordando las bellas indígenas, *adiós padres, adiós parientes, adiós México, adiós hermanos y amigos, adiós tierra que no nos cubrirá después de muertos, adiós patria mía...* Algunas obras escritas durante el destierro fueron *Memorias para la historia de la provincia que tuvo la Compañía de Jesús en Nueva España*, del veracruzano Francisco Javier Alegre, *Carta geográfica de la América septentrional*, de José Rafael Campoy, *Historia antigua de México*, de Francisco Javier Clavijero.<sup>337</sup> Hasta entonces los europeos menospreciaban los avances científicos y literarios de los nacidos en América.

A la expulsión de los jesuitas, los franciscanos fueron los que sustituyeron en el esfuerzo misional a los jesuitas, en todo el norte. Fundaron nuevas misiones en el noroeste, y otras más en Alta California. Muchos instrumentos, muebles, retablos fueron enviados de la capital al norte, otros fueron realizados en su lugar de origen.<sup>338</sup> La expulsión también produjo pinturas como el óleo anónimo *Retrato de Francisco Javier Alegre*. En la pintura lo vemos asomándose a través de un tondo, su marco tiene una corona que a su vez está siendo cargada a través de un listón rojo que la envuelve por la patria, representada por una indígena descendiente de la nobleza, con su

337.-Exposición permanente. *Jesuitas: vida y expulsión de Tepotzotlán*. Op cit.

338.-*Cicatrices de la fe, El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821*. Antiguo Colegio de San Ildefonso, Op cit.

penacho de plumas y su copilli que tiene el águila y la serpiente, con un carcaj en su espalda con flechas y un arco, en su mano derecha trae una trompeta, hay un ángel de lado derecho que trata de ponerle al jesuita unacorona de laurel, más abajo otro ángel trata de revisar sus escritos,<sup>339</sup> (fig. 103). Hay que recordar una vez más que los misioneros reconstruían una historia patria a partir de retratar a sus integrantes más destacados, en el caso de éste óleo, todavía del gusto barroco, es importante resaltar que hay elementos alegóricos que a través de la iconografía que rodea al personaje, ya apuntan a la identidad nacional.

Para 1769 ya se habían fundado un sin fin de misiones entre los pueblos indígenas del norte de la Nueva España, para convertirlos en buenos cristianos y súbditos de la corona española, los franciscanos estaban establecido en el occidente, y en el norte de Zacatecas hasta la llanura de Texas, los jesuitas en Sonora, Sinaloa, la Sierra Madre y sus laderas orientales y la Baja California. Mientras que los franciscanos ocuparon muchas de las antiguas misiones jesuitas y fundaron otras más en la Alta California. Los climas variados con pueblos indígenas diferentes en costumbres y formas de proceder, había nómadas, sedentarios y seminómadas, con variedad en el lenguaje. Los jesuitas realizaron muchos de los mapas que describían los territorios ocupados, Organizaron con ayuda de los indígenas vocabularios y gramáticas para el mejor entendimiento de sus lenguas.<sup>340</sup>

Un poco antes del destierro jesuita, las monjas habían tenido conflictos con el gobierno de la Nueva España, debido a la vida ostentosa que tenían, con esclavas, y propiedad de grandes terrenos.

Otro cuadro de corte costumbrista que forma parte del hilo conductor de nuestra identidad nacional es *Alacena*, obra pintada por Antonio Pérez de Aguilar en 1769. La identidad está en su contenido, en su interior contiene a la contrastada sociedad novohispana, a pesar de que a simple vista parezca un cuadro sencillo. La alacena está en el hueco de un muro donde los dueños colocaron dos tablonces a manera de repisa, y después un vidrio para proteger sus elementos, sobre el marco hay una cerradura de donde cuelgan las llaves. El tema parece sencillo, sin embargo es uno de los trabajos que sobreviven de ésta época, y que nos cuenta como era la vida cotidiana en una clase social acomodada de la Nueva España.

La imagen plasmada consta de tres compartimientos, en el de en medio nos muestra el tipo de pan de trigo de la época, canastillas con cajeta, un tarro mielero cubierto con un pedazo de tela, un barril con comida, atrás un par de platos de plata con bordes redondeados. Es auxiliado por el nivel inferior donde está la vida cotidiana representada por elementos propios de las principales razas que vivían en la Nueva España, una canasta con tortillas típica de los indígenas, a lado hay

339.-*Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

340.-*Cicatrices de la fe, El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821.* Antiguo Colegio de San Ildefonso, *Op cit.*



recipientes de origen español, pero amestizados; por ejemplo, una jícara para el chocolate sobre una jarra de cobre amartillado, una copa decorada por la corteza de un coco labrado con elementos de plata, un vaso, una copa de vidrio, y dos botellas para la bebida. Atrás de todos los objetos encontramos un plato de porcelana azul y blanco con un paisaje de tradición china, todo listo para sentarse a comer. El compartimiento superior contiene elementos del mundo espiritual y artístico, está presente la música a través de un violín, y la pintura con una serie de pinceles. Tenemos también, la escultura de barro de un niño recostado en una canasta, libros y otros enseres colocados de manera descuidada, como si fuera un estudio en desorden. Probablemente sea la primera pintura de género que trata el tema de la naturaleza muerta de manera aislada en la pintura mexicana,<sup>341</sup> (fig. 104). Luis de Mena, uno de los pintores de décadas anteriores usó la alacena y cada uno de los niveles para colocar las diferentes clases sociales, el tipo de frutas, legumbres y paisajes típicos, rodeando la imagen de la Virgen de Guadalupe, (fig. 105).

José Pedro María de Alcívar pinta el *Retrato de doña Ana Cristina Pablo Fernández Arteaga y Mendizábal*, vemos a la mujer en un interior, con su chiqueador, nos mira de reojo, de tres cuartos, con la cortina recogida. En el caso de los retratos novohispanos se reflejan las costumbres en el ornato y la vestimenta que están hechos con productos locales, son muy parecidos a los europeos, pero hay variantes como los lunares de tela pegados al rostro, el uso de los relojes y en ocasiones los escudos que contienen elementos prehispánicos como recuerdo de un origen noble.

En esa época mejoraron los hospitales y se construyeron algunas fortalezas en la Nueva España. La represión contra los apaches y jumiles del norte continuó, después de ser capturados, eran enviados desterrados a Cuba, hubo mejoras para los mineros y se fundó el Monte de Piedad para socorrer a los pobres.

Los habitantes de la Nueva España tenían una vida recatada, mientras los pintores trataban de penetrar el gusto de la sociedad, la Inquisición vigilaba a todos aquellos oponentes del rey, las autoridades más altas de la Nueva España, perseguían la vida licenciosa, principalmente la de los judíos, esta situación quedó plasmada en la pintura *Juicio de la Santa Inquisición*, en la escena el acusado está esposado de las manos y con un torniquete en los tobillos que le impide caminar, lo vemos parado frente al tribunal compuesto por un fiscal y dos jueces del proceso.<sup>342</sup> Todo está cuidado, cualquier movimiento del ciudadano es motivo de sospecha, ese es uno de los principales motivos por los cuales es difícil lograr la identidad nacional, este concepto estará presente en la obra de pocos artistas profesionales como José Vivar y Valderrama quien intentará pintar por los temas históricos y locales.

341.- *Exposición Permanente*. Museo Nacional de Arte. *Op cit*.

342.- *Diego Rivera y la Inquisición, un puente en el tiempo*. Museo Mural Diego Rivera. *Op cit*.

En 1783 se funda la Academia Real de San Carlos, por orden de los Borbones para imponer el estilo neoclásico. La nueva estética trae consigo nuevos intereses; una nueva política administrativa, educación, utilidad, ciencia moderna, industria, comercio y progreso. Entre los primeros pintores contratados por la Real Academia de San Carlos estaba Francisco Vallejo quien fue teniente de pintura y José de Alcívar teniente de Director de Pintura, al segundo le debemos *El retrato de Sor María Ignacia de la sangre de Cristo*, de 1777, (fig. 98). En aquel entonces los artistas seguían practicando los retratos de monjas religiosas pertenecientes a las distintas órdenes establecidas. José de Alcívar fue el último representante de la pintura barroca del siglo XVIII, con él termina una época y se inicia otra; la del neoclásico.<sup>343</sup>

En los primeros años de la Academia de San Carlos había conflictos y rivalidades entre los profesores y los alumnos. Los criollos se quejaron de la política discriminatoria de la administración que fue evidente, pues ellos eran despreciados y abatidos, siempre fueron criticados y les restaron interés alguno.

La Academia de San Carlos también era un tribunal similar a la Inquisición, pero en el arte, impuso formas clásicas, y provocó la destrucción de obras barrocas y neoplaterescas. Desde el inicio fue un rector del “buen gusto” e impidió construir a todos aquellos que no hubieran salido de sus aulas. Para poder edificar debían presentar un examen ante la Institución. Esto incluía a los académicos de mérito quienes tenían el deber de presentar los planos para su aprobación. En la Academia había un aparato burocrático de censores con aliados en la Junta de Policía del Ayuntamiento, su postura impedía incluso que los alumnos más avanzados aprobaran lo que tenían que construir. Esto provocó protestas de arquitectos importantes como José Damián Ortiz de Castro y Francisco Antonio Guerrero y Torres. Lo mismo sucedió con académicos de mérito, todos ellos peninsulares como Esteban Gonzáles, Joaquín Heredia y José Gutiérrez. La Academia creía que haciendo valer las leyes de buen gusto y activando cánones autoritarios podía promover “el modernismo”, y lo que en realidad hizo fue preservar una doctrina que pertenecía a siglos pasados.<sup>344</sup> Lo que si debemos reconocer es que los alumnos adquirirían una enorme disciplina en el dibujo, el grabado y la pintura.

343.- Ignacio González Polo. *“El ejercicio del poder contra los criollos en la Academia de San Carlos [1785- 1800]”*. Arte y Coerción. *Op cit.* pp. 163-164.

344.- *Ibidem.* pp. 164-169.

Don José de Gálvez, visitador de Nueva España y hábil administrador. Un hombre sin experiencia, sin prudencia y sin sabiduría fue retratado en 1785 por un autor desconocido. El virrey en turno erasu hermano, como resultado de su apoyo a la Academia de San Carlos nos queda el *Retrato de Matías de Gálvez*, óleo anónimo, en donde aparece de cuerpo completo en el interior de una oficina que al mismo tiempo asemeja un salón, y lo vemos a punto de entrar a un taller de dibujo. Es un cuadro de lectura barroca; con una cortina azul recogida, hay un taburete con un gorro o sombrero, hay tinteros, vestido finamente con un báculo. Del otro lado de la habitación está la recreación de una escena donde varios jóvenes artistas están sentados dibujando una de las esculturas reproducidas en yeso, mientras un candelabro de múltiples brazos con velas encendidas iluminan el taller. Entre Matías de Gálvez y la escena, aparecen dos niños de la calle, o pordioseros, vestidos con andrajos, discuten mientras traen entre sus brazos una tabla y unas hojas y se disponen a entrar en escena para dibujar. El cuadro alude a la libertad que este personaje brindó al aprendizaje de las nobles artes, rompiendo con las ordenanzas de los Gremios, y dando apoyo para todo aquel que quisiera aprender arte.<sup>345</sup> De esta manera fue recreado el vínculo del virrey con la Academia, al momento de realizar mejoras urbanas en la ciudad de México, (fig. 106).

Para fines del XVIII la Inquisición seguía prohibiendo imágenes por obscenas, indecentes, escandalosas y perniciosas. Sobretudo las plasmadas en estampas. También hubo imágenes sediciosas debido a los cambios políticos de Europa y pugnas internas en Nueva España. Dentro de esta línea existe la evolución de una imagen que parte del siglo XVII y que tiene su origen en Europa, la cual fue retomada a fines del XVIII, me refiero a la trinidad antropomorfa, iconografía absolutamente rechazada, la iglesia la calificó de *monstruosa y herética*. En el caso de la Nueva España, fue pintada en un pequeño lienzo que actualmente está en el Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, titulado *Santa Faz Trifacial*, que no es la representación de la Santísima Trinidad, sino que alude a Cristo, aparece con la corona de espinas, barbado con cuatro ojos, tres narices y tres bocas. Obra importante dentro de su contexto, se ignora su procedencia. A pesar de pertenecer a una iconografía sancionada durante el XVIII, el artista o los artistas que lo representaron debieron tener anuencia o apoyo de alguna fracción del clero,<sup>346</sup>(fig. 107). Esta obra se une al gusto por la muerte, en cuadros del siglo XIX, incluso contradicen el gusto hedonista del barroco, y de los estilos europeos en boga.

Hay muchas pinturas que jamás llegaron hasta nuestros días, obras importantes en la iconografía que seguían una ruta rumbo a la identidad nacional pero que no gustaron a la Inquisición, por lo cual fueron destruidas, nuestra visión está mutilada.

345.-Exposición permanente. Ex Colegio jesuita de Tepotzotlán. Museo Nacional del Virreinato. Op cit.

346.-María del Consuelo Maquivar M. "La trinidad antropomorfa en el arte novohispano". Arte y Coerción. Op cit. pp. 9-17.

De muchos pintores novohispanos sólo sabemos sus nombres pero no de sus obras que fueron a parar a la hoguera. A pesar de todo, durante el siglo XVIII los artistas integraron a su iconografía la moral emblemática, amorosa, sagrada o política con texto e imagen, como resultado de la Contrarreforma e influencia de los jesuitas. La reflexión de la muerte fue frecuente en la pintura y en la literatura, adquiriendo un cuerpo y convirtiéndose en enlace del arte de las siguientes décadas. Un óleo anónimo de corte profesional nos conduce al culto por la muerte, es *La conversión de San Francisco de Borja*, Santo jesuita que siempre apareció en sus aposentos meditando cerca de un cráneo. El cuadro que nos ocupa fue realizado durante la segunda mitad del siglo XVIII. En la escena vemos cómo hasta la cripta han descendido varios funcionarios de la Nueva España, uno de ellos destapa el ataúd, otros iluminan el cuerpo con varias velas, y otros más cubren su boca con pañuelos, el santo ya está convertido en un cuerpo de aspecto momificado, el funcionario central levanta el velo para ver el aspecto cadavérico del santo. En la parte inferior derecha dos niños platican el suceso.<sup>347</sup> De 1790 encontramos un segundo óleo, en esta ocasión atribuido a José de Páez, que al mismo tiempo está firmado por *Michel Cabrera pix'*, titulado *Conversión de San Francisco de Borja*, en la escena vemos el cadáver descarnado y agusanado del santo, es una escena similar al del cuadro anterior, está coronado, rodeado por siete hombres, uno de ellos carga la tapa del ataúd, mientras otro carga un cirio para iluminar la escena, uno más llega ante el cuerpo y descubre su rostro, se alcanza a ver sus ojos que parecen llorar, pero lloran gusanos. Ambas obras son de corte europeo, sin embargo, se van a fusionar con el gusto mexicano por la muerte.

Existe otro cuadro que es más certero en éste indicio, se titula *Las penas del infierno*, en este caso de autor desconocido, tiene un subtítulo *Cuerpo putrefacto*, al parecer por el formato formó parte del arco de una puerta o una cornisa, la imagen principal es un cadáver putrefacto colocado sobre una lápida. Hay gusanos e insectos como pulgas, garrapatas, e insectos de los llamados cara de niño, que caminan sobre su cuerpo, los intestinos están de fuera, el cuerpo tiene una herida en el costado izquierdo, el tratamiento nos recuerda el estado casi final de las momias de Guanajuato con las cuencas petrificadas,<sup>348</sup>(fig. 108).

Dentro de las obras prohibidas por la Inquisición podemos localizar los primeros indicios de alejamiento de cánones europeos en las ilustraciones que Francisco Agüeros realizara en 1792, para *La Portentosa vida de la muerte*, de fray Joaquín Bolaños. Tanto Agüeros como Bolaños despojaron a la muerte de su carácter fatídico y solemne y la volvieron calaca, jocosa y picaresca.<sup>349</sup> Al abrir el libro, primero tropezamos con la imagen de la muerte coronada, con su trono hecho de un fémur. Estas dos últimas obras son un enlace más directo para el arte del siguiente siglo, en ellas está marcada el rumbo hacia la identidad nacional, como las anteriores es un enlace, pero un enlace más fuerte, de las dos obras, será *Las penas del*

347.-Exposición permanente. Museo de la Basílica de Guadalupe. *Op cit.*

348.-Exposición: *La muerte, el espejo que no te engaña*. Museo Nacional de Arte, *Op cit.*

349.-William Owen. *Diseño de Revistas*. Traducción de Carlos Sáenz de Valicourt, Prefacio del autor, México 1991. Gustavo Gilli. p. 14.

*infierno*, la más exacta en este anhelo porque no contiene elementos alegóricos que son muy típicos de la pintura novohispana, ambas van a desembocar iconográficamente en las famosas calaveras de Manilla y Posada.

La alusión a la muerte siempre estuvo presente en la Nueva España desde el siglo XVI, representada por un reloj de arena, flores, el hilo de la vida cortada por una mano sorpresiva, una vela apagada, monedas acuñadas. También elementos de la perdurabilidad del alma, donde ángeles y demonios disputan el alma del moribundo. Las obras son aún del gusto medieval, por lo tanto van muy bien con la Colonia, su contenido trata sobre la salvación de las almas, siempre aparecen ángeles y demonios disputando los últimos instantes de los mortales.<sup>350</sup> Así aparecen los jeroglíficos o emblemas del árbol vano, la muerte del justo, el arrepentimiento del pecador, las penas del infierno y las vanitas con sus formas de representación ante el deterioro del cuerpo que en vida hizo daño y que intentó obtener el perdón espiritual, antes de abandonar el mundo. Imágenes angustiantes para el espectador.<sup>351</sup> En aquel entonces, existía en Europa una recuperación de esta manera de ver la vida a través de *Fausto* de Goethe, en donde Margarita, una de las figuras principales muere y su alma es disputada por ángeles y demonios. En la Nueva España, durante el siglo XVIII, además de que circularon grabados y pinturas sobre el tema, también se realizaron ex votos en donde los habitantes depositaron sus agradecimientos ante la adversidad de haber estado a punto de morir y todavía encontrarse con vida, gracias a una intervención divina. Este tipo de obras de corte popular siguieron realizándose una vez entrado el siglo XIX y duró hasta la mitad de la centuria.

Es 1790, siguieron realizándose retratos de señoras elegantes de la Nueva España, como el anónimo *Dama con abanico*, o cuatro años después, en 1794, Ignacio María Barreda realiza el *Retrato de María Manuela Isabel Esquivel y Serruto*, (fig. 109). en el mismo año; el óleo *Retrato de Juana María Romero*, ( la relojera ), fue iniciado por Ignacio María Barreda, y terminado por José Gaitán y Villaseñor en 1794, (fig.110). Ninguna de estas imágenes forman parte de la identidad nacional, pero son representativas de la época, reflejo de una moda sincrética que existe en la Nueva España, sin embargo, una vez más, el material con que están manufacturadas las joyas con que adornan su imagen cada una de ellas, son producto de los artesanos mexicanos, con material local, además del típico chiqueador que las identifica como mexicanas.

De finales del siglo XVIII, un óleo anónimo, titulado *Monjas diversas*, representa principalmente los hábitos de religiosas existentes en los Conventos de la Nueva España, nos remite a un recuento de órdenes fundadas desde 1540, colocadas en nichos de esculturas que dan al interior de una habitación, no sabemos la fecha exacta en que fue realizado, pero a finales del siglo XVIII, ya había más de sesenta Conventos femeninos. En la pintura están representadas las religiosas de varias clases sociales y colegialas, provenientes de los Conventos de capuchinas, San

350.-Exposición: *La muerte, el espejo que no te engaña. Idem.*

351.-*Idem.*

Juan, Santa Isabel, Santa Teresa, San Jerónimo, de San Lorenzo, de Regina, San Bernardo, Balbaneras, siendo los de mayor rango social, los Conventos de Jesús María y el de la Encarnación, mientras que el de Corpus Christi fue fundado para hijas de caciques indígenas. Aparecen los tres colegios de la ciudad, como el de niñas, el de Belém, y el de Vizcaínas, las fundaciones para mujeres del mal vivir como el de la Misericordia, el de las Recogidas y el de las Locas,<sup>352</sup>(fig. 111). Los conventos habían sido incluidos en diversos mapas durante la época Colonial, pero ahora lo hacía un pintor, esta obra es una crónica para estudiar una parte de nuestra historia local, para estudiar las diversas clases sociales, desde la más encumbrada, el sector indígena, y las desvalidas. Una historia llena de sincretismo y escaso mestizaje.

A inicios del siglo XIX, otro hilo conductor de nuestra identidad nacional; el *Retrato de Francisco Xavier Clavijero*, óleo firmado por Giovanni. El jesuita nació en el puerto de Veracruz, estudió en el Colegio de San Jerónimo, en el de San Ignacio, en Puebla. Estudió lenguas clásicas, indígenas americanas y europeas. Fue de los expulsados por la corona española en 1767 y en Bolonia, Italia publicó *Historia Antigua de México*, esta obra la tenía en su biblioteca el cura Miguel Hidalgo. Lo vemos delgado, parado, con escritos en su mano sobre una mesa jaspeada negra, en el interior de una habitación.<sup>353</sup> Este tipo de retratos, como el de Clavijero representan la identidad, porque son personajes que están tratando de construir la historia patria, visión que ha cambiado, y va desde los retratos de misioneros mártires a los de intelectuales rodeados de alegorías como el águila y la serpiente y una mujer indígena representando a la Nueva España que ellos intentan rescatar como México.

En cambio hay otros cuadros que registra a los virreyes, que también han cambiado en su representación, a los retratos acartonados, donde parece que posaron rara vez, y que el pintor fue auxiliado por un maniquí, ahora están representados de militares, esa es la historia visual de los últimos virreyes, quienes aparecen a la moda francesa y española. No hay nada de identidad nacional. Está a punto de estallar la guerra civil, y con esto el fin de la época Colonial. Hay crisis en la Corona española y cambio en la historia de Europa.

Napoleón invadía España y dejaba el poder en manos de su hermano José. Esto provocó que el pueblo llegara a amotinarse contra los franceses, en nombre de Fernando VII. Mientras que América no reconocía el mandato de Napoleón y había conflictos, el virrey Iturrigaray fue destituido. Al funcionario lo enviaron preso a España, y en su lugar fue colocado Pedro de Garibay. Éste abuso de fuerza provocó

352.- *Exposición Permanente*. Museo Nacional de Arte. Tacuba 8. Centro Histórico. Ciudad de México.

353.- *Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. *Op cit*.

la lucha entre peninsulares y americanos, y la aparición de Juntas secretas en Nueva España.<sup>354</sup>

Fue la virreina, quien puso de moda los adornos de corales perlas y rubíes, se le ocurrió usar esta modalidad, al sorprenderse de la belleza de las joyas de las damas novohispanas, principalmente las perlas y diamantes, Exaltó las joyas de coral, explicando que estaban de moda en la corte española, esto causó un cambio en el gusto de la Nueva España, muchas cambiaron el uso de perlas por el coral, así encontramos pulseras y collares, prendedores, medallas, y relicarios, rematando en una cruz, cajas contenedoras de elementos de depilación. Todo hecho de coral.<sup>355</sup> Como resultado de la protesta, los virreyes abandonaron el cargo.

Tanto el virrey, como la Corona prestaban dinero, cobrando intereses difíciles de pagar. Así perdió Miguel Hidalgo su Hacienda de Santa Bárbara. Hubo protestas ciudadanas que provocaron una conciencia contra los abusos, trataron de no obedecer decretos que les parecía irracionales, a pesar de eso, todo prosiguió aplicandose hasta 1809.<sup>356</sup>

En estos principios de siglo, en la Nueva España los pintores frecuentan el tema de la muerte, de manera alegórica, de corte popular y con reminiscencias medievales, con temas como *Árbol vano*, o *La muerte del justo*, que representa la manera en que la iglesia buscó el concepto del bien morir, evitando la tentación de Satanás, para esta acción fueron creados catecismos, manuales y órdenes religiosas como la de San Camilo para ayudar a los agonizantes.<sup>357</sup> En la obra aparece un moribundo que es auxiliado por un sacerdote que lo confiesa para purificar su alma, mientras un ángel en su cabecera le aconseja lo que tiene que decir, a los pies de la cama un crucifijo, (fig. 112). Son obras muy similares a las realizadas en Europa, pero en la Nueva España este tipo de obras van a enlazar el culto popular en las siguientes décadas, como la muerte que circulaba por las calles en hojas volantes que contenían versos satíricos.

En la Nueva España empieza a haber momentos agitados, el pintor José Vázquez realiza el *Retrato de don Pedro Garibay*,<sup>358</sup> éste es manipulado por los comerciantes denominados parianeros, autodenominados patriotas de Fernando VII, hubo tantos conflictos, que la Corona se dió cuenta que Garibay era un anciano decrepito y fácil de manipular que lo cesó el 19 de julio de 1809.<sup>359</sup>

354.-Exposición permanente, Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

355.- *Salón de malaquitas. Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

356.- *Idem.*

357.- Roxana Velásquez Martínez, Ana Ortiz Islas, et al. *Guía del Museo Nacional de arte*, México, D.F. CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, MUNAL. 2006, p. 98.

358.- *Salón de los virreyes. Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

359.- Fernando Orozco Linares. *Op cit.* pp. 180-182.

En 1809, Patricio Suárez de Peredo pinta, *Alegoría de las autoridades españolas- indígenas*. Entre los agravios resentidos en la sociedad novohispana estaba el alistamiento forzoso en las milicias y la sustitución de autoridades criollas e indígenas por funcionarios peninsulares. La imagen de Fernando VII vestido a la francesa y dando la espalda a España, era considerado subversivo. En el cuadro vemos al rey, soldados españoles, criollos indígenas, el escudo español, el de la Nueva España, personajes que luchan en la milicia, y a la Virgen de Guadalupe,<sup>360</sup> (fig 113).

Cuando la Junta de Aranjuez propuso que el arzobispo don Francisco Javier Lizana y Beumont ocupara el lugar del virrey. Una vez que subió al poder fue pintado en 1809 por José María Vallejo, en un óleo titulado *Retrato de Don Francisco Xavier de Lizana y Behumón*,<sup>361</sup> este personaje tampoco pudo con los conflictos independentistas por lo que la Junta de Aranjuez lo señaló como un arzobispo- virrey de avanzada edad y que no respondía a las necesidades de la Nueva España, por lo que Lizana dejó el poder el 8 de mayo de 1810.<sup>362</sup>

Es José Perobal quien firma en 1811 el *Retrato de Don Francisco Xavier Venegas*,<sup>363</sup> asumió el poder el 14 de septiembre de 1810. Lo primero que hizo fue suspender los tributos a indios y mulatos, dos días después estalló la insurrección del pueblo de Dolores comandada por el cura Miguel Hidalgo, rápidamente pidió a la iglesia atacara la insurrección, y movió a todas las tropas para que sofocaran la protesta, por lo que la guarnición estuvo ausente de la ciudad. Fue él quien empezó a llamar a los rebeldes: Insurgentes, tal como llamaron en Francia a sus equivalentes. Estructuró un buen ejército traído de todas partes mientras Hidalgo seguía su marcha hacia la capital. En este momento entró a escena José María Calleja, quien destacó derrotando totalmente a los Insurgentes. Lamentablemente para el gobierno, los anhelos de Independencia se habían expandido, esto provocó que siguiera activo Ignacio López Rayón, y la lucha en el sur del cura Morelos. La rebelión creció a todo el país, la consecuencia fue la renuncia del virrey Venegas el 4 de marzo de 1813.<sup>364</sup>

En plena guerra de Independencia, las familias acaudaladas preferían cuidar a sus hijas enviándolas a los Conventos, por lo tanto siguen realizándose pinturas de monjas coronadas, como el *Retrato de Sor María de la Luz del señor San Joaquín*, óleo anónimo, imagen de actitud serena, con una leve sonrisa, y su medallón, en la mano derecha una escultura del niño Dios y en la izquierda una palma. Por último el *Retrato de Sor María Joaquina del Señor San Rafael*, óleo anónimo del siglo XIX, la vemos vestida con su hábito y su tocado café, su corona de flores y su palma con moño blanco y un Cristo.<sup>365</sup> La monja de origen indígena, fue hija de un cacique

360.-Exposición permanente, Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

361.- *Salón de los virreyes. Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

362.- Fernando Orozco Linares. *Op cit.* pp. 184-185.

363.- *Salón de los virreyes. Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

364.- Fernando Orozco Linares. *Op cit.* pp. 186-188.

365.-Exposición permanente. *Monjas Coronadas*. Ex Colegio jesuita de Tepotzotlán. Museo Nacional del Virreinato. *Op cit.*



oaxaqueño, profesó en el Convento para cacicas de la ciudad de Oaxaca, la noble figura con su rica corona y palma florales, y su hábito capuchino,(fig. 114).

José Perobal volverá a pintar a otro virrey, firma el *Retrato de Don Félix María Calleja*,<sup>366</sup> quien fue un hombre cruel que abusó del poder, era amigo y protector de Iturbide quien fue rapaz por todo el Bajío. Todo esto provocó que la insurrección prosiguiera, la protesta llegó a Cádiz y tuvo que dejar el poder el 20 de septiembre de 1816.<sup>367</sup>

Otro antecedente en torno a la manera en que el mexicano ve a la muerte, aparece en 1812, cuando en las puertas de un teatro los cómicos grabaron una pira en castellano burlándose de la jura de la Constitución española. José Joaquín Fernández de Lizardi trasladó y parafraseó este hecho en su novela *La Quijotita y su prima* que se publicó en 1818, en la obra el autor también recoge varias piezas del mismo corte, entre las que destaca, una obrita satírica del XVIII donde relata las pompas fúnebres de una perrita. En ella parodia las piras funerarias, adornadas con poemas latinos y las oraciones fúnebres de la época Colonial.

*Aquí yace Pamela  
Cubierta de basofia  
Si cojea de algún pie,  
Sin duda que te mandan a la porra.*<sup>368</sup>

Si juntamos los procesos pictóricos y literarios sobre el tema de la muerte, más las páginas volantes que difundían las noticias en la Nueva España podemos encontrar la línea que desemboca en las famosas “calaveras” de día de muertos, primero en los grabados de Manuel Manilla y después en la obra de José Guadalupe Posada. Con el auge de la Academia, durante la segunda mitad del siglo XIX, se dejó de pintar a la muerte rodeada de conceptos alegóricos, para dar paso a los cuadros de corte histórico, y sobre todo religiosos, ahora la muerte era representación de la vida cotidiana, todo sucedía en un velorio, o en escenas de llanto ante la tumba del ser querido. Una vez iniciado el siglo y durante el proceso de la guerra civil que causó la Independencia, siguieron realizándose obras de un eco barroco debido a la temática y a la costumbre de contar historias escritas acerca de los habitantes de un país que empezaba a despertar hacia su libertad.

En 1821 se consuma la Independencia de México, poco a poco las obras dejan atrás la época Colonial, para dar paso a una conciencia con identidad nacional, que consiste en rescatar una iconografía propia, con elementos y personajes enlazados a

366.- *Salón de los virreyes. Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

367.- Fernando Orozco Linares.. *Op cit.* pp. 189-190.

368.- José Joaquín Fernández de Lizardi. *La Quijotita y su prima*. Introducción de María del Carmen Ruíz Castañeda. México. Porrúa. 1967. Cap. XXV. pp. 193-196.

lo largo de trescientos años, más los héroes que provocó la guerra civil. Poco a poco las costumbres fueron cambiando.

Existe un óleo que todavía tiene ecos de la época Colonial y al mismo tiempo ya es del siglo XIX por la vestimenta, fue realizada el 7 de agosto 1856, en esta ocasión por el autor Tomás Mondragón, la obra se titula *Alegoría de la muerte*, la escena está representada por una mujer que divide el tiempo y la vida, la mitad es carne con vestido rosa, con miriñaque adornos lujosos, y la otra parte es un esqueleto con girones de ropa y gusanos, de lado izquierdo encontramos el tocador con un espejo y receptáculos que sirven para maquillar; lociones, peines, lijas y del otro lado, prácticamente es un paisaje yermo, con pocos árboles, ramas secas y un cementerio. Arriba, en la abertura de la gloria aparece una mano con unas tijeras que están a punto de cortar el hilo del cual pende la vida y la muerte de la mujer y divide la escena,<sup>369</sup>(fig. 114).

A mediados del siglo XIX todavía aparecen pinturas de monjas coronadas, serán las últimas obras con esta temática, pronto la fotografía vendrá a sustituir a la pintura.

Al final de la historia colonial de la Nueva España, podemos revisar la vida de los sesenta y dos virreyes a través de las pinturas y las leyendas colocadas al pie de cada imagen, no todos fueron originarios de España, ya que don Juan de Acuña marqués de Casafuertes nació en Lima Perú, el segundo conde de Revillagigedo en la Habana, Cuba, el marqués de Branciforte en Sicilia, y el marqués de Croix en Flandés. Diez virreyes fueron obispos o arzobispos que ejercieron el poder de forma interina, sobre todo cuando sus antecesores fueron sustituidos o murieron ejerciendo sus funciones. Durante los siglos XVI y XVII, casi todos pertenecieron a la nobleza española. Mientras que en los siglos XVIII y parte del XIX predominaron los militares en grado de tenientes generales. Algunos como el virrey marqués de Gálvez o Iturrigaray fueron depuestos de manera muy violenta. Pocos pudieron trascender por su labor en la Nueva España, con unos cuantos dedos podemos contar a Mendoza, Velasco, Palafox y Mendoza, al duque de Linares, al marqués de Casafuertes, Antonio María de Bucareli, y al segundo conde de Revillagigedo. También puedo asegurar que fueron pocos los que posaron para su retrato, podemos revisar cada uno de ellos y darnos cuenta que la anatomía de la cabeza no encaja con el cuello y el cuerpo, todo parece indicar que la mayoría de los pintores se vieron obligados a usar un maniquí.

369.- Exposición: *La muerte, el espejo que no te engaña*. Museo Nacional de Arte, *Op cit*.

En los años finales del imperio español, los virreyes actuaron como represores de la lucha emancipadora, pero el último virrey fue un liberal consciente de los resultados de una monarquía constitucional, que aceptó sin ningún problema la consumación de la Independencia. Hayan o no sido depuestos de manera violenta, cada uno de los virreyes al retirarse de la Nueva España obtuvieron puestos muy altos dentro de la Corona española, raro fue aquel que murió rodeado de unas cuantas pertenencias.

Como conclusión de este capítulo podemos decir lo siguiente; durante la época Colonial la pintura va a tratar temas bíblicos, va a pasar de una herencia renacentista a un manierismo durante el siglo XVI. De 1538 a 1556 llegaron los primeros pintores profesionales a la Nueva España, de ellos muy pocas pinturas han llegado a nuestros días, en ocasiones ninguna. En múltiples ocasiones sus pinturas no fueron firmadas debido a la condición medieval o artesanal acostumbrada en aquel entonces, algunas extraviadas por motivos de descuido personal de sus poseedores, otras siniestradas durante las inundaciones, incendios y saqueos que sucedieron durante la Colonia. La situación se agrava al hacer un recuento del papel que jugó la Inquisición destruyendo obras que fueron a parar a la hoguera o censuradas por diversos motivos, hay que recordar que algunas obras no están firmadas, son atribuciones y lo que es más, tienen la fecha dislocada, tal vez en esta situación están las obras de muchos indígenas talentosos que crearon pinturas imprescindibles para nuestra identidad nacional a lo largo de trescientos años que duró la Colonia. Mientras que los artistas profesionales crearon varios retratos de conquistadores e integrantes de la nobleza novohispana, seres de prestigio y con virtudes como son los misioneros. Muchos criticarán las imágenes de conquistadores como Hernán Cortés, pero así sean héroes o villanos, ellos forman parte de los albores de nuestra identidad nacional. La segunda generación llega a fines del siglo XVI y principios del XVII, creando el tronco de la escuela novohispana, y poniendo énfasis en temas del *Apocalipsis*, los temas eran alejados del gusto popular pintando temas de vírgenes, santos y Cristos. En esta época el hilo conductor de nuestra identidad nacional, inicia en los primeros retratos de las damas novohispanas, de niñas a punto de ingresar a algún Convento, o de damas devotas finamente vestidas. Tal vez criticarán estos cuadros que son muy similares a los europeos, pero el hilo conductor están en las costumbres de las mujeres, en su maquillaje que las llevó a colocarse un chiqueador en alguna parte del rostro, este adorno se va a convertir con el paso de los años en un lunar pintado, también en la manera en que usaron las joyas con manufactura y material local. Con estos elementos resaltan retratos donde aparece la nobleza indígena y los caciques de Tlaxcala.

Durante el siglo XVII empezaron a abundar los temas guadalupanos y la integración social de la Nueva España. Las clases marginales o sin prestigio social forman parte de la identidad nacional, el tema está presente primero, en el ángel criollo que carga a la Virgen de Guadalupey después hay que esperar más de

un siglo para que el pintor Juan Correa pinte ángeles negros y mulatos formando una escena mariana en la Catedral metropolitana. Medio siglo después Miguel Cabrera va a heredar esta iconografía pintando al indio Juan Diego en otra serie guadalupana, y posteriormente al realizar los famosos *Cuadros de castas*. Miguel Cabrera con su pintura, aunque aún es barroca, debido a su tratamiento ya preludia el neoclásico y sienta las bases del costumbrismo en la pintura junto con varios de sus contemporáneos. Su repercusión va a ser más grande y al mismo tiempo oculta, al llegar el siglo XX, durante los años cuarenta, de sus pinturas guadalupanas va a surgir la iconografía que será pintada en los ojos de la Virgen de Guadalupe, colgada en la nueva Basílica de Guadalupe. Otra parte de nuestra identidad son los retratos de monjas o esposas místicas, que fueron retratadas antes de abandonar la vida familiar, al momento de profesar, durante su vida monacal o bien al morir. A mediados del siglo quedaron sentadas las bases para el tema sobre la muerte, que si bien tenía ecos medievales en cuanto a la disputa del alma, poco a poco le colocaron alegorías para terminar despojada de solemnidad y misterio hasta convertirse en muerte jocosa durante el siglo XIX. Ésta situación, más las hojas volantes van a desembocar en las calaveras de Manilla y después de José Guadalupe Posada.

La creación de la Academia de San Carlos fue importante porque terminó con todo un periodo y varios gustos artísticos que impedían la libertad del arte y los cambios de temática. La institución se convierte en tope para la recreación de la columna estípite, con su fundación en 1783, año en que llega e impone el neoclásico. Lamentablemente, al mismo tiempo dictó leyes y cánones de belleza a través de este estilo, esto lo llevó a la degradación, y por último a su propia destrucción contenida desde su mismo origen, a pesar de esto sus consecuencias tardaron hasta la llegada de los muralistas en 1922.

La Academia de San Carlos va a contribuir en el embellecimiento de la Ciudad de México, sus disposiciones renovaron la Plaza Mayor, la Catedral y otros edificios. En materia de pintura no va a lograr avances en la iconografía que va a desembocar en la identidad nacional, lo más importante en este aspecto fue la recreación del escudo de la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, convirtiendo su imagen hasta repercutir en las próximas décadas en la forma casi definitiva del escudo nacional. La temática siguió igual, cuadros bíblicos tratados como históricos, retratos de monjas, nobles señoras y virreyes. Simplemente los retratos de monjas siguieron realizándose hasta mediados del siglo XIX, momento en el cual triunfa la fotografía y termina toda una época, la muerte ahora es alegre, o cotidiana en cuadros costumbristas, en ocasiones cursis y llenos de romanticismo.

Lo que es necesario reconocer que en la Academia de San Carlos, los pintores van a lograr una mayor preparación, un mejor dibujo, un buen uso de la perspectiva y la técnica de los materiales, pero ninguna figura relevante de momento, que encadene la identidad nacional; sólo la labor de caricaturistas, artesanos y algunos fotógrafos que dejan registro de nuestra identidad nacional. Para que la Academia de

San Carlos rinda frutos en este aspecto hay que esperar más de medio siglo con la presencia del escritor Ignacio Manuel Altamirano, quien activó a los artistas para que estos voltearan los ojos hacia lo local, hacia la historia patria, de esta manera empezaron a ser creados cuadros de corte indigenista y recreación prehispánica. El más importante pintor de esta época fue José María Velasco, quien despojará al paisaje de toda referencia costumbrista para entregarnos nuestra identidad nacional en bruto. Con el final de la Inquisición, hubo un poco más de libertad en la creación artística durante el siglo XIX, con la llegada de las vanguardias, su labor fue prácticamente borrada, sólo nos queda la recreación de lo que fue a través del mural de Diego Rivera, titulado: *Sueño dominical de un domingo en la Alameda Central*, en un fragmento vemos parte del proceso de Ana de Carvajal antes de ser quemada en la hoguera, (fig 116), el acontecimiento es una recreación a partir de los pocos cuadros que sobre la Inquisición sobrevivieron hasta nuestros días, óleos que sirvieron como crónicas de una época, muchos de ellos aún están prohibidos.

V.- La identidad nacional en la pintura novohispana.



90.-Autor desconocido.

*Retrato de Fray Bartolomé de las Casas.*

Siglo XVI.

Óleo / tela.

91.-Autor desconocido.

*Retrato de Fray Pedro de Gante.*

Siglo XVII.

Óleo / tela.



92.-Autor desconocido.

*Hernán Cortés.*

Siglo XVI.

Óleo / tela.



93.-Autor desconocido.

*Retrato póstumo de Pedro de Alvarado.*

Siglo XVI.

Óleo / tela.



94.-Autor desconocido.  
*El martirio de san Hipólito con Hernán Cortés orante.*  
1605-1607.  
Óleo / tela.



95.-Luis Juárez.  
*El ángel de la guarda.*  
Principios del s. XVII.1654.  
Óleo / tela.



96.-Baltasar de Echave Ibía.  
*Dama novohispana.*  
Óleo / tela.



97.- Autor desconocido.  
*Sor Matiana Francisca del señor José.*  
Concepcionista de Cristo.  
Siglo XVIII.  
Óleo / tela.



98.- José de Alcívar.  
*Sor María Ignacia de la sangre*  
1777.  
Óleo / tela.



99.- Juan de Miranda. 100.- Miguel Cabrera.  
*Retrato de sor Juana.*  
Fines del siglo XVII.  
Óleo / tela.



*Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz.*  
1750.  
Óleo / tela.





101.- José María Vázquez.  
*Doña María Luisa Gonzaga Retrato de Sor María Juana del señor Foncerrada y Labarrieta. San Rafael.*  
1806.  
Óleo / tela.



102.- Autor desconocido.  
*Retrato de Sor María Juana del señor Foncerrada y Labarrieta. San Rafael.*  
Mediados del s. XIX.  
Óleo / tela.



103.- Autor desconocido.  
*Retrato de Francisco Javier Alegre.*  
Finales del siglo XVIII.  
Óleo / tela.



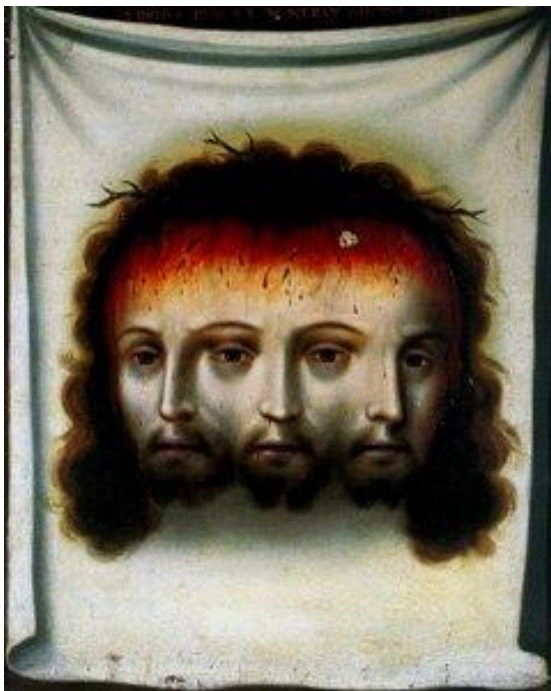
104.- Antonio Pérez de Aguilar.  
*Alacena.*  
1769.  
Óleo / tela.



105.-Luis de Mena.  
***Pintura de Castas.***  
***Retrato de Matías de Gálvez.***  
 1750.  
 Óleo / tela.  
 Colección: Museo de América, Madrid.



106.- Autor desconocido.  
***Retrato de Matías de Gálvez.***  
 1785.  
 Óleo / tela.



107.-Autor desconocido.  
***Santa Faz Trifacial.***  
 Siglo XVII.  
 Óleo / tela.  
 Colección Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.



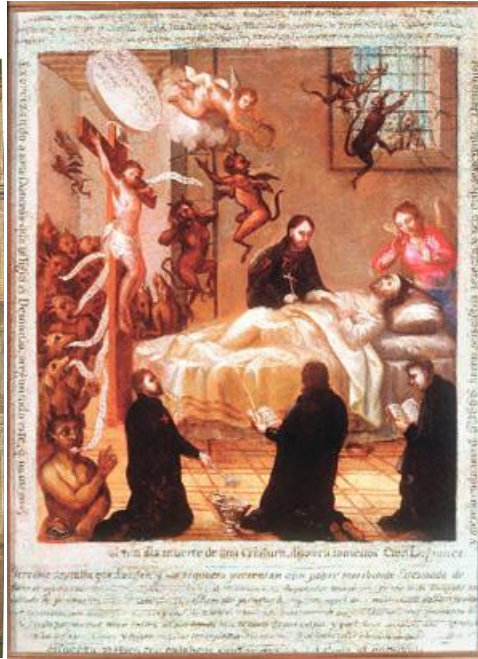
108.-Autor desconocido.  
*Las penas del infierno, (Cuerpo putrefacto).*  
 Finales del siglo XVIII.  
 Óleo / tela.



109.- Ignacio María Barreda.  
*“Retrato de María Manuela Isabel Esquivel y Serruto”.*  
 1709.  
 Óleo / tela.

110.-fue iniciado por Ignacio María Barreda,  
 y terminado por José Gaitán y Villaseñor  
*“Retrato de Juana María Romero”, ( la relojera ).*  
 1794.

Óleo / tela.

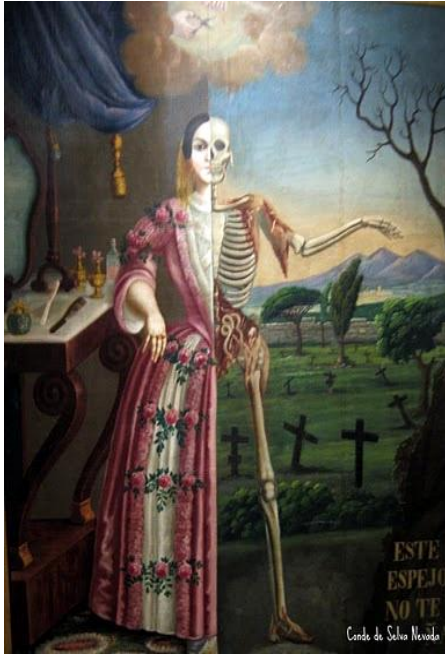


111.-Autor desconocido. 112.-Autor desconocido.  
**Monjas diversas.***La muerte del justo.*  
 Siglo XVIII. Principios del s. XIX.  
 Óleo / tela. Óleo / tela.



113.-Patricio Suárez de Peredo.  
**Alegoría de las autoridades españolas- indígenas.***San Rafael.*  
 1809.Franciscana clarisa de la  
 Óleo / tela.primera regla.  
 Óleo / tela.

114.- Autor desconocido.  
**Sor María Joaquina del señor**  
 1824.



**115.-Tomás Mondragón.**  
**(activo a mediados del s. XIX).**  
***Sueño de una tarde dominical en la***  
***Alegoría de la muerte.***  
**1856.**  
**Óleo / tela.Mural al fresco.**



**116.- Diego Rivera.**  
***Sueño de una tarde dominical en la***  
***Alameda Central, (fragmento).***  
**1947.**

## EPÍLOGO

La independencia, los artesanos y José Guadalupe Posada.



117.-Estandarte de Miguel Hidalgo, 1810.

118.- El mixtequito.  
*Retrato de Morelos,*  
1812.

Óleo / tela.



119.-Bandera insurgente proclamada por Morelos.  
1815.



120.- Rafael Ximeno y Planes.  
*Retrato de Manuel Tolsá.*  
1795.  
Óleo / tela.



121.-Autor desconocido.  
*Los Tratados de Córdoba.*  
Anónimo, *Entrevista de los señores generales O'Donojú y Novella, Agustín de Iturbide y Arámbaro y el alcalde...*, 1821.  
Óleo / tela.

122.-Autor desconocido.  
*Entrada triunfante de Iturbide en México con el Ejército Trigarante el día 27 de septiembre de 1821.*  
Óleo / tela.



123.-Autor desconocido.

*Entrada del Ejército Trigarante a la ciudad de México el día 27 de septiembre de 1821.*

Óleo / tela.

124.-Autor desconocido.

*Entrada del generalísimo don Agustín de Iturbide a México el día 27 de septiembre de 1821.*

Óleo / seda.



125.- José María Vázquez.

Retrato de Agustín I.

1822.

Óleo / tela.





**126.-Autor desconocido.**

***La plaza de la Ciudad de México el 27 de octubre de 1821.***

**Siglo XIX.**

**Óleo / tela.**



**127.-Autor desconocido.**

***Alegoría de la Independencia.***

**Siglo XIX.**

**Óleo / tela.**



**128.- Autor desconocido.**

***Alegoría de Hidalgo, la patria e Iturbe.***

**1834.**

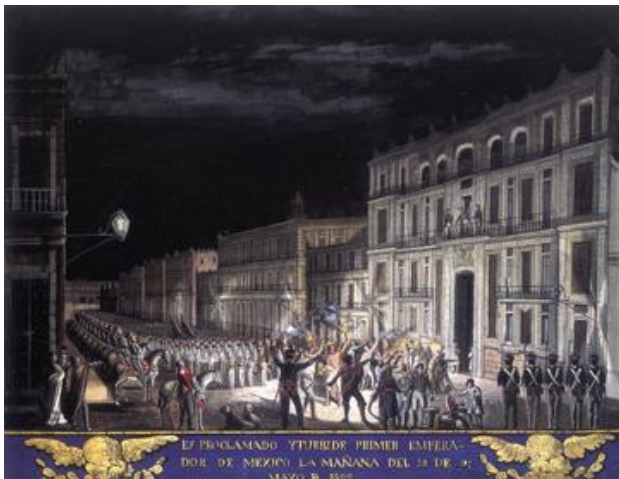
**Óleo / tela.**



129.- Autor desconocido.

*Alegoría de la coronación de S.M.I. el Emperador Don Agustín I, celebrada en la Catedral de México el 21 de Julio de 1822.*

Óleo / tela.



130.-Autor desconocido.

*Es proclamado Yturbe Primer Emperador de México la mañana del 19 de mayo de 1822.*

Óleo / seda.

131.-Autor desconocido.

*Solemne coronación de Yturbe en la Catedral de México el día 21 de julio de 1822.*

Óleo / seda.





132.-Claudio Linati. *Miguel Hidalgo*, 1825-1832. Litografía.

133.-Claudio Linati. *Morelos*, 1825-1832. Litografía.



134.-Anacleto Escutia,135.-Petronilo Monroy.

*Vicente Guerrero.*

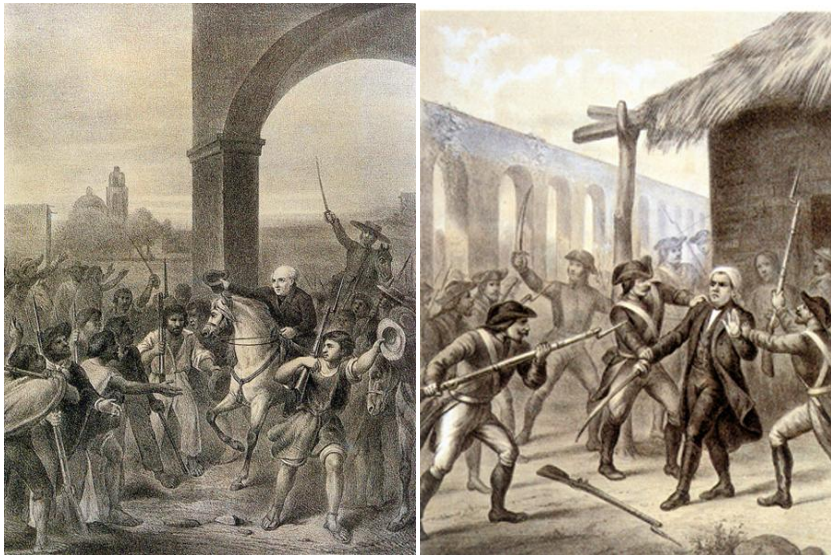
1850.  
Óleo / tela.

*José María Morelos.*

Siglo XIX.  
Óleo / tela.



**136.-Ramón Sagredo.**  
***El abrazo de Acatempan.***  
**Siglo XIX.**  
**Óleo / tela.**



**137.-Primitivo Miranda, S. Hernández.**  
***Hidalgo entrando a Celaya.***  
**Mediados siglo XIX.**  
**Litografía.**

**138.-Primitivo Miranda e Iriarte.**  
***La aprehensión de Morelos en M. Payno. El Libro Rojo.***  
**Mediados siglo XIX.**  
**Litografía.**



139.-José Guadalupe Posada,  
*El héroe de Cuautla, José Ma. Morelos.* Medios siglo XIX.  
Medios siglo XIX. Litografía.  
Litografía.

140.-*El fusilamiento de Hidalgo.*



141.-José Guadalupe Posada.  
*La Catrina.*  
Medios siglo XIX.  
Aguafuerte.



142.-José Guadalupe Posada.  
*Batalla entre españoles contra mexicanos. Caída de Tenochtitlán.*  
Mediados siglo XIX. Mediados siglo XIX.  
Aguafuerte.

143.-José Guadalupe Posada.  
*Caída de Tenochtitlán.*  
Mediados siglo XIX.  
Aguafuerte.



144.-José Clemente Orozco.  
*Los Teules III. Culto a los Huichilobos*  
1947.  
Piroxilina / masonite.

(de la serie. *Los Teules*).  
1949.  
Piroxilina / masonite.



**146.-José Clemente Orozco.147.-Juan O'Gorman.**

***Hidalgo. Retablo de la Independencia.***

**Palacio de Gobierno, Guadalajara, Jalisco. 1960-1961.**

**Fresco.**

**Temple / madera.**

## EPÍLOGO.

### **La independencia, los artesanos y la influencia de José Guadalupe Posada en la obra pictórica.**

A principios del siglo XIX los artistas lograron rebasar casi en su totalidad el barroco, al mismo tiempo llegó el estilo neoclásico a través de la Academia de San Carlos, pero la mayoría de los profesores o alumnos estaban alejados del sentir popular retratando temas bíblicos. La alternativa la darán los artesanos independentistas los cuales van a registrar cada uno de los acontecimientos, en segundo término estarán los caricaturistas quienes desde la época de Santa Anna hasta el régimen de Porfirio Díaz harán todo tipo de críticas al sistema. Con la llegada del litógrafo italiano Claudio Linati se enlazará la iconografía de héroes patrios, por último tenemos la fuerte presencia del grabador José Guadalupe Posada quien con sus trabajos nos lleva al encuentro con nuestra identidad nacional. No debería de nombrar a los caricaturistas, ni a los grabadores por ser ésta una investigación donde el hilo conductor es la pintura, pero serán ellos quienes repercutirán con su postura en los muralistas, y el arte de las siguientes décadas.

Un poco antes de que terminara el siglo XVIII, estalló en la Nueva España un sinfín de descontentos. Hubo cambios en la estructura económica que transformaron al país en Intendencias y provincias, quienes copiaron las Reformas Borbónicas inspiradas en el despotismo ilustrado de Francia, las cuales alteraron la forma de convivencia social, siendo uno de los primeros decretos, la expulsión de los jesuitas de territorio americano en 1867. Esto provocó que el virrey, marqués de Croix, comentara que los habitantes de la Nueva España habían nacido para *callar y obedecer, y no para opinar en los asuntos de gobierno.*<sup>370</sup>

A principios del siglo XIX, Napoleón invade España, destituyendo a Fernando VII, para colocar en su lugar a su hermano José Bonaparte, mejor conocido como *Pepe botello*, que el pueblo español combatió con las armas. Mientras tanto, la ciudad de México gobernada por un Ayuntamiento, propuso desconocer a José Bonaparte y constituir un gobierno autónomo hasta que Fernando VII pudiera regresar al trono. Se realizaron varias juntas precedidas por el escudo de España y los retratos de Carlos III y Carlos IV, por ambición personal, el virrey Iturrigaray aceptó la iniciativa que partía de Juan Francisco Azcárate, Francisco Primo de Verdad y de fray Melchor de Talamantes. La discusión no fructificó, y al final el Ayuntamiento propuso reconocer al

370.-*Exposición permanente*, Museo del Caracol, anexo al Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Primera sección del bosque de Chapultepec.



nuevo gobierno español. Muchos españoles que vivían en la ciudad de México vieron afectados sus privilegios. Esto provocó que el 15 de septiembre de 1808, un grupo de peninsulares encabezados por el terrateniente Gabriel de Yermo destituyera al virrey Iturrigaray, enviando a prisión a Azcárate, a Primo de Verdad y a Talamantes.<sup>371</sup>

Las inconformidades prosiguieron, y un año después, en 1809, Ignacio Allende realizó juntas secretas en San Miguel El Grande, en esta ocasión contra los gobiernos virreinal y napoleónico, uno de sus miembros invitó al cura de Dolores; Miguel Hidalgo y Costilla para que encabezara a los insurrectos y evitar ser acusados de afrancesados y antirreligiosos. El objetivo era organizar un gobierno autónomo compuesto por criollos, es decir, españoles nacidos en América, unidos en una Junta o Congreso que ejerciera el poder a nombre de Fernando VII, no era la única conspiración, por todo el bajío estalló una red de juntas secretas para lograr la autonomía y más tarde la Independencia de la Nueva España. Los criollos activaron reuniones donde había discusiones de la política y comentaba las teorías de los pensadores franceses como Rousseau y Diderot. El terreno estaba preparado, las juntas organizadas por el propio Allende tenían el disfraz de ser simples tertulias para leer poesía y tomar una taza de chocolate.<sup>372</sup>

El levantamiento iba a estallar el 2 de octubre de 1810, lamentablemente fueron denunciados, y los conspiradores decidieron adelantar la insurrección, la madrugada del 16 de septiembre del mismo año. Rápidamente los rebeldes tomaron medidas drásticas, liberando a los presos del pueblo de Dolores, y encarcelando a los españoles. Hidalgo hizo sonar las campanas dando el grito, y lo más probable es que haya dicho *¡Viva Fernando VIII! ¡Muera el mal gobierno!*<sup>373</sup>

El primer ejército insurgente estuvo conformado por los reos recién liberados, campesinos, artesanos, rancheros, indígenas, mestizos y mulatos. Juntos marcharon por el bajío y en el paso se unió más gente, todos armados con machetes, azadas y picos. Los militares de carrera desde el inicio estuvieron bajo el mando de Allende y Aldama, fueron los más disciplinados, los demás integrantes cayeron en el saqueo y pillajes, hasta convertirse en una masa incontrolable debido a tantos años de opresión Colonial. De Dolores dirigieron sus tropas a San Miguel El Grande, después a Celaya, y más tarde a Guanajuato, con la toma de la Alhóndiga de Granaditas donde hubo matanza de niños, mujeres, ancianos y militares españoles. Después estuvieron en Valladolid donde Hidalgo abolió la esclavitud, y libró a las castas del pago de tributo, de ahí continuaron rumbo a la capital, cerca de ella, enfrentaron a los realistas en el Monte de las cruces, logrando derrotarlos, Hidalgo no quiso entrar a la capital y optó por la retirada. En Guadalajara fue editado el periódico insurgente *El despertador americano*, de corta vida, en este mismo lugar, en enero de 1811, los rebeldes chocaron con las fuerzas de Félix María Calleja, quien con armamento profesional los derrotó. De ahí los rebeldes marcharon rumbo a Acatita de

371.- *Idem.*

372.- *Idem.*

373.- *Idem.*

Baján donde fueron apresados, Hidalgo tuvo dos procesos; uno militar y otro eclesiástico, fue fusilado el 30 de julio de 1811.<sup>374</sup>

El levantamiento fue un proceso histórico que duró once años, durante el trayecto casi todos los héroes murieron, la guerra se extendió del centro al norte, y del norte al sur del virreinato. Los reclamos iniciales cambiaron, se dejó de apoyar a Fernando VII, también los grupos sociales que apoyaron la lucha, de principio a fin fueron distintos. El movimiento de Hidalgo tuvo como característica la improvisación, y falta de táctica militar, sin embargo logró dar origen a una causa que concluyó con un cambio drástico en la Nueva España. La Independencia fue una guerra que enfrentó a amigos, familiares, peones, religiosos y militares. Una guerra donde destacaron niños, mujeres, y campesinos creando imágenes como *el Pípila*, el niño artillero Narciso Mendoza, Josefa Ortiz de Domínguez, y *la güera* Rodríguez. Los niños sobrevivientes llegaron a convertirse posteriormente en destacados políticos como Juan Nepomuceno Almonte, Pedro María Anaya, o Mariano Arista.<sup>375</sup>

Con este pequeño recuento se pueden derrumbar varios mitos que la historia oficial ha elevado por ejemplo: Hidalgo jamás levantó las armas a favor de la *Independencia de México*, sino que desde el inicio de *el grito* reivindicó los símbolos de opresión novohispana: El altar y el trono.<sup>376</sup> Una vez conformado el ejército de veinticinco mil hombres aproximadamente, todos gritaron *viva Fernando VII, viva la virgen de Guadalupe*, es decir, formaron parte del fernandismo y lucharon contra Napoleón.<sup>377</sup>

Al analizar iconográficamente el estandarte de la Virgen de Guadalupe convertido en la primera bandera nacional confirmamos lo anteriormente escrito; en el ángulo superior derecho encontramos el escudo de la provincia franciscana de San Pedro y San Pablo de Michoacán, en el izquierdo el escudo de los reyes españoles. Algunos historiadores suponen que la imagen fue tomada de alguna capilla administrada por franciscanos.<sup>378</sup> La virgen aparece coronada como había sido los anhelos de Boturini y con las letras bordadas: *Viva Nuestra señora de Guadalupe*. Al ser incorporada a la lucha iconográfica recibió el nombre de *María Insurgente*, (fig. 117). La virgen también recogió aspiraciones libertarias de los grupos políticos más

374.-*Idem*.

375.-*Idem*.

376.-Exposición: Tablero X. "*Tiempo de destruir: El estallido*". México su tiempo de nacer 1750-1821. Palacio de Iturbide. Madero 17 colonia Centro. Del 30 de abril al 14 de septiembre de 1977. Fomento Cultural Banamex. A.C.

377:-Guadalupe Jiménez Codinach (guión), Mayer, Lorenzo (conductor), *México su tiempo de nacer 1750-1821. II Parte*. La hora H. México. Canal 11, domingo 21 de septiembre de 1997. De 9:00 a 10:00 pm. Fomento Cultural Banamex. A.C.

378.-Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y simbolismo*. México. Fondo de Cultura Económica. pp. 114-116.

desarrollados del virreinato. El mismo Hidalgo confesó ante el tribunal militar e inquisitorial que lo juzgó, que la madrugada del 16 de septiembre de 1810 ostentaba en su pecho un águila mexicana peleando contra un león español. Al mismo tiempo aclaró que sus hombres traían escudo, armas e imágenes gadalupanas, de Fernando VII y del águila de México.<sup>379</sup> Como podemos notar fue una lucha iconográfica conformada al fragor de la batalla.

Del cura Miguel Hidalgo hay varios cuadros de mano profesional, pero quienes lo pintaron nunca lo conocieron en persona, por lo tanto, no son retratos fieles. En 1810 contaba con cincuenta y siete años, buena salud, hacía largas caminatas a caballo, su porte era más de guerrillero que de cura.<sup>380</sup> Las consecuencias del grito de Dolores provocaron que el Consulado real retirará la contribución otorgada a la Academia de San Carlos en 1812, también lo hizo el tribunal de Minería y el mismo gobierno real, con esta acción agravaron la situación, pues otros organismos lo habían hecho de manera gradual desde 1806. Por el derrumbe financiero hubo pérdida del entusiasmo por el arte, no más inversión por causa de la guerra<sup>381</sup>

A la muerte de Hidalgo, quedó Morelos, como la cabeza más visible del movimiento en la zona sur, fue el primero en oponerse a los criollos moderados que querían apoyar a Fernando VII. También fue uno de los primeros insurgentes en ser retratado, en 1812, al pasar por Puebla, José María Morelos y Pavón, fue pintado por *el Mixtequito*, en un óleo donde posó con su uniforme de capitán general, adornado con una cruz pectoral del obispo sobre el corazón, es un cuadro lleno de alegorías, como emblema central está el águila y los colores azul y blanco de la insurgencia y de la virgen María,<sup>382</sup> (fig. 118).

Como militar era más disciplinado que Hidalgo, con una fuerza mejor entrenada, que logró resistir el sitio de Cuautla hasta librarse del ejército realista. Morelos convocó a un Supremo Congreso Nacional Americano el 14 de septiembre de 1813, en Chilpancingo, proclamando la Constitución de Apatzingán y la Independencia total del continente. Presentó su obra *Sentimientos de la Nación*. Proyecto de una Constitución de 21 artículos ante el Congreso Insurgente. Promovió reformas sociales que establecieron la igualdad de todas las personas, la libertad de esclavos, y la defensa de los derechos de los indígenas.<sup>383</sup> Esbozó la primera forma de gobierno revolucionario acordando la

379.-Exposición permanente: Sala II. *“La Epopeya de Hidalgo”*. Galería de Historia Museo del Caracol. Anexo al Castillo de Chapultepec. INAH.

380.-Exposición permanente, Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Primera sección del bosque de Chapultepec.

381.-Guadalupe Jiménez Codinach, Lorenzo Meyer. México su tiempo de nacer 1750-1821. La Hora H, Canal 11. *Op cit.*

382.-Exposición permanente. Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

383.-Exposición permanente: Sala II. *“La Epopeya de Hidalgo”*. Galería de Historia Museo del Caracol. Primera sección del bosque de Chapultepec. *Op cit.*

elección de un escudo para actas, proclamas y documentos oficiales. Entre todos los participantes eligieron el águila coronada sobre un nopal, no aparece la serpiente, a cambio de eso tiene agregadas las banderas; los cañones y el estruendo de la guerra. La imagen está sobre un puente de tres vanos. Arriba del puente aparecen las iniciales del versículo que solía acompañar a la Virgen de Guadalupe. *Non fecit taliter omninationi*. Sobre el escudo; las ramas de encino y laurel <sup>384</sup> que habían integrado los artistas de la Academia de San Carlos. Un poco después, el 25 de septiembre de 1814 fue apresado uno de los hombres más valiosos de Morelos; el pintor José Luis Rodríguez Alconedo, Pedro Patiño Ixtolinque fue el otro artista rebelde del que se tiene noticias, ambos egresados de la Academia e intervinieron en la guerra civil.

La bandera mexicana también tuvo cambios en julio de 1815 mediante decreto expedido en Puruarán, Morelos acordó que la bandera nacional debería tener *Un tablero de cuadros blanco y azul celeste. Los colores de la Virgen María, y en el centro las armas del gran sello de la nación*. El escudo o sello tenía como *motivo principal un águila mexicana de frente, con las alas extendidas, mirando hacia su derecha, con una serpiente en el pico, parada sobre un nopal [naciendo] de un lago. Todo circundado por un óvalo dorado, rematado con una corona de laurel y una cintilla blanca [con las palabras]: Independencia Nacional*. <sup>385</sup> (fig. 119).

Meses después de esta lucha iconográfica, por orden del virrey Calleja es fusilado el pintor José Luis Rodríguez Alconedo el 1º de marzo de 1815, mientras esperaba el indulto. Personaje de múltiples actividades; platero, cincelador y grabador en hueco. De vida agitada, nunca moderó sus conversaciones llenas de pasión y atrevidas contra la Corona española y a favor de la rebelión indígena. Por sus actitudes es denunciado, hecho preso y enviado a Cádiz. Cuando por fin es liberado regresa a México, la guerra de Independencia había dado sus principales frutos. Rápidamente se une a la lucha de Morelos, integrándose a las fuerzas de Ignacio Rayón y dio instrucciones para establecerse en Zacatlán, una regular maestranza con dos culebrinas y un cañón. La calle donde vivía José Luis Rodríguez Alconedo recibió posteriormente su apellido: Calle de Alconedo, después 3ª de Nuevo México y por último Artículo 123. Allí estuvo su casa y sus talleres. <sup>386</sup>

384.-Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y simbolismo*. México. Fondo de Cultura Económica. 1998, pp. 114-116.

385.-*Idem*. p. 121.

386.-Luis González Obregón. *Las Calles de México*. Prólogos de Carlos G. Peña, y Luis G. Urbina, 7ª. Edición. México. Porrúa. 1997. p. 111.

El ataque a las cabezas principales de los rebeldes continuó y el cinco de noviembre, Morelos es hecho preso y condenado a muerte mientras custodiaba el Congreso Nacional Americano en un trayecto hacia el Golfo, es trasladado a San Cristóbal Ecatepec, pidió detener los caballos en el Tepeyac para despedirse de la Virgen de Guadalupe, por último comió, fumó un puro y después fue fusilado.<sup>387</sup> El movimiento independentista entró a una fase defensiva, quedando al frente la labor de Vicente Guerrero y el liberal español Francisco Xavier Mina.

La guerra civil repercutió en la Academia donde la situación agravó, el 10 de marzo de 1815 los consejeros en una sesión formal, enviaron una larga carta al virrey para impedir la clausura y con esto la pérdida de profesores y obras de arte valiosas. Les parecía injusto que los artistas traídos del extranjero para impartir talleres ahora recibieran una miseria como pago. La respuesta fue frustrante, porque para el virrey el dinero era más necesario para continuar la lucha contra los rebeldes.<sup>388</sup> En la Nueva España todo era destrucción, epidemias, la economía estaba desarticulada, y la ciudad cubierta de luto. El pueblo seguía conspirando en cuarteles, cafés, conventos y en los hogares, nadie pensaba en concluir la guerra por medios pacíficos. Francisco Xavier Mina llegó directo de Inglaterra para apoyar una causa justa, al mando de trescientos soldados voluntarios y fray Servando Teresa de Mier. Poco tiempo después de su arribo, la expedición fracasó, su lucha duró sólo seis meses, Mina fue capturado en el rancho El Venadito, condenado y conducido al fuerte de los Remedios, fue fusilado de espaldas al pelotón y con los ojos vendados, en noviembre de 1817, mientras crecía el anhelo de Independencia. Mina perteneció a un movimiento mundial que siempre buscó echar abajo las monarquías. Como premio a la captura y muerte de éste líder, el virrey Juan Ruíz de Apodaca fue nombrado Conde del Venadito, por el rey de España.<sup>389</sup>

Los efectos de la Guerra Civil resultaron devastadores, de 1810 a 1821 murieron miles de hombres por hambre y peste. Los muros de la ciudad quedaron llenos de agujeros, las casas quemadas, y las iglesias semidestruídas, los puentes y caminos totalmente destrozados. Abundaban los huérfanos, viudos y mutilados. La Agricultura y las minas en total crisis y olvido. Por todas partes la pobreza era inmensa. Nadie quería más sangre.<sup>390</sup>

387.-Tablero XII. *"Tiempo para morir: El siervo de la Nación"*. En la exposición México su tiempo de nacer 1750- 1821. Palacio de Iturbide. *Op cit*

388.-Thomas A. Brown. *Op cit*. pp. 123-134.

389.-*Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. *Op cit*.

390.-Tablero XIV *"Tiempo para la paz; efectos de la guerra civil"*. *Op cit*.

Cuando inició la rebelión de Hidalgo, Manuel Tolsá estaba construyendo una de las cúpulas de la Catedral metropolitana. Siempre fue reconocido como un gran escultor y arquitecto, su talento lo llevó a convertirse en el artista oficial de la última fase de la Colonia. Muere en 1817, el cabildo de México escribió:

*...Todo lo que hizo es grande y digno de admiración. Su genio en las artes es el de un gran creador. No emprendió nada que no llevara hasta el final, y las dificultades nunca lo detuvieron. Nada sale de sus manos que no sea digno de gloria inmortal.*<sup>391</sup>

Tolsá manejó a la perfección la proporción, la simetría y la disciplina. El Palacio de Minería lo diseñó y construyó entre 1797 y 1811. Dos años antes de iniciar esta empresa, Rafael Jimeno y Planes, titular de la Cátedra de pintura en la Academia de San Carlos lo retrató en un óleo de factura neoclásica. En el cuadro lo vemos posando de tres cuartos, con un fuerte mentón, su peluca y un traje color sepia, su brazo izquierdo recargado sobre una escultura clásica, sus dedos sostienen un estique de madera, (fig. 120). Después de su muerte las fuentes oficiales destinaron fondos para la Academia y permitieron la admisión de nuevos estudiantes. Durante toda la guerra la asistencia era de 200 alumnos aproximadamente y en 1818 eran 168, tal vez porque así los jóvenes evadían el servicio militar.<sup>392</sup> Sin embargo los desastres causados provocaron la suspensión de clases en diciembre de 1820, dándose con este hecho *El fin de la Academia como Institución colonial productiva*.<sup>393</sup>

A la muerte de Morelos, Guerrero fue el único que siguió peleando en el sur, sus hombres lo lograron con poco armamento, sin embargo mantuvieron viva la insurrección hasta el año de 1821. Un año antes la monarquía española se vio obligada a jurar la Constitución de Cádiz, promulgada oficialmente en marzo de 1812. Esta maniobra política afectó al clero, los terratenientes y comerciantes de la Nueva España, para sacar mejor partido, prefirieron apoyar la Independencia, por lo que sostuvieron varias reuniones secretas en la iglesia de la Profesa de la ciudad de México, en una de ellas acordaron que fuera el general Iturbide, quien encabezara el movimiento emancipador, incluso que atacara sin piedad a Guerrero si se oponía.

391.-Thomas A. Brown, Thomas A. *"La Academia durante las guerras de Independencia."* *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. *La Academia de 1792 a 1810*. Prefacio del mismo autor, Traducción de María Emilia Martínez Negrete Deffis. México. Secretaría de Educación Pública / SETENTAS 1976. Tomo II. p. 5.

392.- *Ibidem*. "Alumnos y currículos". *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. *Op cit*. Tomo II. pp. 43-47.

393.- *Ibidem*. *"La Academia durante las guerras de Independencia"*. *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. *Op cit*. Tomo II. pp. 123-134.

Iturbide logró convencerlo e incorporarlo a su ejército. En el México de aquel entonces sólo quedaban los dos como fuerzas importantes, uno torturador de insurgentes, el otro, un rancharo perteneciente a las castas .<sup>394</sup>

El 10 de enero de 1821 Iturbide escribió una carta a Guerrero, lo invitó al indulto. Al recibir la negativa del general insurgente, en otra carta le propuso la Consumación de la Independencia, invitándolo a sostener una entrevista. Ambos proclamaron el Plan de Iguala reuniendo fuerzas para formar el Ejército Trigarante (independencia, religión y unión). El Plan fue obra de Iturbide con la aprobación de Guerrero. Recogía las demandas de los criollos, que lucharon por la autonomía novohispana, reconocían la autoridad de Fernando VII, proponiendo que el virreinato fuera una monarquía independiente gobernada por algún miembro de la familia real o por el mismo monarca español. Intolerancia religiosa teniendo la católica como única practicable en todo el territorio.<sup>395</sup> A partir de ese momento Iturbide propuso al virrey depusiera las armas y reconociera los reclamos y anhelos de los americanos. Realizó una campaña diplomática de siete meses escribiendo cartas a insurgentes y realistas. Durante ese tiempo sólo hubo 150 heridos y muertos. Ciudad por ciudad se entregaron guarniciones realistas al Ejército trigarante.<sup>396</sup>

A principio de 1821 se reunieron en Acatempan, actual Estado de Guerrero, Iturbide y Guerrero, en ese lugar sellaron el pacto de alianza por la Independencia con un abrazo. El ejército de Iturbide portaba la bandera realista compuesta por una cruz de borgoña o de San Andrés, y el ejército de Guerrero tenía el águila sobre el nopal, ambos bandos fundieron anhelos, creando la bandera de las tres garantías, comprometiéndose a la lucha por la religión, la Independencia y la unión. Muchos historiadores dudan que en el encuentro existiera un abrazo, como lo pintaron posteriormente los artesanos, o como es colocado en los libros de primaria, de manera idealista. Sabemos que debió realizarse a principios de marzo, pero nosabemos en realidad dónde y como fue la reunión.<sup>397</sup> Los pintores profesionales registrarán este hecho en sus pinturas hasta después de la segunda mitad del siglo XIX.

394.-*Exposición permanente, Museo del Caracol, anexo al Castillo de Chapultepec. Op cit.*

395.-Sala 111. "*La consumación de la Independencia*".*Exposición permanente en la Galería de Historia.Museo del Caracol. Op cit.*

396.- Guadalupe Jiménez Codinach, Lorenzo Mayer.La Hora H, canal 11.*Op cit.*

397.-Guadalupe Jiménez Codinach, Lorenzo Mayer. *México su tiempo de nacer 1750- 1821. III Parte.* La Hora H. México. Canal 11, domingo 28 de septiembre de 1997. *Op cit.*

En agosto de 1821 llegó don Juan de O'Donojú, como jefe político, y no como virrey, el representante simpatizaba con las nuevas ideas liberales, y tuvo una entrevista con Iturbide en Córdoba, actual estado de Veracruz, de ahí salieron los tratados de Córdoba, una variante del Plan de Iguala, que a su vez era una síntesis de los diversos movimientos autonomistas e independentistas, en el documento aseguraron la Independencia de la Nueva España, y estipularon que si Fernando VII o alguno de sus parientes no quisiera gobernar el reino, entonces el monarca sería electo por las cortes de lo que se llamaría el nuevo Imperio Mexicano. Este evento también fue pintado por manos artesanales, en un óleo anónimo vemos a personas finamente vestidas, en el interior de una hacienda, y reunidas entre los arcos de medio punto ante el protocolo de la escritura, en el patio dos árboles y cerca de ellos el ejército trigarante, como paisaje de fondo, las montañas y un cielo despejado. A la reunión también asistió el alcalde, y primer presidente del Ayuntamiento José Ignacio, coronel de regimiento de caballería provincial de Sierra Gorda,<sup>398</sup> (fig. 121).

El 2 de agosto de 1821 Iturbide y sus tropas son recibidos en Puebla, para festejar el acontecimiento las mujeres de la región crearon el platillo Chiles en Nogada, comida que reunía los colores del Ejército Trigarante, verde, blanco y rojo sobre loza azul y blanco de talavera. De esta manera el pueblo reafirmó sus anhelos independentistas acentuando el estilo mexicano. Nada podía detener la marcha a la capital. Antes de entrar a la Ciudad de México, Iturbide acordó con los miembros del Cabildo cancelar el emblema de origen hispánico que ornaba el escudo de armas de la Ciudad y sustituirlo por el de la antigua Tenochtitlán. Oficializando así, la lucha iconográfica.

El 26 de septiembre de 1821 un fuerte aguacero provocó que los colores de arcos triunfales realizados por artesanos brillaran con intensidad, al día siguiente el ejército llegaba a México. En un óleo anónimo de corte artesanal vemos al ejército trigarante iniciar su recorrido por la puerta principal de la ciudad, desfilando cerca del acueducto que abastecía de agua a la población, ante la presencia de una familia acomodada que se abraza ante el acontecimiento, hoy ese lugar es conocido como Avenida Chapultepec, (fig. 122). Continuaron por Corpus Christi hoy Avenida Juárez hasta detenerse en San Juan de Letrán hoy Eje Central Lázaro Cárdenas. El pueblo entero se lanzó a las calles, todas las clases sociales participaron, la alegría fue general, las campanas repicaron durante seis horas, por todos lados había loas a Iturbide y sus valerosos hombres<sup>399</sup> quienes fueron recibidos con un despliegue inusitado de banderas tricolores, en cuya parte central figuraba el águila mexicana.<sup>400</sup>

398.- *Exposición permanente, Museo del Caracol*, anexo al Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

399.- Tablero XVII . "*Tiempo de amar: México libre*" . *Op cit.*

400.- Guadalupe Jiménez Codinach, Lorenzo Mayer. *Op cit.*



En otro óleo anónimo, Iturbide cruza el acceso de la calle de Plateros, hoy avenida Madero, donde fue colocado un arco triunfal, flanqueado por la casa de los azulejos y la iglesia franciscana de la tercera orden, ahí, el presidente del Cabildo de la ciudad le hace entrega del bastón de mando. La gente desde sus balcones arroja flores y confeti, el arco triunfal estaba coronado con bandera tricolor y un escudo con el águila y la serpiente. Todos agolpados para recibir a los salvadores de la patria, había clérigos, damas novohispanas y funcionarios, la cartela de abajo dice que es una entrada pacífica y solemne, el 27 de septiembre de 1821, (fig. 123). En un tercer óleo los vemos avanzar, Iturbide montado en su caballo negro, mientras la gente desde sus balcones arroja flores ante el paso del ejército, (fig. 124). Al día siguiente quedó integrada la junta provincial gubernativa y la regencia, ambos bajo el mando de Iturbide. Quedó constituido el gobierno provisional con una junta provisional, enseguida firmaron el Acta del Imperio Mexicano, donde se puso fin a la guerra prolongada por once años.<sup>401</sup>

En cada uno de los arcos triunfales y el templete de carácter efímero jamás aparecieron las imágenes de Hidalgo, Morelos o Guerrero, daba la sensación de no haber continuidad del iniciador al consumidor de la Independencia. Sin embargo, de esto se encargarán los artesanos que de manera anónima colocarán en los siguientes meses y años los retratos de los héroes principales de la década conflictiva. En la entrada fueron colocadas ocho estatuas dispuestas en un balcón, las tres garantías: Unión, independencia y religión. Símbolos iconográficos que aparecieron junto con otras alegorías como valor, justicia, y abnegación, todas dentro de la Nueva Tierra, la América y sus nopales que sobrevivieron a la Colonia.

Iturbide inmediatamente ocupó la casa del marqués del Jaral mientras remodelaban el Palacio Nacional, e inició una práctica idolátrica en donde participó la Academia realizando los retratos de él como emperador y de su esposa Ana Huarte a cargo de José María Vázquez quien los terminó en 1822, (fig. 125). También fueron creadas vajillas y monedas con su esfinge como medio de difusión en todo el país.

Una vez proclamada la Independencia, la estatua ecuestre de Carlos IV, fue eliminada *por ofender al pueblo mexicano*,<sup>402</sup> esta escultura fue cubierta momentáneamente por el templete de la entrada, lo mismo sucedió con capillas removidas por tener un carácter colonial. En un óleo anónimo vemos a la contrastada sociedad asistiendo a un discurso de Iturbide, quien desde el templete arenga a

401.- *Exposición permanente, Museo del Caracol*, anexo al Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

402.- Esther Acevedo. *"Introducción al periodo 1821-1857: Una sociedad en busca de definición cultural"*. *Historia del arte mexicano*. Tomo VII. México. Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes. / SALVAT. 1982. p. 117.

la nueva nación independiente, (fig. 126). El caballito pasó a los patios de la Universidad siendo colocada frente al monolito de *la Coatlicue*, La estatua creada por Manuel Tolsá representaba el poder español y a la monarquía, además de estar en pleno corazón del país. El caballo de bronce iba pisando con la pata izquierda al águila y el carcaj, con golpes de cincel eliminaron el águila abatida, cosa que no se pudo con el carcaj porque estaba pisoteada por el animal.

Los artesanos independentistas dejaron testimonio de todos los acontecimientos en óleos y acuarelas sobre seda. También surgieron de manos artesanales; el escudo nacional, monedas, medallas y objetos de todo tipo que celebraban el momento histórico, incluso retratos de héroes como Morelos. Al mismo tiempo en la Academia existían conflictos ideológicos entre el hispanismo y el indigenismo, mientras que la reproducción de imágenes de héroes era totalmente nula.

Todo salía de manos anónimas, con poco oficio pictórico y errores anatómicos, con tratamiento ingenuo pero registrando la historia patria, en otras ocasiones eran manos profesionales, como el óleo *Alegoría de la Independencia*, (fig. 127). En otra pintura titulada *La resurrección de América*, aparece una mujer con ropa indígena representando al continente, Iturbide a punto de ceñirse la corona, al fondo el águila imperial y un sol con una leyenda que dice *todo renace*. En una segunda alegoría popular acerca del tema de la Independencia, Hidalgo corona a la mujer mestiza que bien puede representar a la patria o a América, mientras que Iturbide y el águila mexicana rompen sus cadenas, (fig. 128). En otras imágenes que celebran la coronación de Iturbide; el león español es derrotado por el águila mexicana, <sup>403</sup>(fig. 129).

En 1821 Ignacio Rayón decretó varias celebraciones de carácter nacional; el 12 de diciembre como el día de la aparición de la Virgen de Guadalupe, y el 16 de septiembre como el día en que el cura Hidalgo lanzó el grito de Independencia. <sup>404</sup> Con esta acción, México proclamó ser una nación libre y soberana, y al mismo tiempo una nación antigua, anterior a la Conquista española. Esta es una idea del patriotismo criollo de los siglos XVII y XVIII.

403.-*De Mexicanos a novohispanos*. Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Primera sección del bosque de Chapultepec.

404.- Enrique Florescano. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y simbolismo*. *Op cit.* pp. 124-149.

Aquí es necesario recordar que durante los últimos años de la época Colonial los retratos de los representantes del poder eclesiástico, universitario, político y militar tuvieron una evolución muy similar, entre los contenidos principales eran colocados los objetos más representativos de cada personaje, a lado de largas cartelas con varios nombres y un sinfín de apellidos, más el escudo de la nobleza, el cual, era muy importante para demostrar que el personaje representado tenía nexos de linaje y nobleza. Con la Independencia llega una nueva representación donde la heráldica nada significa en una joven nación, los cambios serán superficiales al realizar las obras, poco a poco dejaron de aparecer columnas clásicas, y cortinas recogidas para dar paso a la imagen del retratado. El ambiente cambia y las imágenes de Iturbide o Guerrero, como la de otros ciudadanos jamás aparecerán con cartelas o escudos de nobleza.

El 21 de noviembre de 1821 se dio cuerpo al anhelo iconográfico de una bandera nacional, acordándose oficialmente que tuviera los mismos colores de la bandera del Ejército trigarante y por escudo el águila parada sobre un nopal rodeado de banderas, tambores y armerías. Iturbide también institucionalizó la celebración del día de la Independencia en cada uno de los pueblos y ciudades del país, fue así como en todo el territorio los ciudadanos realizaron ceremonias semejantes. Esta situación provocó la alteración de la iconografía histórica, apoderándose de espacios públicos; arcos triunfales, carros alegóricos, pinturas y obras de corte popular que representaron a la patria liberada. Por fin, después de trescientos años de dominio español, de imposición de símbolos extraños y de buscarse nuevas señas de identidad. Al consumarse la Independencia fue recuperada la insignia azteca de manera oficial para imponerse como ícono en banderas, formando parte del escudo nacional. Cuando el clero aprobó la Orden imperial de Guadalupe, en diciembre de 1822, quedaron fundidas en la medalla; la Virgen, el águila y el nopal. Todo indigenismo y criollismo van a madurar hasta adquirir fuerza durante la nueva época independentista. Carlos María de Bustamante, fascinado por el nuevo proyecto, llamó a Iturbide el nuevo Netzahualcóyotl.

Iturbide convocó a un Congreso para la división política de la nación mexicana. Hubo varios bandos, había quienes proponían que el trono fuera ocupado por alguien nacido en América, otros porque fuera alguien de la casa reinante en España quien debería trasladarse a México, algunos más pugnaban por convertir al país en una república federal. Este conflicto provocó que España desconociera al nuevo gobierno, y que Iturbide buscara apoyo en el pueblo para convertirse en emperador. Con el respaldo de un contingente militar de 75 mil hombres, el Congreso lo proclamó emperador. Su proclamación, como el de su esposa Ana María Huarte tuvo lugar el 21 de mayo de 1822 frente al antiguo altar mayor de la Catedral, destruido a principio del siglo XX. Iturbide comenzó siendo muy popular, pero muchos jefes insurgentes quedaron excluidos de su gobierno. El Congreso fue

disuelto y se propuso una monarquía de corte absolutista, así su imperio duró menos de un año. Antonio López de Santa Ana encabezó la rebelión de Casamatas, en su contra, logrando la restitución del Congreso y la destitución de Agustín I, en marzo de 1823.<sup>405</sup>

Como crónica de los acontecimientos, nos quedan dos acuarelas sobre seda, hechas por manos artesanales, la primera se llama *Proclamación de Agustín de Iturbide como emperador de México*. Con un buen manejo de luz y sombra, en la primera obra lo vemos proclamado emperador, la mañana del 19 de mayo de 1822, él se asoma al balcón de lo que hoy llamamos Palacio de Iturbide, para agradecer, sobre la calle de San Francisco, con el ejército trigarante y pocos curiosos, alrededor hay rebeldes insurgentes y algunos indígenas mal vestidos, hay niños sentados sobre tambores, todos celebran para que Iturbide acepte ser emperador, (fig. 130). En la segunda obra vemos la *Coronación de Agustín primero*. Todo ocurre ante la multitud, en la Catedral de México. Como asistentes tenemos a los personajes que lucharon en el ejército, religiosos y funcionarios,<sup>406</sup> (fig. 131).

Iturbide abdicó el 19 de marzo de 1823 y salió exiliado a Europa con su familia. Regresó a México de manera clandestina, fue capturado y fusilado el 19 de julio de 1824. Al fracasar el imperio, México adoptó la forma republicana, de esta manera México tuvo diversas formas de gobierno, fue un Imperio y una república federal, fue también una república centralista, sufrió dictaduras y regímenes moderados. Tras la abdicación de Iturbide, se propuso un gobierno de transición, mientras el Congreso redactaba la Carta Magna que definiría al país como una república federal. La Constitución entró en vigor el 5 de octubre de 1824. Cinco días después Guadalupe Victoria fue elegido como el primer presidente de la república mexicana, aún así la inestabilidad política estuvo muy remarcada en estos años, había amenazas de los Estados Unidos.<sup>407</sup>

Una de las primeras acciones de Guadalupe Victoria como presidente de la república, fue la de ordenar el desalojo del último contingente de españoles establecido en el fuerte de San Juan de Ulúa, desde ese sitio, ellos agredían constantemente la ciudad de Veracruz, y lograban obstaculizar el principal centro comercial del país. El 18 de noviembre de 1825, las fuerzas españolas capitularon, México alcanzó así la soberanía total sobre su territorio.<sup>408</sup>

La búsqueda de la identidad mexicana quedó remarcada en la reciente nación independiente. Entre los artistas el único intelectual que actuó desde los inicios de la guerra fue el pintor rebelde José Luis Rodríguez Alconedo. Durante esta época son pocos los pintores de la

405.-Exposición permanente, Museo del Caracol, anexo al Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

406.-*Idem.*

407.-Exposición permanente, Museo del Caracol, anexo al Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

408.-*Idem.*

Academia que intentarán una iconografía local, la mayoría de los anhelos estarán presentes en los artesanos, grabadores y escritores. Entre ellos; José Joaquín Fernández de Lizardí, quien desde los inicios de la centuria publicó periódicos, folletos, y libelos contra los diversos virreyes, y después contra el mismo Iturbide por conservador, dos años y medio antes de morir, en 1824 publica calendarios con imágenes grabadas de héroes pertenecientes a la historia más reciente.<sup>409</sup> La tradición quedó acentuada con la llegada del litógrafo Claudio Linati en 1825.

El italiano viajó a México atraído por la recién Independencia, entró como apasionado de la libertad, el progreso y las ideas revolucionarias. El año de su llegada se celebró por primera vez el 16 de septiembre como fiesta nacional, dos años antes la imagen de Hidalgo comenzó a ser valorada al ser reconocido como iniciador del movimiento independentista.<sup>410</sup> Con Fiorenzo Galli y el poeta cubano José María Heredia publica *El Iris*, periódico que circuló del 4 de febrero al 2 de agosto de 1826, en sus páginas expone sus ideas políticas, críticas al gobierno, al clero, a los privilegiados, al fanatismo y la ignorancia del pueblo dedicado al juego fomentado por los españoles provocadores del embrutecimiento y la falta de conciencia política. El semanario tenía una falsa apariencia dedicada al "bello sexo",<sup>411</sup> a pesar del disfraz Linati fue detectado y expulsado el 27 de septiembre de 1827, meses después de su salida por decreto, su taller pasó a manos de San Carlos. Al ser expulsado marchó a Bruselas donde edita *Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México*, en 1828, los trajes le sirvieron de pretexto para colocar las figuras de Hidalgo, Morelos y Guadalupe Victoria, iniciando la extensa iconografía de héroes nacionales, (figs. 132-133). Logra regresar en 1832, al desembarcar en Tampico muere de una fiebre maligna el 11 de diciembre.

Hoy en día muchos historiadores discuten si Hidalgo era calvo o no, este conflicto se debe a la litografía de Claudio Linati donde lo retrata como un chinaco, vestido de manera refinada, ocultando su cabellera. Esto lo aseguro porque hay muchos retratos anónimos del padre de la patria, realizadas por simples artesanos donde aparece calvo.

El 26 de julio de 1829, cuatro meses después de que Vicente Guerrero asumiera el poder como segundo presidente, desembarcó en las costas de Tamaulipas una

409.-Esther Acevedo. *Op cit.* p. 124.

410.-Esperanza Garrido. "*Evolución y manejo de la imagen de Miguel Hidalgo y Costilla en la pintura mexicana (1828-1969)*". *Arte y Coerción*. Primer Coloquio del Comité mexicano de historia del arte. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1992. pp. 37-38.

411.-Esther Acevedo. *Op cit.* pp 161-163.

expedición de reconquista al mando del brigadier español Isidro Barradas. Los invasores tomaron fácilmente Tampico, Altamira y otros poblados cercanos, Guerrero envió a dos contingentes al mando de Antonio López de Santa Ana y Manuel Mier y Terán. El 9 de septiembre del mismo año, las fuerzas de Barradas fueron derrotadas por mar y tierra, firmando la capitulación en Pueblo Viejo Tamaulipas, prometiendo no volver a atacar el territorio mexicano. Dentro de esta lucha por el poder, Guerrero cometió el grave error de enviar a su vicepresidente Anastasio Bustamante para vigilar las operaciones contra los invasores comandados por Barradas. Bustamante aprovechó la ocasión para levantarse en armas contra el presidente, quien renunció al cargo el 16 de diciembre de 1829, posteriormente negoció su muerte con el marino genovés Francisco Pitaluga. Guerrero fue capturado y conducido a Huatulco, y de ahí trasladado a Oaxaca, donde a través de un juego inadecuado fue condenado por un Consejo de guerra. Muere fusilado en Cuilapan cerca de Oaxaca.<sup>412</sup>

En 1850, Anacleto Escutia pinta el *Retrato de Vicente Guerrero*, en el óleo lo vemos con su traje militar, en su mano izquierda enguantada trae el guante de la mano derecha, la cual descansa sobre un cañón, y sobre el cañón la bandera mexicana, al fondo el valle de México,<sup>413</sup> (fig. 134).

Durante el siglo XIX las guerras internas fueron muy frecuentes, conflictos que fueron aprovechados por potencias como Francia, España e Inglaterra. La más extrema fue la de los Estados Unidos, que arrebató a México más de la mitad de su territorio. A partir de tanta guerra e invasiones, los ciudadanos adquirieron conciencia de su identidad.

En 1850 la litografía realizada en la nación era de enorme calidad, competía con la de cualquier parte del mundo su temática cotidiana era contrastada con los asuntos bíblicos que Pelegrín Clavé realizaba en la Academia. Sus paisajes también son anteriores a la llegada de Eugenio Landesio en 1855. Lo mismo pasará con muchos pintores como Petronilo Monroy quien pintará a nuestros héroes (fig. 135). Hay otros que son anónimos activos en el interior de la república, en sus cuadros hay anhelos populares, escenas costumbristas, y retratos de héroes como Hidalgo, Morelos, Iturbide y Guerrero. En provincia destacarán dos; el primero, en Guadalajara; José María Estrada, con su formación alejada de la Academia creó figuras desproporcionadas en retratos por encargo de cierta carga naïf. En Puebla, vivió el segundo; el tlaxcalteca Agustín Arrieta quien asistirá desde niño a la Academia fundada por Antonio Jiménez de las Cuevas, pero con el paso de los años prefirió retratar interiores de casas; pulquerías, salones de fiestas, mujeres vendiendo aguas de fruta, escenas de cocina, la china poblana con su compañero el chinaco, pordioseros y

412.-Exposición permanente, Museo del Caracol, anexo al Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

413.-*Idem.*

leprosos.<sup>414</sup> Es durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando los artistas profesionales se dedican a rescatar momentos históricos y pintan *El abrazo de Acatempan*, (fig. 136) y otros momentos claves del inicio de la Independencia en litografía, (figs. 137-138).

Después de consumada la Independencia, México es más libre y hay posibilidad de celebrar algunas festividades, por ejemplo, a mitad del siglo XIX, podemos localizar un cuadro *Semana Santa en Cuautitlán*, de Primitivo Miranda, óleo sobre tela de 1858. Vemos a los colonos del lugar en una procesión llevando esculturas de bulto sobre un pedestal, cargándolas rumbo a la iglesia, una de ellas representa a un Cristo con la cruz, y las otras a una Purísima Concepción, a San José y otros santos, hay ciudadanos en mascaradas peleando contra romanos. Una festividad llena de sincretismo, con la ropa típica del siglo XIX. Hay también mayor injusticia que fue registrada en *Asalto a la diligencia*, óleo sobre tela de Juan Mauricio Rugendas. Varios cuadros son crónicas de aquella época, con chinacos asaltando una diligencia que va por el camino. En ocasiones matan, vejan, y golpean a las personas que viajaban sin ninguna protección. En *Salteador de diligencias*, vemos en un recoveco del camino a un chinaco que apunta a una diligencia.<sup>415</sup>

En 1865, Primitivo Miranda pinta un óleo sobre tela donde aparece Agustín de Iturbide, obra de corte neoclásico, la anatomía no es tan exacta, pero la arquitectura si lo es, lo vemos vestido de frac, pantalón y medias blancas, con zapatos blancos, su mano derecha sostiene una bandera con el águila y la serpiente, y la izquierda está apoyada en un bastón que descansa sobre el suelo. Sobre una mesa está su tricorno con plumas tricolores, que alude a los cuadros barrocos ya que sobre una columna neoclásica descansa una cortina roja que ha sido recogida para dar paso a la escena.<sup>416</sup>

Será hasta 1861 cuando la litografía y la foto fueron incluidas en los programas de San Carlos para elevar el rango del arte y mejorar las ilustraciones de periódicos. Para el año siguiente, en la exposición anual había grabados copiando la temática de pintura, o bien empleados como copias de cuadros originales.<sup>417</sup> En el mismo año, aparecen diez y ocho periódicos, seis tienen caricaturas, este género resurge<sup>418</sup> debido a la consolidación del liberalismo, a partir de este

414.- Xavier Moyssén. "La pintura en la provincia durante la primera mitad del siglo XIX." *Op cit.* tomo VII. pp. 185-200.

415.- *Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Op cit.*

416.- *Exposición permanente*, Castillo de Chapultepec. *Op cit.*

417.- Rosa Casanova García y Eloisa Uribe Hernández. "Maximiliano y el liberalismo a pesar de los conservadores, 1860-1867". *Op cit.* t. VIII. p. 9.

418.- En 1845, 1847, 1849, surgieron periódicos de pequeño formato debido a las piedras litográficas, después de su publicación desaparecían de acuerdo a las guerras internas del país o épocas de elecciones. Se dedicaron a criticar los males heredados después de la Colonia, fueron antimonárquicos y antintervencionistas. Para profundizar en el tema ver: Esther Acevedo de Iturriaga. "La caricatura como lenguaje crítico de la ideología liberal. 1861-1877". *El arte mexicano. Op cit.*

momento y hasta 1877 los caricaturistas harán críticas muy fuertes al régimen. Constantino Escalante influido por Daumier satiriza constantemente a Juárez, cuya imagen será distinta a la del héroe que conoceríamos más tarde, tanto él como sus colegas evidenciaron al pueblo apaleado por los impuestos al no ser beneficiados con las leyes de Reforma convertidas en una montaña de papeles ineficientes, se burlaron del ejército francés y su diplomático comparándolos con personajes de un circo, el desplazamiento de Juárez ante el Imperio de Maximiliano y los cambios sufridos por la Constitución del 57. Juárez heredó a los caricaturistas del régimen de Santa Anna y él a su vez los heredó al gobierno de Lerdo y de Porfirio Díaz.

Los caricaturistas fueron artesanos herederos iconográficos de los cuadros de castas, de las escenas costumbristas y de los óleos anónimos que ilustraron nuestra Independencia, por encima de todo, ellos tenían una postura crítica. De todos los caricaturistas de aquella época sólo uno; Melchor Chávez pasaría por la Academia. El 18 de diciembre de 1873 aparece una caricatura de Jesús Alamilla en *El Padre Cobos*, donde critica la temática superficial de las pinturas de San Carlos con sus ángeles y cupidos. La caricatura fue un arte de ruptura, de cambio estilístico, utilizó en ocasiones refranes y canciones mexicanas, pasajes famosos de la literatura, lo religioso, creándose un corte nacionalista, todo esto gracias a la litografía que facilitó el cambio formal, la ruptura representó lo liberal y ayudó a cambiar la sociedad mexicana.<sup>419</sup>

El único intento oficial durante décadas para retratar héroes fue durante la llegada de Maximiliano, al contratar al pintor Santiago Rebull y sus discípulos para pintar tanto a liberales como a conservadores y así adornar los muros del Palacio Nacional.<sup>420</sup> Por lo demás, los retratos de héroes quedaron en manos artesanales como ejemplo tenemos que al morir Juárez aparecen muchos retratos anónimos de él, por todo el país. A la muerte de Maximiliano, nuestra nación inicia la República Restaurada. Tanto en 1868 como en 1869, Ignacio Manuel Altamirano hace un llamado por medio de revistas literarias, para realizar un arte de tintes nacionales, fue entonces cuando exaltó la temática de la litografía, los artesanos eran los únicos que hacían paisajes retratando al mexicano con todas sus costumbres.

Al llegar la segunda mitad del siglo XIX, en la provincia estuvieron activos varios pintores populares, ingenuos, primitivos, espontáneos e independientes dedicados a crear temas costumbristas; charrerías, chinas poblanas, chinacos. Son personajes alejados de la Academia, algunos fueron influidos por la litografía, como es el caso de Jacobo Gálvez quien pintó murales en la hacienda La Noreña en la Barca,

419.-Esther Acevedo de Iturriaga. *Op cit.* Tomo VIII. pp. 76-93.

420.- Rosa Casanova García y Eloisa Uribe Hernández. *Op cit.* Tomo VIII. pp. 21-27.



Jalisco, Agustín Arrieta con sus escenas costumbristas recibió elogios de Manuel Payno quien en 1843 al pasar por Puebla escribe sobre su pintura. Otro y tal vez el más interesante será Hermenegildo Bustos, pintor ajeno a cualquier grupo o escuela, alejado de normas académicas olvidó las proporciones. Pintó con primitivismo, ingenuidad, pero todo el tiempo captó los rasgos psicológicos de los retratados.<sup>421</sup>

En 1877 sube Porfirio Díaz a la presidencia, enseguida copia las iniciativas del barón de Haussmann al decorar los Campos Elíseos en París, decreta la creación de monumentos de héroes por todo el Paseo de la Reforma. Debido a esta iniciativa algunas esculturas neoindigenistas surgieron de San Carlos donde había obra afrancesada de bajo nivel, salvo en contadas excepciones. Al mismo tiempo tanto alumnos como profesores practicaron un realismo académico, un impresionismo y divisionismo anacrónico. El nacionalismo y el simbolismo son escasos, no obstante ambos caminos van a conectar el arte de las próximas décadas.

Uno de los escasos personajes que van a aportar al nacionalismo venidero será José Guadalupe Posada. Nunca fue valorado por la crítica de arte, no existe ninguna referencia de Felipe López, Altamirano o Payno acerca de este excelso grabador en el cual confluyen posturas de un artesano y un caricaturista al inicio de su carrera. Posteriormente guardó características de ellos, su temática nacionalista fue superior a la de cualquier artista de la Academia a excepción de José María Velasco, personajes disímolos difícil de comparar. Su obra aparecerá en los periódicos *El Jicote*, *La Jeringay* *La Patria Ilustrada*. Sus grabados iniciales tendrán influencia romántica y afrancesada, con el paso de los años su contenido de crítica social chocará con el mundo burgués del porfiriato. Su producción siempre fue masiva y popular realizando calendarios, cancioneros, hojas volantes, cuentos, naipes y programas de corridas taurinas.<sup>422</sup> Una de las grandes obras de Posada durante su época de llegada a México será la portada para el decimocuarto calendario de *El Padre Cobos* (1889), donde recrea al personaje Doña Caralampia Mondongo.

En 1891 comenzó a colaborar en el taller de Antonio Vanegas Arroyo realizando hojas volantes y cuadernillos en una máquina de pedal o mano. Las publicaciones eran irregulares para gente pobre que sabía leer, bajo los títulos de *El Popular*, *Argos*, y *El Fandango*, de esta manera hacía su aparición *la prensa de a centavo* atacada por *la prensa grande* que la acusó de faltas ortográficas y usos de palabras coloquiales.<sup>423</sup> La iconografía de Posada fueron fenómenos; cerdos con

421.-María Esther Ciancas. "La pintura de provincia en la segunda mitad del siglo XIX". *Op cit.* Tomo VIII. pp. 138-163.

422.-Raquel Tibol. "José Guadalupe Posada". *Historia del arte mexicano*. Tomo IX. *Op cit.* pp. 155-156.

423.-Beatriz Berndt León y Pablo Miranda, Pablo B. *Op cit.* pp. 33-37.

cara de hombre, ojos. de pescado, mujer que da a luz a tres niños y cuatro cocodrilos, apariciones de la Virgen, secuestros, asesinatos, muertos por vómito, y un sin fin de situaciones más. Retrató el terror *¡el horrororísimo caso del horrororísimo hijo que mató a su horrororísima madre!, ¡¡ una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera!!*. Sus hojas volantes no llegan a ser amarillistas porque en sus obras existen elementos fantásticos. *En el imaginario colectivo de la era de Posada, un crimen sin demonios es un crimen de segundo orden.* <sup>424</sup> Su trabajo era distribuido en mercados, iglesias y calles del México finisecular a través de *El Hijo del Ahuizote, El Colmillo Público* y *El Gil Blas*.

Desde su llegada a México, Posada entró en contacto con las calaveras que circulaban en forma de verso o chiste. La expresión fue creada en 1872 por el litógrafo Santiago Hernández con el motivo de presagiar satíricamente la muerte de algunos personajes de la política. <sup>425</sup> Será Manuel Manilla el primero en producir hojas volantes del Día de muertos, Al incorporarse Posada al taller de Vanegas Arroyo, Manilla fue su maestro, su producción llegó a agilizarse gracias al aprendizaje de la técnica del buril de talla múltiple, usó el velo como si fuera madera. Ambos trabajaron durante los siguientes cuatro años. <sup>426</sup> Al momento de incorporar a las calaveras su estilo quedó establecido definitivamente, no atiende al gusto burgués sino popular, no entiende conceptos literarios, ni académicos. Si con Velasco asistimos al encuentro con nuestra identidad, y con los caricaturistas presenciamos un arte de ruptura, con Posada vemos el primer rompimiento brusco con toda huella de colonialismo europeo aún vigente en muchos de sus contemporáneos de la Academia y del arte nacional.

Su primera calavera la realizó en 1889 y la última en 1913 retratando a Madero. José Guadalupe Posada muere el 20 de enero en un cuarto de vecindad que parecía calabozo, en el seis de la calle de La Paz en Tepito, actualmente esquina de Jesús Carranza y Rayón. <sup>427</sup> Por casi una década fue olvidado por la convulsión social de la llamada Revolución mexicana, para que empezara a ser valorado, fue necesaria la llegada de los muralistas. Su obra fue reproducida en 1921 en *Las artes populares en México*, edición revisada y aumentada en 1922, dos años después sus grabados aparecen de nuevo, en esta ocasión en *El Machete*, sin embargo, en ninguno de los dos casos tenía relevancia artística, su obra apareció sólo por razones iconográficas. En 1924 explotó la pasión por su obra cuando Blas Vanegas Arroyo le enseña a Jean Charlot una plancha de impresión que había sobrevivido, el francés publica en 1925 un artículo en la *Revista de Revistas*. <sup>428</sup> Posada va a crear varias obras con la iconografía que nos legó la Independencia; nuestros héroes, (figs. 139-140). Posteriormente acabará realizando su famosa

424.-Carlos Monsiváis. *“Posada: en este carnaval se admiten estos rostros”*. Op cit. pp. 175-176.

425.-Carlos Macazago Ordoño y Carlos Macazago. *“las calaveras vivientes”*. Posada y las calaveras vivientes. Selección, prólogo y comentarios de los compiladores, 2ª. México. Editorial Innovación. 1977. p. 18

426.-Thomas Gretton. *“De como fueron hechos los grabados de Posada”*. Op cit. p. 124.

427.- *Ibidem*. pp. 166-167

428.-*Ibidem.* p.104.

Catrina, recreación de la mujer decimonona y de la pasión que el mexicano siente por la muerte, (fig. 141).

A partir de ese momento comienza el mito, la escuela mexicana de grabado en busca de lo nacional verá en sus grabados una fuente enorme de iconografía. Orozco tuvo fuerte influencia de Posada, lo puedo afirmar por la coincidencia de imágenes que hay en los grabados de José Guadalupe Posada; *Batalla entre españoles contra mexicanos*(fig. 142), y *Caída de Tenochtitlán*(fig. 143), que le servirán al muralista para crear la serie de *Los Tehules III* de 1947, (fig. 144), y el cuadro *Culto a Huichilobos* (1949).(fig. 145). Diego Rivera también le rendirá un homenaje en su mural *Sueño dominical de una tarde en la Alameda central* de 1947-1948, Siqueiros por su parte pintará su rostro en uno de los muros que rodean el Poliforum Cultural que lleva su nombre. El edificio tiene forma de diamante y el rostro de Posada aparece a lado del de Ricardo Flores Magón y el doctor Atl. Con los muralistas concluye la búsqueda de la identidad nacional que tanto preocupó a los mexicanos durante siglos.

La Independencia creó mayor libertad en el arte, fulminó definitivamente al barroco, incluso el neoclásico, con esta libertad los pintores, primero los artesanos y luego los profesionales tuvieron que ampliar sus horizontes iconográficos, no fue fácil, a los que estudiaron en la Academia de San Carlos les costó trabajo llegar al encuentro con esta identidad nacional, salvo aquellos que entraron en contacto con Maximiliano o con intelectuales como Ignacio Manuel Altamirano. Los artesanos y caricaturistas confluyeron de una u otra manera en la obra de José Guadalupe Posada. De todo este recuento iconográfico abrevaron los muralistas. En la obra de Rivera, Orozco, Siqueiros y otros podemos localizar verdaderas epopeyas visuales dedicadas a nuestra historia patria, entre ellas la Independencia; que nos vino a enriquecer con las imágenes de los héroes, como en el mural de José Clemente Orozco, quien retratará a la masa desordenada que no soportó tantos años de opresión, registrado en el mural dedicado a Hidalgo, en el Palacio de Gobierno en Guadalajara Jalisco. (fig. 146). O en el de Juan O'Gorman, que registra cada uno de los pasos de la gesta, y se vale de retratos y litografías de la época, (fig. 147).

**Segunda Parte.**

**La iconografía de la  
identidad nacional en mi  
obra pictórica.**

## La iconografía de la identidad nacional en mi obra pictórica.

La historia del arte Colonial es la de una lucha iconográfica que desembocó en nuestra identidad nacional. Primero a través de un sincretismo producto del choque cultural que trajo la Conquista, posteriormente en un mestizaje que creó imágenes como la Virgen de Guadalupe. Desde el principio los tlacuilos tuvieron que luchar contra las ideas de los invasores, colocando en pilas bautismales, columnas, frontispicios y murales, con colores y elementos propios de su cultura, así fue como sobrevivió el águila y la serpiente hasta llegar a convertirse en nuestro escudo nacional que posó en el centro de nuestra bandera, para recordar nuestra fundación mítica.

En la contrastada sociedad novohispana siempre existieron las rebeliones indígenas que en ocasiones desestabilizaron la estructura del gobierno, por eso los misioneros acudieron a la religión para someter a los rebeldes. A esto hay que sumar el ascenso de los criollos que lucharon por colocarse en los puestos administrativos y culturales, más tarde los mestizos que protestaron enérgicamente hasta lograr su igualdad. Al final las rebeliones indígenas fueron enlazadas a la Independencia. La producción de imágenes durante este proceso puede ser colocada en un modelo triádico dentro de la Nueva España; la clase social, la lucha de clases y la ideología que son indispensables para la creación. Como he escrito en el primer párrafo; serán las imágenes del *atl chinolli*, y de *la Virgen de Guadalupe* que al ser reproducidas en óleos, murales al fresco, y esculpida en frontispicios, cimentarán la identidad nacional, a ésta iconografía se unirán todo un arsenal de pinturas anónimas producto de manos artesanales, como biombos, obras pías y escenas costumbristas, durante el siglo XIX la reproducción de imágenes de héroes, ex votos, y paisajes naturales, que van a alimentar las obras de los muralistas quienes van a valerse de esta lucha para contar nuestra historia patria, (ver Cap. III).

Hay obras de la época Colonial que influyeron en mi producción a los veinte años, cuando conocí de soslayo la obra de dos autores reproducidas en varios artículos de revistas especializadas, me refiero a *Mártires de Gorgom*, de Luis Berruecos, de 1731, (del cual hablo en el Cap. IV), cuadro que relata todo un drama holandés, en este primer cuadro aparecen las atrocidades que sufrieron los clérigos; asesinados a manos de feligreses, delincuentes, y salteadores de caminos. El segundo cuadro es *La destrucción de la misión de San Sabá en la provincia de Texas y el martirio de los padres fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban*, de José de Páez, obra posterior a 1758, (ver Cap. IV), que reproduce la historia de cómo los apaches matan a dos franciscanos a orillas del río de San Sabá, en donde está la Misión. Para mi fue grato, años después ver colgadas estas obras en el Museo de arte virreinal de Tepotzotlán y en San Idelfonso. En aquel entonces me gustaba visitar los bajos fondos y la temática escabrosa, por lo tanto trataba de imitarla, de manera inmersa me creía un hilo conductor de las rebeliones indígenas, la otra fuerte presencia fue la obra de José Clemente Orozco y el uso de las diagonales en su composición para crear inestabilidad visual, movimiento y destrucción, así es como

empecé a pintar la serie *El Nuevo Testamento*. Durante el trayecto de la licenciatura descubrí a otros neoexpresionistas que se fueron mezclando en mi gusto por lo oscuro y negativo.

Cuando terminé la serie *El Nuevo Testamento*, quise variar un poco de temática porque provocaba en mi un desgaste emocional, pero no pude, durante el proceso asistí sin querer a la explosión de San Juanico, no pude transitar por la zona porque esta se hallaba acordonada, pero lo que vi a lo lejos perturbó mis sentidos por unos instantes, posteriormente estuve entre los escombros del terremoto de 1985, y frecuenté a los chavos banda de aquél entonces, la siguiente serie la llamé *Un minuto de silencio*, donde reproduzco algunas escenas, con la influencia de la escuela mexicana de pintura, en especial de David Alfaro Siqueiros, pero sin retomar su poliangularidad porque es un sistema compositivo muy racional y mis vísceras nunca me dejaron, seguí con el uso de las diagonales, pero las curvé evocando las composiciones curvilíneas, de Siqueiros retomé *El eco del llanto*, para realizar paráfrasis colocando la imagen de un niño en medio de la imprudencia humana y los desastres naturales. Durante el proceso retomé una fotografía de Hugo Brehme, sobre *el Parícutín*, tomada el 20 de febrero de 1943, y otro cuadro; *Paisaje de Cuajimalpa*, de 1885 de Cleofas Almanza, que muestra un tornado a punto de llegar a un lugar con poca población.

Toda la década que va de mis veinte a mis treinta años traté de exponer mi trabajo, pero rara vez lo pude lograr, por lo regular la exposición duraba unas cuantas horas, mi temática nunca gustó a las Casas de Cultura, y mucho menos podía entrar al circuito comercial de las galerías. Pensar en escalar lugares más arriba era imposible de imaginar. Algunos funcionarios jamás soportaron la estética del horror de la cual era partidario. Otros simplemente rechazaron la denuncia social evidente en mis cuadros. Pasó un poco de tiempo y me di cuenta que el arte era una arma de denuncia que podía circular sólo en lugares acordes, entonces me uní a las muestras organizadas en el Sindicato 19 de septiembre, donde grupos de amigos de una izquierda radical coincidían con una parte de mi temática, ellos además buscaban abrir espacios alternativos, de contracultura. Para ese momento yo tenía la misma costumbre, expuse en lugares como sindicatos, covachas, o una librería de viejos en la calle de Donceles, del Centro Histórico de la Ciudad de México, lo importante era hacer eclosión.

No fui el único en tener problemas para distribuir su trabajo, entonces llegué a la conclusión de que pasará mucho tiempo, para que los historiadores y mentes liberales investiguen el porqué se pintó un cuadro, escribió un poema o una novela. Un día conocí al crítico de arte Alberto Hajar, debido a la dificultad de mi temática, él me llamó un pintor maldito. No fue el único en escribir sobre mi trabajo, casi al unísono fui alumno de Evodio Escalante en literatura, y de Carlos Blas Galindo en la Academia de San Carlos, gracias a ellos comenzaron a abrirse algunos foros. Al unísono, el Sindicato 19 de septiembre cerró sus puertas, mis amigos fueron expulsados del lugar, ya no hubo tiempo para más manifestaciones. A los 30 años vendría una época muy agitada para mi persona, mis amigos me invitaron a escribir algunos artículos en torno al arte en revistas, uno de ellos; el poeta Oscar Escoffie llegó a abrir espacios como

San Idelfonso y el Museo de la Ciudad de México para que yo diera conferencias, en ocasiones a lado de él y otros amigos. Reflexioné acerca de todo lo que había pasado e intenté cerrar el círculo, mi convivencia con los intelectuales requería otro tipo de acciones y actitudes. Dejé a un lado la bohemia y las canciones bobas que uno canta en las parrandas y empecé alterar mi afición por la música clásica, costumbre que se mantuvo inmersa a lo largo de mi vida.

También me di cuenta de que no existe la originalidad, que todo creador es heredero de lo anterior, que somos parte de una cadena evolutiva donde nadie puede creerse un eslabón perdido. Yo mismo plagio y he sido plagiado dentro de una trampa juguetona que las vanguardias llamó paráfrasis. Todo esto lo digo porque en el medio artístico de México hay quienes se creen la semilla primigenia de todo arte existente y de todo lo que vendrá.

Mi segunda carrera fue Letras Hispánicas, al entrar en contacto con obras de la literatura universal, me di cuenta que mi imaginación desbordaba en un sinfín de imágenes, en lugar de frenar mi neurosis, esta incrementó, al tratar de cambiar radicalmente de colorido, composición y temática percibí la ciudad de México, como una ciudad muy agitada, entonces comencé a pintar monstruos y seres deformados dentro de una serie que llamé *La conjuración de un sueño*. Mis influencias principales en estos momentos fueron José Luis Cuevas, Pablo Picasso, Paul Klee y Francisco Toledo. A la labor de ellos uní mi gusto por lo prehispánico y lo regional al retomar las máscaras del folklor mexicano. Hubo un recuento de mi vida y valoré a mis maestros Luis Nishizawa y Gilberto Aceves Navarro. Fue un momento frágil porque intenté participar en Concursos de pintura, sin embargo fracasé, y cuando logré ser seleccionado mi obra nunca fue colgada, la censura continuó. Para evitar ser un viejo fracasado, me alejé de los Certámenes e ingresé a la Academia de San Carlos donde el catalán José Salat fue mi maestro. Mi historia es la de un artista sin premios y sin becas, pero con algunos logros culturales. Mis amigos escritores comenzaron a abrir algunos foros alternativos para que expusiera mis obras mientras ellos leían sus poemas o narraciones, gracias a ellos mi labor siguió vigente. De aquellos años no hay triunfos que recordar, no hay medallas colgadas en mi pared, tampoco hay fotos, rara vez me tomaba una. Oficialmente nunca existí para algunos, y para otros me convertí en un artista multirechazado. Esta falta de premios provocó ataques públicos en mi contra a través de varios foros, los ataques se debían a que nunca quise entrar al mercado del arte. Para mis amigos intelectuales mi nombre seguía sonando en charlas de sobremesa, para algunos era un rebelde, y para otros un campeón sin corona.

Aunado a las novelas de la literatura universal, me di a la tarea de leer sobre la vanguardia y postvanguardia en el arte del siglo XX, el resultado fue un cambio en el trazo, el colorido y la composición. Deje de usar veladuras para buscar improntas con pedazos de papel par dejarlas impresas sobre la superficie, textura visual sobre textura de carga. El resultado fue una pintura producto de múltiples proyectos, estilos o técnicas, un enjambre de datos visuales que nos han heredado pintores de la

vanguardia y posvanguardia que más me han gustado y servido a mi lenguaje pictórico. Y mientras seguía pintando y reflexionando sobre mi trabajo, fui apoyado por la poeta Ileana Godoy para dar una conferencia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de México, fue sobre *Federico García Lorca y sus dibujos*, lo hice ante la presencia de un público internacional, con poetas de toda Hispanoamérica que acudían al centenario de Lorca, evento organizado por el grupo cultural Flor y Canto. La conferencia le gustó bastante al poeta cubano Jesús Coss Cause, que antes de medio año nos envió una invitación para participar en el Festival del Caribe que inicia los primeros días del mes de julio en Santiago de Cuba. A partir de ahí comencé a exponer en la isla. Entre reuniones y descansos mi libreta se llenaba de dibujos y acuarelas con monstruos producto del estrés y el mundo convulso de la ciudad de México, un México lleno de marchas, reuniones de trabajo, actividades culturales y una velocidad rutinaria marcada por el reloj. Mis exposiciones en Cuba fueron atendidas por el poeta Roberto López Moreno quien me entrevistó en el periódico El Día, y dos años después por Sergio Martínez Estrada, del Unomásuno, quien habló sobre mi bestiario de seres fantásticos.

En Cuba realicé cuatro individuales y una colectiva, desde el principio fui bien recibido por la radio y por la gente cubana, ciudadanos bullangueros que siempre andan a paso de conga y bailan con ayuda de un tinaco que hacen sonar con una bataca improvisada por un palo o pedazo de varilla. Intenté visitar Cuba dos veces al año, siempre llegué a encerrarme en la Habana o en la ciudad de Santiago, durante semanas siempre intenté terminar la tesis de licenciatura y al mismo tiempo estudiar el rumbo de las últimas vanguardias pictóricas. Debo recordar que para entonces ya había expuesto mis grabados en Palermo Italia con la ayuda de la investigadora en literatura femenina Giovanna Minardi, una excelente amiga que montó mi trabajo en el centro cultural *il Hombre*. Mi estancia en Cuba fue de una profunda meditación acerca del rumbo que la pintura internacional tenía. Me dí cuenta que a pesar de que muchos habían vaticinado la muerte de la pintura, siempre hubo artistas que siguieron practicándola, no había sido destruida, sino tan sólo; transformado. En el proceso cambiaron los formatos, el soporte y el uso del color ahora; era expansivo.

Muchos pintores durante el siglo XX y lo que va del XXI retomaron las enseñanzas de Marcel Duchamp, saturando sus obras de elementos conceptuales. Primero destruyeron los elementos tradicionales como composición, volumen, saturación, de tal manera que uno puede decir ¿qué es pintura? Debido a las búsquedas visuales de los años sesenta y setenta, existen mezclas de todo tipo, de tal manera que nunca sabemos, si uno está ante una escultura, una instalación, un grabado o una pintura por lo que uno termina siempre diciendo ¿qué es pintura?, en realidad ya no se sabe, se han roto todos los límites. Lo peor de todo es que cuando uno medita sobre este camino, llega a la conclusión de que la pintura ya está hecha, basta con desprender un muro pintarrajeado, una mesa manchada y firmarla para luego exponerla. Basta con pintar a un sujeto de amarillo y hacerlo transitar por una gran avenida, tirar un bote



de pintura y registrar el evento en un video o en una fotografía. Caminar por la calle y ver un montón de basura, de cáscaras de frutas y eso ya es pintura.

Durante el proceso de la investigación me di cuenta que tenía que eliminar toda presencia del Arte Pop, que aunque es rescatable, también resulta un vicio, una enfermedad que hay que extirpar, en México cada vez que asisto a una exposición lo que más veo es Arte Pop por todos lados, con sus derivados; en pintura, grabado escultura, instalación y performance. Para mí, en varias ocasiones resultó el colmo de todos los males asistir a eventos donde el artista ponía como fondo una balada cursi de un cantante de moda para realizar su acto. Terminé dándole la razón a los teóricos que años atrás decían que América Latina era un satélite de los grandes centros del arte como Francia y Estados Unidos, en aquel entonces éramos *la periferia del arte*. Esa situación provocó que un día regresara a mi taller y rompiera dibujos, grabados y pinturas infectados con esta corriente.

Por momentos llegué a dudar si quería seguir por el camino conceptual, incluso realicé varios apuntes sobre performance y pintura, instalación y pintura, intentando siempre el fuerte impacto. También me di cuenta que era un camino fácil para alguien que sabe dibujar y pintar tradicionalmente como yo. Revisé el otro lado de la pintura, en donde están situados los hiperrealistas y los pintores que rescatan la pintura tradicional, el oficio que va desde preparar telas, pigmentos, así como dibujar sobre el lienzo y preferí seguir por ese camino.

En Cuba siempre me encerré para estudiar y terminar mi tesis de licenciatura, era el único lugar donde podía estar tranquilo. Al momento de estudiar el arte conceptual recordé que muchos de los artistas encumbrados por esta corriente estaban becados y premiados dos, tres, o cuatro veces por la misma Institución, tarde, pero me di cuenta que la rebeldía en ellos había dejado de existir, que todo era pose para llamar la atención. Como consecuencia preferí realizar cuadros de corte realista, que tiene puntos de contacto con el hiperrealismo, pero que no son tan exactos, ni tan rigurosos.

Mi labor como pintor es producto de la meditación, retomo todo aquello que creo es valioso, la vida me llevó a valorar todos los caminos y a razonar que entre todos construimos el mundo del arte. También llegué a la conclusión de que al cambiar de estilo mi condición humana varió, si antes era muy agresivo dando grandes pinceladas con bocetos de manera desordenada, ahora tenía que trabajar con un pincel delgado y un tiento, auxiliarme de una lupa para los detalles, y de un espejo para ver las imperfecciones, cada cuadro me lleva meses de trabajo. Si mis pinturas son vistas a través del espejo el espectador podrá darse cuenta que son inexactas, que aún tienen una anatomía desarticulada. De cerca la pincelada es notoria, no logro ni intento la fineza del hiperrealismo. Al final de esta historia, estoy consciente que el arte es una terapia para el ser humano, sirve para curar locuras o para alterarlas, y yo durante el proceso busqué una paz interna. Sigo siendo un ermitaño, pero esta vez no se nota, soy muy callado, escucho exclusivamente música clásica, trato de no hablar con nadie, de ignorar muchas que suceden a mialrededor, atrás quedaron los gritos, las leperadas, cuando hablaba fuerte sin medir consecuencias.

Ahora, cuando tengo que reflexionar sobre una situación cercana o lejana intento meterme a la esencia más pura, trato de llegar al origen, y sobre todo vivir con intensidad. En una de esas mañanas del mes de abril de 2007, me atreví a decir ¡El performance ha muerto! Lo hice a partir de leer la teoría de un libro especializado en los mecanismos que rodean la creación y distribución del arte conceptual. Hubo quienes se enojaron y llovieron ataques de todo tipo sobre mi persona. Fue entonces que me puse a buscar el origen de la protesta, de acuerdo a mi criterio no debería existir ninguna contradicción, porque por fin había llegado a la solución que muchos han buscado, que era el desbloquear el conflicto que existe en torno al arte conceptual, el cual vive un mundo en lo que todo se vale, todo es arte, porque todo ya está hecho. La única solución que encontré fue la filosofía o postulados que activan los mecanismos y detonantes para la creación del arte conceptual.

Muchos artistas a lo largo del siglo XX colocaron su obra conceptual fuera del Museo, el primero fue Marcel Duchamp durante su estancia en Estados Unidos. En la década que va del 50 al 60, los artistas buscaron romper con los espacios cerrados de los Museos o galerías, también buscaron espacios alternativos y comenzaron a exponer en Sindicatos, azoteas, cocheras, y establos. En sentido contrario, llevaron todo tipo de objetos, seres humanos y animales al interior de los Museos y galerías.

Poco a poco, en las siguientes décadas, esta propuesta de descontextualizar las obras se perfeccionó y el arte conceptual comenzó a salir y adaptarse a grandes avenidas, bosques, llanuras y centros comerciales. El problema ahora era que no a todos nos convencía el trabajo, en ocasiones los resultados son un verdadero disparate. La conclusión es muy sencilla; la obra conceptual al momento de descontextualizarse pierde empatía, muchas veces es confundida entre tantos objetos comerciales, o es pulverizada ante los acontecimientos sociales que tienen mayor fuerza visual. Al no tener empatía muere totalmente.

Muchas instalaciones con influencia Pop son pulverizadas ante un anuncio comercial de 15 metros, se pulverizan ante el anuncio espectacular de una silueta de un toro de 15 ó 20 metros. Muchos performances no logran el impacto que provocan las manifestaciones obreras, cuando uno o varios trabajadores se inmolan, crucifican o simplemente desnudan para protestar.

Un objeto artístico al ser colocado entre las mercancías de un supermercado pierde totalmente la empatía y muere. Esto no ocurre con todas las obras tradicionales, podemos colocar la reproducción de un Veermer en un basurero y la obra sigue gustando, los trabajadores de la basura lo recogen y lo llevan a su casa, para colocar la imagen en su sala o en su recámara. En cambio, una caja de zapatos, la figura de un globo, una tapa de un artículo comercial, de un artista famoso que minutos antes era la maravilla en el interior de una galería o Museo, y que según los corredores vale millones de dólares en las grandes Casas de Subastas, al ser colocados en la basura, no son más que basura, han perdido empatía, han muerto.

Ahora bien, en que consisten los postulados del arte conceptual, que son leyes no escritas, pero que verbalmente han pasado de generación en generación, sobre todo cuando ya no existen manifiestos artísticos y los únicos que nos ayudan a reflexionar sobre el fenómeno cultural son los teóricos. Muchos artistas conceptuales ante la imposibilidad de defender su trabajo ningunean a su contrincante diciendo *¿y el arte qué es?* Con esto se referían a la pérdida de valores tradicionales; cualquier mancha, cualquier punto, cualquier objeto y cualquier ademán es arte, todo es válido. Lo mismo sucede ante el artista tradicional, diciéndole ante los demás *¿y éste quién es?*

Hay otros postulados que son verdaderos disparates para la gente seria, en ocasiones llegamos ante una obra y vemos que es mediocre, ridícula, mientras que el autor la defiende diciendo: *el arte conceptual es lo más puro, lo más joven, el tope del arte universal, lo que debe quedar para siempre.* Al unísono, ellos no soportan un trabajo tradicional, siempre atacan: *No propones nada, es cualquier cosa, eso que tú me enseñas nada tiene que ver con el arte actual, hay que hacer lo que sigue.* Por eso muchos teóricos han anunciado el fin del arte, porque todo ha caído en un desencanto. Llegué a otra conclusión, en México siempre es enseñado el arte conceptual como un dogma, donde están alterados los postulados, los mecanismos y detonantes para la creación del performance, la instalación o el objeto, aunque la obra sea mala.

En fin, para este tipo de artistas; el que no ha hecho performance, no ha hecho nada, y cuando son acorralados por malos, sacan un cuchillo, una pistola o un látigo y amenaza con suicidarse, fingen ser incomprendidos. Al terminar la acción justifican todo lo que hicieron diciendo que la actitud formaba parte de la obra *¿ya no se sabe que es el arte?* A los postulados también le podemos llamar filosofía, y el que yo diga ¡el performance ha muerto! no significa que lo dejen de hacer, cuando Duchamp dijo que la pintura había muerto muchos siguieron pintando.

Artistas extranjeros y conceptuales al llegar al Distrito Federal para participar en eventos de performance, se han llevado mis comentarios. En San Carlos todos los extranjeros han regresaron a sus respectivos países con la propuesta. Es necesario aclarar que muchos de los artistas extranjeros cuando visitan México llevan en un video o cámara fotográfica; imágenes y eventos sociales y las convierten en obras que exhiben en Museos, galerías y en encuentros internacionales. Lo mismo hacen mis compatriotas, para ellos la sociedad entera es Ready Made. El problema es que en ocasiones cuando se comparan ambos acontecimientos, los artistas no logran convencer, no tienen la fuerza visual de un acontecimiento social. Raro es el que logra la empatía. Lo peor de todo es que aseguran son originales, la materia primigenia en persona.

El asunto se agrava para los artistas conceptuales que viajan de un país a otro, porque la empatía pasa a un nivel distinto, hay países donde jamás van a desnudarse para ser fotografiados por cuestiones políticas, religiosas o climáticas. Hay edificios o símbolos patrios que jamás podrán involucrarse. Hay artistas que si se presentan con su instalación o su performance, tendrán como respuesta una bomba o una metralla.

También tendrán como respuesta el desdén de los propios artistas porque su ready made es de lo más bobo e inaceptable.

En México hay performances e instalaciones, que son estupendos, también hay obras de arte conceptual muy superficiales, que no aportan nada, el mecanismo con que fueron realizados son de lo más ridículo, salen a caminar, y hagan lo que hagan, se toman una fotografía o filman y luego le ponen un argumento que impacte para dar a conocer su trabajo. Así podemos ver a performanceros que saborearon un helado, se pusieron a tejer en una sala de espera, fueron a nadar el fin de semana, cocinaron, o simplemente barrieron o trapearon el pasillo de su casa. Lo que debo reconocer es que los argumentos son grandiosos: *Al gozar mi helado estaba matando las dictaduras en América Latina, Al tejer, tejía la falta de democracia de mi país, Al nadar protestaba contra la matanza de indocumentados, Al cocinar hago una crítica al mercado del arte, Con mi performance o instalación pulverizo el arte tradicional, estaba haciendo una intervención en un espacio público.* Este tipo de artistas se autonomban prolíferos a decir basta, sin embargo su mecanismo ready made es muy gastado y a ningún artista serio puede convencer. La situación en ocasiones es alterada, tengo amigos que se han resbalado, se han realizado una operación, o les ha dado un ataque epiléptico, al día siguiente muestran ese incidente como una labor performática de primera. En otras ocasiones sacan a relucir una foto de niños, donde están disfrazados de Batman, o de conejito, para presumir que fueron niños precoces y que su primer performance fue realizado a una edad muy temprana. Al mecanismo ready made, le siguen las fórmulas como el pastiche donde el artista hace todo tipo de mezclas inconexas para asegurar que están haciendo una obra incomprensible, el uso excesivo del kitch, que en lugar de volverlos rebeldes los convierte en personajes cursis y empalagosos ha decir basta. También tenemos la típica fórmula de sacrificios rituales donde supuestamente inmolan a un ser humano sacando a relucir las tripas de una gallina o el corazón de una res, todo está ya muy gastado, hasta orinar o defecar en público. Esta situación resulta peligrosa porque convierte al arte conceptual en una dictadura expansiva difícil de derribar, tal vez la más peligrosa en la historia del arte, sobretodo si el joven no tiene conciencia que hay que renovar y no repetir mecanismos, ni códigos.

Muchos artistas conceptuales son alimentados por sucesos que ocurren en la sociedad, tan sólo hacen una pequeña modificación y exhiben su trabajo en un Museo o galería, en la mayoría de las ocasiones evitan un argumento muy directo, rodean su labor de misterio, misticismo o una filosofía depurada. Esta situación provoca que yo rara vez asista a un evento de performance o elogie la labor de otros, ¿para qué? Si con salir a caminar por la ciudad de México es suficiente, en muchas ocasiones he visto accidentes, robos, protestas de obreros y campesinos, así como epidemias o enfermedades, cualquiera de estos acontecimientos, en cuestión de días son copiados por artistas conceptuales para llamar la atención y saltar a la fama.

Como la manifestación de *los 400 pueblos*, en donde mineros de ambos sexos salen a protestar y desnudan ante las instituciones para hacer reclamos. O los manifestantes de un partido político disfrazados todos con la misma máscara de un ex-presidente. La influenza o gripe aviar que provocó cuarentena en la ciudad de México, sirvió a muchos artistas para crear instalaciones y performances de todo tipo. Por una de las calles de la Merced, en donde llega mercancía que abastecen la ciudad de México, hay un sujeto que cada vez que ve pasar a una mujer sola, salta en frente de ella y abre su gabardina para mostrar su cuerpo desnudo y su pene erecto, esta situación llega a manos de artistas conceptuales y lo copian casi tal cual para luego exhibirlo en eventos espectaculares.

Casos como *el Caníbal de la Guerrero*, un salvaje que seducía a las mujeres eliminando el dinero de sus bolsillos, para luego comérselas a pedazos. Los niños que lanzan fuego, o se azotan en los vidrios para luego mendigar una moneda. Todos este tipo de eventos son llevados en la memoria o en una cámara fotográfica, por todo artista conceptual que visita México y lo convierte en Performance o Instalación al llegar a su país, en ocasiones modifica algo y en otras lo muestra tal como lo vio, porque son cosas que no suceden en Cuba, la India, Pakistán o Japón. Para ellos toda la sociedad es un ready made, el problema es que en ocasiones no tienen la fuerza de los acontecimientos sociales, en resumidas cuentas no alcanzan la empatía. Yo por mi parte me quedo con las manifestaciones obreras, con las protestas de los Greenpeace, que tienen más imaginación y creatividad.

Vivo en un país donde hay libertad de expresión y una prensa llamada amarillista por los casos extremos que aparecen en sus páginas, desde niño estoy acostumbrado a ver y a leer noticias espectaculares como el de la señora que mató a su esposo y usó su carne en tamales para luego venderlos en la esquina, el millonario extravagante que se injertó una joroba, el ciudadano que se hizo cirugía para que su rostro pareciera a la de un gato o aquel que incrustó un cuerno en su frente. El sicópata que fue tasajeándose el cuerpo a pedazos, la señora que vivió con el cadáver disecado de su esposo durante quince años, o el caso extremo de dos hermanos que después de cumplir sesenta años unieron sus cuerpos por medio de una operación delicadísima para aparentar que nacieron como siameses, en fin, la realidad es ruda, de tal manera que no me sorprende ver a artistas conceptuales que sacan este tipo de atrocidades y las llevan al campo del arte.

Muchos artistas extranjeros visitan México ven a una mujer vendiendo nopales, ven a los mexicanos jugando con su chicle, o con las palomitas de maíz y regresan a su país para hacer todo tipo de manifestaciones conceptuales. Con lo que he dicho parece que han saqueado a México, o será que nos estamos volviendo potencia mundial en exportación de nopales, esto último lo digo porque lo que más imitan en el exterior son las instalaciones hechas con nopales, pero no es así, también los mexicanos cuando visitan otros países, traen eventos y situaciones propias de otra nación. En México llegan a asombrar, pero si regresamos todo a su país de origen, nos daremos cuenta que es un hecho banal, que no tiene importancia, en otras

palabras; no alcanzan la empatía, lo que están haciendo es basura. Por lo tanto, el performance ha muerto.

Un objeto dentro de una instalación o performance puede tener la función de un símbolo, un signo, puede convertirse en un artefacto que detone una situación inusitada. Esto lo podemos extender a la ropa, los gestos, y el lugar donde realicemos la acción o coloquemos el trabajo, todo es expansivo, todo forma parte del lenguaje del artista conceptual. A pesar de esta situación, hay quienes usan durante décadas un solo código a lo largo de su vida, o bien lo copian de otro artista y lo repiten prácticamente sin modificación alguna. Reviso los libros de arte actual, visito algunas exposiciones y lo que más veo es el uso de la mesa, la silla, las cucharas, los tenedores, los cuchillos, los globos, los autos.

El problema que tienen muchos artistas conceptuales es que no aceptan ésta realidad, aseguran estar rompiendo con todo tipo de códigos, aseguran que su lenguaje es incomprendible para la humanidad que los rodea. Que su arte es inclasificable. ¿Será cierto esto? De ser así, nacieron muertos, no podrán ser registrados en la historia oficial del arte. Lamentablemente es una realidad totalmente falsa, porque son artistas que a cada rato aparecen en televisión, y han publicado libros autobiográficos muy lujosos. Y lo peor de todo es que tienen numerosos seguidores que repiten una y otra vez su lenguaje gastado y sus postulados. No hay que dudarlos, manejan el mercado del arte al 100%, llegan a consagrarse con cualquier cosa, pueden fabricar todo tipo de triunfos, partiendo de un simple chicharo al cual pueden volver una mini instalación de repercusión mundial.

Lo que si debo reconocer es que gracias al arte conceptual, tanto México como otros países ya aparecen en el contexto del arte mundial. Antes no era posible, éramos parte de la periferia del arte, y copia de los grandes centros culturales del mundo, todos era copia de las grandes potencias. La mejor de las posturas que debemos tener ante ésta situación es tomar lo que más sirva a nuestro lenguaje y adaptarlo, sin prejuicio alguno, todo sirve, todo es válido. Pero también es necesario revisar la situación, sobre todo porque vivimos la era de la globalización y hay cosas que debemos desechar. Lamentablemente esta labor expansiva es tristemente nuestra identidad nacional actual, la cual está fragmentada e inmersa, es refrito de lo que hacen otros artistas en otras partes del mundo sin ninguna modificación, una vez más estamos en una situación similar a la acontecida en la época Colonial. Todo parece indicar que a nadie o a pocos les interesa este tema, se han dejado llevar de manera desbocada por la creación de obras de vanguardia a ultranza.

El asunto en ocasiones parece sencillo; alguien en Italia presenta un auto desarmado pieza por pieza y lo coloca a manera de una instalación dentro de una galería, una década después, otro artista lo hace en alguna parte de Latinoamérica, lo mismo se repite una vez más en otra parte de Europa, pero ésta vez cambian de marca de auto, o lo pintan de rosa o amarillo, dependiendo la ideología y las costumbres de la región donde sea colocada la obra. El reto esencial es para los más

jóvenes que necesitan renovar, evitar ser copia fiel de una situación que ha durado décadas. Con este ejemplo no aludo a nadie, porque la misma instalación ha sido realizada aproximadamente en veinte países del planeta, y pudo haber empezado por Japón, España o México, en todo caso debemos localizar el origen y felicitarlo por haber repercutido con su obra.

Otro problema al que nos enfrentamos es la manipulación de las grandes empresas para que adquiramos cierto tipo de ropa, música y ver determinados programas de televisión. Lo mismo nos pasa con el gobierno y sus altos funcionarios que dirigen el destino de nuestras naciones, todos formamos parte de un plan establecido, ellos nos modifican ideológicamente a través de la guerra, una matanza colectiva, un magnicidio o la simple campaña de un candidato que busca el poder.

Para algunos artistas sucede lo mismo en el campo del arte, un ser humano, un animal, la naturaleza misma es posible de ser modificada. Todo esto vuelve expansivo al arte y lo enriquece, lamentablemente volvemos a caer en el disparate, en el sin sentido, donde todo es válido. Podemos intervenir, modificar y sacar de contexto cada una de las ramas del conocimiento y el quehacer humano. De esta manera, ver dentro de una galería o en un festival de performance a un carnicero, un chef, un malabarista, un encantador de serpientes, o un discapacitado pidiendo limosna.

Lo mismo sucede si cada uno de estos simples ciudadanos se quieren introducir al campo del arte, porque ya no es necesario saber dibujar ni pintar. Estos simples ciudadanos en ese momento tendrán la esperanza de algún día ser artistas consagrados, de convertirse en altos funcionarios de arte y conducir nuestro destino. Todo esto enriquece y llena de misterio al arte, porque los estudiantes jamás logran comprender el mecanismo aplicado, preguntándose una y otra vez. ¿Cómo le hizo un artista para crear un robot? ¿Para permanecer colgado en un puente durante veinte horas? ¿Acaso hay que azotarse sobre vidrios durante la presentación?

Sea lo que sea, la situación amerita una revisión a fondo, la solución será de todos, del Concierto de las Naciones, entre todos tendremos que aportar un punto de vista para solucionar el problema o para seguir igual. Sobre todo porque muchos de los códigos son repetitivos hasta el cansancio, los postulados del arte conceptual; insostenibles, y el arte no está hecho para sujetarse a dogmas.

Al analizar de manera global el tema del arte conceptual, puedo asegurar que también ésta corriente artística tiene los mismos defectos que el arte tradicional, a pesar de que sus autores dicen ser irracionales, romper con todo, ser inclasificables. Usan códigos igual que todo artista para poder comunicarse, hay una semántica, hay un objetivo, en ocasiones hay bocetos y maquetas.

La mayoría de artistas conceptuales aseguran estar realizando obras alejadas de lo artesanal, con esto se refieren al mecanismo ready made, porque todo consiste en sacar de contexto todo objeto, todo animal, toda acción de la sociedad, o de la naturaleza, y tan sólo intervenirla, modificarla brevemente o dejarla tal como se encontró y darle carácter de obra de arte. Cuando el artista tiene dinero pone a un equipo numeroso a trabajar, llega al final y firma el trabajo. De esta manera podemos

darnos cuenta la facilidad que tiene todo ciudadano, de cualquier disciplina para insertarse en el mundo del arte y supuestamente renovar, cambiar todo radicalmente y sobre todo crear algo alejado de lo artesanal.

En México hay artistas conceptuales que contratan a destajo a estudiantes y les compran sus objetos, sus performances, o instalaciones a bajo precio. En ocasiones funden varias ideas o las presentan tal como les llegó. De esta manera también se alejan de lo artesanal.

Hay pintores que ante la fuerza del arte conceptual prefirieron adaptarse y han incorporado parte de los mecanismos o lenguaje del arte conceptual en sus trabajos, de esta manera podemos ver en exposiciones una serie de cuadros colocados como si fueran una instalación, cuadros conectados a una videocasetera o a un anuncio de luz neón. Un performance en vivo hecho con comida, dejando como resultado huellas del acto, el cual se firma como obra acabada. También hay pintura instalación, o pintura performance, todo es válido y en ocasiones enriquece el campo visual de los artistas, en otras ocasiones son simples disparates.

Las posibilidades son infinitas, nadie puede quejarse de estar limitado, hay recursos de toda índole. Cada quien que haga lo que quiera y que defienda con fervor su trabajo, en todo caso lo que hay que eliminar al momento de la creación y defensa son fanatismos y dogmas. Los caminos son múltiples; el que quiera ser pintor que lo sea, el que quiera ser escultor o grabador que lo sea. Ya no es posible decir que el arte conceptual es el único camino, el arte redentor que nos va a salvar de la mediocridad, o del agotamiento.

Muchos me señalan como un alacrán por estar en contra de varias salidas que da el arte actual a nivel mundial, por estar en contra de los últimos instantes de la vanguardia, al respecto quisiera decirles ¡ya basta! Pero será mejor que hagan lo que quieran, sobre todo aquellos que les gusta llevar todo al extremo; tienen total libertad si quieren cambiar de sexo y saber que se siente estar embarazados y tener dolor de parto. Lo mismo me da si quieren rostizarse como pollos, convertirse en bombas humanas y hacerse estallar, alimentarse con arsénico, vomitarlo y luego volverlo a ingerir. Si regresan de la otra vida tal vez se conviertan en Mesías que enlacen a las nuevas generaciones de artistas. Sólo espero que demuestren que no son enfermos terminales, que no forman parte de una venganza política o del narcotráfico, porque son recursos muy gastados.

Debo aclarar que a lo largo de mi reflexión me acompañaron varios libros, dos son los que más destacan *Arte popular y sociedad en América Latina*, de Néstor García Canclini, y *El Arte en Estado Gaseoso*, de Yves Michaud. Al final también reflexiono sobre la identidad nacional, en estos momentos está rebasada, sin embargo es un círculo eterno que va a regresar cada determinado tiempo, en época de crisis, el artista volverá a crear obras bajo este concepto. Nuestra época es la de un arte



abierto y expansivo. Pero también la de un arte que contiene en sí mismo el germen de su propia autodestrucción.

## El nuevo testamento.



**Mutilado.**  
Óleo / tela.  
80 x 60 cms.  
Octubre de 1983.



**Desesperada.**  
Óleo / tela.  
80 x 60 cms.  
Octubre de 1983.



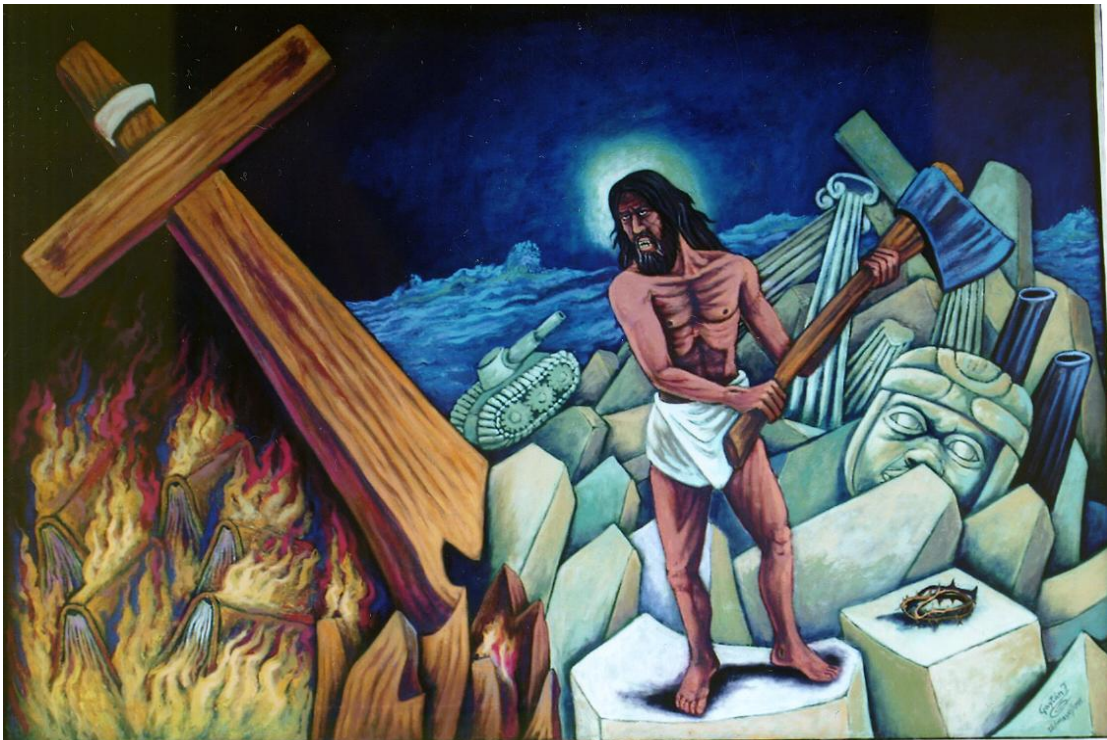
**Los quemados.**  
Óleo / tela.  
80 x 100 cms.  
Noviembre de 1985.



**Catolicismo y masas.**  
óleo / tela.  
100 x 80 cms.  
Marzo de 1986.



**La última cena.**  
**Óleo / tela.**  
**1.68 x 92 cms.**  
**Noviembre de 1985.**

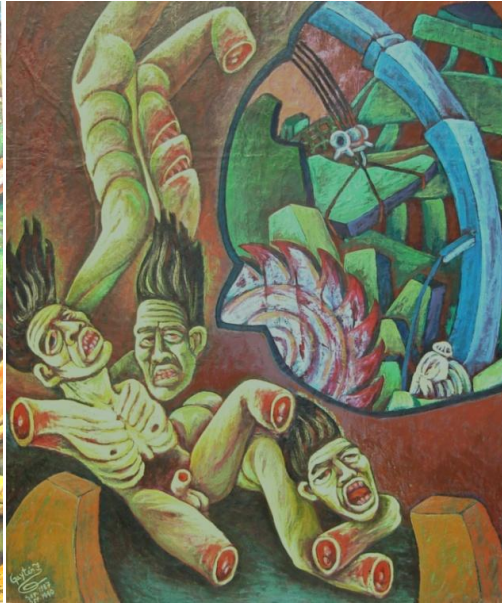


**Cristo destruye su cruz.**  
**Óleo / tela.**  
**89.5 x 130 cms.**  
**26 de mayo de 1995.**

## Un minuto de silencio.



**7.8° en la escala de Mercalli.**  
óleo / tela.  
120 x 100 cms. 120 x 100 cms.  
Agosto de 1990. Septiembre de 1987.



**La sierra circular.**  
acrílico / papel.



**Yo nací un día que Dios estaba enfermo III.**  
óleo / tela. óleo / tela.  
120 x 100 cms.  
mayo de 1988.



**Yo nací un día que Dios estaba enfermo IV.**  
120 x 100 cms.  
Junio de 1989.

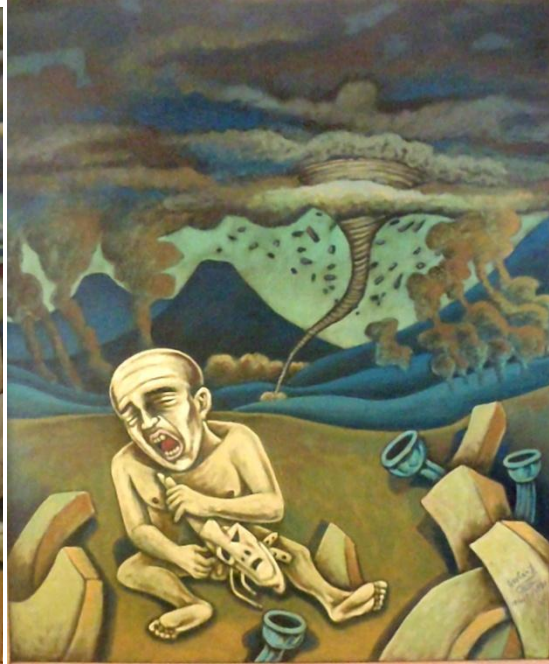


**Yo nací un día que Dios  
estaba enfermo VI.**

Óleo / tela.

120 x 100 cms.

22 de septiembre de 1990.17 de octubre de 1991.



**Yo nací un día que Dios  
estaba enfermo X.**

Óleo / tela.

120 x 100 cms.

22 de septiembre de 1990.17 de octubre de 1991.



**A todos los que me vean Armas peligrosas.  
y se hagan los disimulados. Óleo / tela.**

óleo / tela.

120 x 100 cms.

1986-87.



100 x 120 cms.

Mayo de 1986.

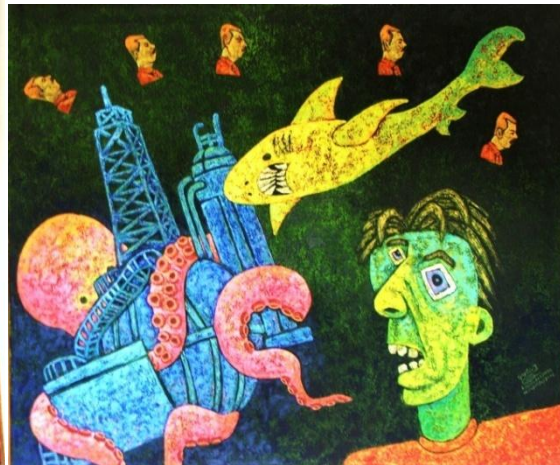
## La conjuración del sueño.



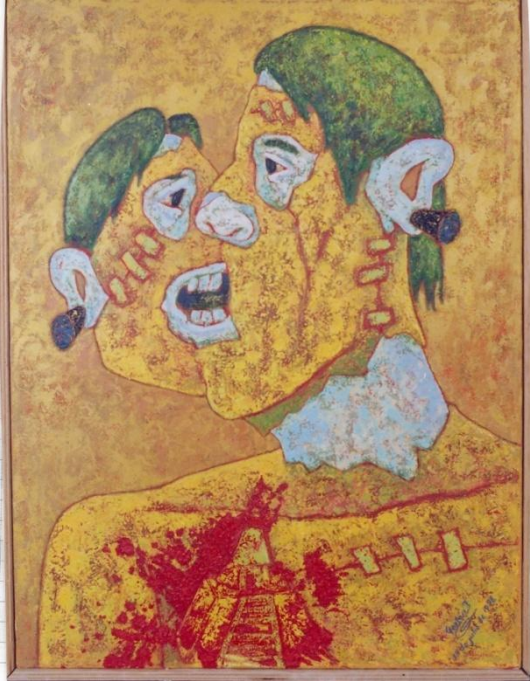
Autorretrato como el señor del inframundo I. señor del inframundo II.  
óleo / tela. óleo / tela.  
60 x 40 cms. 60 x 40 cms.  
octubre de 1993. octubre de 1993.



Perros muertos sobre el Periférico sur,  
mientras me acaricio el occipicio.  
Óleo / tela.  
1.18 x 1.13 cms.  
1994.



Autorretrato con los pulpos  
y tiburones internacionales.  
Óleo / tela.  
100 x 120 cms.  
1996.



**Autorretrato como Xipe-totec.**  
óleo / tela.  
80 x 60 cms.  
julio de 1998.



**Ocelote plano.**  
Acuarela y tinta / papel.  
28 X 35 cms.  
3-8 de diciembre de 2003.

## En los linderos del olvido.



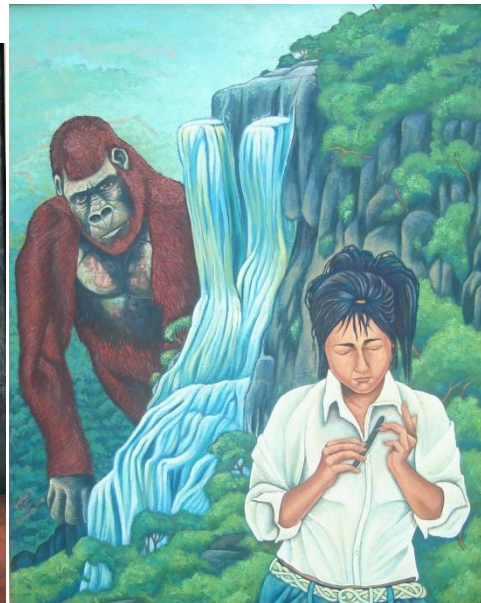
La vida es un sueño I. La vida es un sueño II.

Óleo / tela.

Óleo / tela.

100 x 80 cms. 100 x 80 cms.

25 de octubre de 2007. 25 de octubre de 2007.



En los linderos del olvido I. En los linderos del olvido II.

Óleo / tela.

Óleo / tela.

80 x 100 cms. 100 x 80 cms.

12 de junio de 2008.

Octubre de 2008.



## CONCLUSIONES.

La Conquista fue un choque entre dos civilizaciones con cánones de belleza encontrados, a pesar de que la ciudad maravilló a Hernán Cortés y sus soldados; las obras que vieron a cada paso como códices, esculturas y orfebrería fueron saqueadas o destruidas, la ciudad derrumbada, y la población masacrada. Todo se impuso a sangre y fuego; la religión, la estructura social, y una nueva propuesta estética.

La ciudad de México causó expectación a los conquistadores por el espectáculo grandioso de ver una ciudad de piedra flotando sobre la laguna, acto seguido Hernán Cortés realizó un mapa burdo de lo que vio a su llegada, este mapa circuló por todo Europa y provocó todo tipo de distorsiones a manos de aquellos que sin visitar América trataban de recrear el mundo que sabían de oídas, lleno de castillos almenados, y casas con techos de doble agua. Con el paso de los años, y de los siglos las autoridades de la Nueva España levantaron mapas y planos para registrar la transformación de la ciudad, los desastres naturales, los nuevos edificios, las ampliaciones de las calles, y los problemas del desagüe, en estas crónicas visuales también participaron manos anónimas que a pesar de tener un pésimo dibujo y una mala perspectiva, sus trabajos sobrevivieron al paso de los siglos y conforman nuestra identidad nacional. Sólo aquellos viajeros que visitaron nuestra ciudad y recorrieron sus alrededores pudieron dejar un testimonio más fidedigno de la fisonomía que adquirió la Nueva España durante todo el proceso Colonial.

Desde el inicio de la Conquista siempre hubo indígenas sometidos y rebeldes en cuestiones políticas, sociales y artísticas. Uno de los sectores, el más derrotado tuvo que apegarse a las órdenes de los invasores y salvaron sus vidas. Ellos tuvieron que ayudar a la construcción de casas y edificios, fueron los más dóciles en cuestión religiosa, de ellos surgió el prototipo de Juan Diego y todos los indígenas que de igual nombre o de nombre parecido fueron elegidos por los misioneros para seguir el mismo canon de historia. Entre los indígenas había prisioneros, amotinados y parientes de Cuauhtémoc, por lo que Cortés tuvo que prometerles terrenos, herencias y otros favores, ellos trataron todo el tiempo de revivir su pasado heroico a través de las pinturas. En una situación muy similar estuvieron los tlaxcaltecas que gozaron del apoyo de los españoles, ellos fueron los principales en retratarse y donar obras pías, dejando su historia personal y familiar registrada, colocándose a la misma altura de la nobleza novohispana. En otro bloque están situados los últimos tlacuiles del mundo mexicana, así como sus descendientes, ellos fingieron estar adaptados, sin embargo, iconográficamente fueron rebeldes, creando el mal llamado arte tequitqui, que nos lleva a un sincretismo de formas, así podemos localizar símbolos del mundo recién conquistado sobre pilas bautismales, en columnas, en cruces y frescos de conventos durante todo el siglo XVI, y gran parte del XVII. En un cuarto bloque podemos colocar a los indígenas rebeldes quienes nunca aceptaron

la religión católica y trataron de mantener sus costumbres adaptándolas al paso de los siglos para sobrevivir.

Durante la reconstrucción de la ciudad se creó la Escuela de Artes y Técnicas de San José de los Naturales a cargo de fray Pedro de Gante, en ese lugar los indígenas aprendieron a pintar, grabar y dibujar bajo la influencia de grabados europeos, en especial de Flandes. Los demás misioneros que llegaron a lo largo del siglo XVI fundaron escuelas de arte similares en distintas partes de la Nueva España. De estos talleres salieron los primeros pintores indígenas obligados a realizar un arte con cánones distintos a los suyos, también los primeros santos, Cristos y vírgenes que sustituyeron a los dioses prehispánicos, de esta manera, y con un fin Evangelizador se dan los primeros pasos en busca de la identidad nacional por la vía del mestizaje, y la primera imagen al respecto fue la creación de *la Virgen de Guadalupe*, que inicialmente fue pintada por un franciscano quien trajo una herencia iconográfica de pinturas medievales y renacentistas que vio a través de varios viajes que realizó como misionero, retomó distintas versiones marianas, en especial recreó un fragmento del *Apocalipsis*. Debido a las características religiosas jamás sabremos quien fue el pintor inicial, ni las diversas manos que intervinieron hasta conformar la imagen actual, a excepción del indio Marcos Cípac, quien intervino con algunas pinceladas. También debido a su carácter religioso será difícil que sea reconocida como la primera obra maestra de la época colonial en México.

La imagen de *la Virgen de Guadalupe* tardó un siglo en alcanzar la popularidad necesaria; primero el padre Miguel Sánchez escribió un libro en torno a ella que desencadenó otros autores a lo largo del siglo XVII. A partir del primer libro otros autores escribieron sermones y poemas que reforzaron la falta de documentos oficiales en torno al gran milagro. El segundo motivo fueron las diversas epidemias desatadas sobre la población indígena desde la llegada de los conquistadores y la inundación de 1630 que dejó a la ciudad de México dos metros bajo el agua, esto repercutió en pintores profesionales y a la vez anónimos para que realizaran a partir de 1653 y a lo largo de toda la época Colonial una serie de óleos donde aparecen evidencia de todos los acontecimientos a cerca de su aparición y sus milagros. A través de estas pinturas en pocas ocasiones firmadas podemos estudiar la evolución de costumbres, los cambios de la ciudad, vestimentas y tipos raciales. Durante todo el proceso se fue uniendo y en ocasiones fundiendo con el escudo de la fundación mítica de la gran Tenochtitlan, donde aparece el águila con la serpiente entre las garras sobre una nopalera, que a su vez está sobre la laguna, hasta crear un fuerte mestizaje que fue la base de unión de las diversas clases sociales de la Nueva España. (ver Cap. III).

*La Virgen de Guadalupe* tuvo una evolución interesante; fue *la primera mujer criolla en América* debido al ascenso que los criollos tuvieron durante la segunda mitad del siglo XVI, así la conocieron hasta el siglo XVIII, cuando pasa a ser *la virgen mestiza*, será hasta el siglo XIX, cuando pasó a ser *la virgen indígena*. En un tercer motivo va a ser indispensable la postura de los descendientes de la nobleza azteca y el linaje de los tlaxcaltecas, quienes van a pagar a pintores profesionales, en especial los que arribaron un poco después de la Conjuración de Martín Cortés, como; Simón

Pereyans, Pedro de Requena y Marcos de San Pedro, para la creación de cuadros y retablos donde ellos aparecían como donantes. En múltiples ocasiones trataron el tema de la Conquista para darle más realce a nuestro pasado prehispánico. La costumbre de aparecer como donantes estaba prohibida para las clases bajas, hasta el momento los más retratados eran Hernán Cortés y los virreyes. La ruptura la dará Juan Correa en el transcurso de los siglos XVII al XVIII, en escenas de sus pinturas incluyó ángeles mulatos y negros. Con esta propuesta Juan Correa fusiona temas e incorpora a las castas, pero de manera simulada, es así como la sociedad de la Nueva España empieza a unirse en torno al gran milagro. El otro óleo que va a oficializar la unión será el creado para la *Inauguración del nuevo Santuario de la Virgen de Guadalupe*, el 30 de abril de 1709, en ese momento solemne estaba presente toda la orgullosa y contrastada sociedad novohispana, desde el virrey, la nobleza azteca, y conversos. Hay mascarada, carros carnavalescos, todos rindiendo culto a *la Virgen de Guadalupe*. Con la inauguración del Santuario está plenamente reconocida la trascendencia del milagro mexicano, ahora su imagen comenzará a trascender las fronteras novohispanas. Las pinturas de corte anónimo incrementarán su número, y las familias mexicanas quedarán plasmadas alrededor de ella como símbolo de integridad social.

La pintura posterior a la Conquista es heredera iconográfica de los estandartes, medallas y crucifijos que trajeron los españoles a la Nueva España. Desde los primeros años, los Autos y Ordenanzas de Pintores profesionales impidieron que los indígenas produjeran imágenes al menos que pertenecieran a la Escuela de San José de los Naturales, o al Gremio de Pintores y Doradores. Sin embargo, pese a las censuras de la Inquisición, surgió la llamada artesanía preocupada por temas locales a diferencia de los temas tratados por los artistas profesionales que estuvieron alejados del sentimiento novohispano. Aún así, durante la Colonia, hay cuadros pintados por indígenas profesionales sin firmar debido a la persecución de las altas autoridades y sus leyes muy rígidas.

La primera generación de pintores empezó a llegar a partir de 1538, de ellos quedan pocas obras o bien ninguna debido a las inundaciones, motines, e incendios suscitados en la ciudad, además de los descuidos personales de quienes las poseían, sin embargo, serán ellos quienes fundarán la escuela novohispana de pintura. De un canon renacentista pasaron a uno manierista. Mientras que la segunda generación va a realizar la transición del manierismo al barroco. La temática de pintores profesionales durante los tres siglos de la Colonia será religiosa; trataron temas como vírgenes, santos, Cristos y angelitos revoloteando por todas partes. Los albores de nuestra identidad nacional brotará en los retratos de los primeros misioneros, en el rostro de los conquistadores, abades, monjas y algunos personajes de la nobleza novohispana, así como caciques y descendientes de la realeza azteca. En los biombos que plasmaron los cambios ocurridos en la ciudad de México, más tarde, en las imágenes de monjas coronadas y en los atributos de la poderosa muerte. De esta manera algunos pintores dieron fisonomía a este periodo y lucharon por una identidad nacional, a pesar de que la pintura realizada en la Nueva España era eurocentrista. Lamentablemente la temática hacia el final de la época Colonial

siguió igual, cuadros bíblicos tratados como históricos, retratos de monjas, nobles señoras y virreyes. Simplemente los retratos de monjas siguieron realizándose hasta mediados del siglo XIX, momento en el cual triunfa la fotografía y termina toda una época, mientras la muerte se vuelve alegre o cotidiana en cuadros costumbristas, en ocasiones cursis y llenos de romanticismo.

Durante trescientos años hubo constantes rebeliones indígenas que asolaron la Nueva España, a finales del siglo XVIII, tuvo una gran repercusión la de Jacinto Canek en el área maya sentando las bases para la llamada Independencia de México. En el terreno religioso la Virgen de Guadalupe está convertida en estandarte de lucha y unión de diversas clases sociales de la Nueva España. Los diversos bloques de la población indígena siempre fueron rebeldes de una u otra manera ante la adversidad de una estructura social ajena a la nuestra. Los más rebeldes fueron los que vivían en pueblos aledaños a la capital y en todo el territorio de la Nueva España, ellos se alzaron en armas, matando a los españoles, e incendiando poblados enteros. Al final de la época Colonial, con el redescubrimiento de los monolitos; Coatlicue y la Piedra del Sol, en la Plaza Mayor, reavivaron sentimientos ancestrales de identidad nacional, y al mismo tiempo apareció un preludio de cambio en la estructura y mentalidad de los habitantes. La lucha indígena durante la Colonia nos condujo a mirarnos en el espejo para pintar una iconografía específica en el arte del siglo XX. Con su lucha valoramos nuestro pasado prehispánico, y al igual que los cronistas nos dieron una visión de la Conquista. Los caciques Tlaxcaltecas y de Xochimilco, así como sus descendientes nos enseñaron sus rostros como donantes de obras pías y como protagonistas de un sin fin de pinturas que cuentan la historia individual de varios de sus integrantes, y de algunas familias mexicanas a lo largo de varios siglos.

Tanto la imagen del escudo nacional como la imagen de la Virgen de Guadalupe como protectora del cielo de México dejan de aparecer por un tiempo, hasta que el México independiente las recupera de nuevo en óleos de corte anónimo, en esta ocasión acompañando a los héroes como Hidalgo, Iturbide y otros. Durante todo el siglo XIX, la ciudad de México sigue siendo el tema o asunto principal en grabados y pinturas tanto anónimas como de corte profesional. Aparece en las litografías de Casimiro Castro, de Pedro Gualdi, y de Hesiquio Iriarte, poco a poco, al igual que las imágenes de los héroes de la Independencia, se van comercializando hasta formar parte de los mapas y calendarios que las compañías regalaban una vez al año.

Todos los pintores profesionales durante los trescientos años de la Colonia realizaron una temática alejada de los intereses populares, sus telas estaban llenas de

santos, Cristos e inmaculadas. Se pintaron un sin fin de temas bíblicos, de un estilo renacentista a inicios de la Nueva España saltaron a un estilo manierista. Sin embargo, la pintura plasmada durante el último tercio de la centuria estuvo ligada al fenómeno del criollismo que no era un sentimiento de nacionalidad, sino una toma de conciencia frente a los peninsulares, esta situación fue introducida en algunos retratos, sobretodo de damas, varias de ellas, antes de tomar los votos. La realidad americana empezó a imponerse. Esto provocó que en 1625 Lorenzo de la Piedra pudiera realizar una copia del ayate de *la Virgen de Guadalupe*, convirtiéndose en el primer pintor profesional en retomar el tema. Al finalizar el siglo ya hay un sin fin de obras guadalupanas, la factura de estos cuadros es profesional pero están sin firmar.

Varios de los pintores de mano profesional tendrán nexos con el Santo Oficio para controlar la creación y distribución de imágenes, mientras que otros van a ser llamados por la Iglesia, por ejemplo, en 1666, un grupo de pintores acudió para dictaminar acerca del ayate original de *la Virgen de Guadalupe*, ellos fueron Nicolás de Angulo, Tomás Conrado. Nicolás de Fuen Labrada, Sebastián López de Sávalos, Juan Salguero, Juan Sánchez de Salmerón y Antonio Alonso de Zarate. El suceso fue importante, los pintores para ser llamados contaban con prestigio suficiente, pero aún hay desconocimiento de datos y pinturas de varios de ellos. Otro grupo va a colaborar con las autoridades de la Nueva España, al ser colocados al frente de las Ordenanzas para controlar la producción realizada por malos artistas y artesanos que no sabían proporcionar los cuerpos y que producían imágenes obscenas y pintaban falsos santos. Por último, hubo quienes crearon principalmente arcos triunfales para la llegada de los virreyes, como los pintores Antonio Alvarado y José Rodríguez Carnero.

En el paso de los siglos XVII y XVIII, a Juan Correa le va a interesar cuidar la lucha de clases de manera simulada introduciendo ángeles y querubines mulatos, en varias ocasiones en sus pinturas estarán incluidos los donantes indígenas. El otro pintor que va a mirar hacia lo nacional será Juan de Miranda quien va a pintar en dos ocasiones a la décima musa, de los cuales sólo sobrevive uno de los cuadros. El cambio total se da a lo largo del siglo, cuando los pintores realizan obras encargadas por la nobleza tlaxcalteca y los descendientes de los aztecas, la temática era la conversión y el bautizo de los grandes señores, el martirio de los nuevos fieles en la defensa de su fe, el valor y santidad de los primeros misioneros. Crónicas e imágenes que exaltan a los franciscanos y jesuitas ilustres de los primeros tiempos de la Conquista quienes fueron forjadores de la nueva nación criolla. De tal manera que estas pinturas son un fuerte indicio de identidad nacional.

El pintor más destacado de la última etapa de la pintura colonial será Miguel Cabrera quien es llamado por la iglesia junto con otros pintores para revisar por segunda ocasión el ayate original de *la Virgen de Guadalupe*, entre todos llegaron a la conclusión que fue pintado por *cuatro especies o modos de pintura*: óleo, temple, aguazo y labrado al temple. Como producto de esta revisión Miguel Cabrera escribió un libro impreso llamado *Maravilla Americana y Conjunto de raras maravillas*.

Además de su serie guadalupana, y retratos de nobles, también pintará el retrato de *Sor Juana Inés de la Cruz*, este óleo lo convirtió en una de las cumbres del arte novohispano, es el retrato más conocido de la monja ilustre, también el más reproducido, fue inspirado por el de Juan de Miranda. También atendió a la nobleza novohispana, y a los comerciantes con cuadros religiosos de encargo, Miguel Cabrera con sus temas dio un paso más en búsqueda de nuestra identidad nacional. En cuanto a sus “cuadros de castas” no hay ningún elemento ajeno o extranjero, es copia de las diversas clases sociales desprotegidas, o escasamente encumbradas de la época. Miguel Cabrera sin querer funda con estos cuadros el costumbrismo del siglo XIX.

Para finales del siglo XVIII podemos localizar una temática distinta en el arte novohispano, producto del gusto de la nobleza; retratos de damas lujosas y de alcurnia, niñas maquilladas y mujeres con chiqueadores. Monjas al momento de su consagración, coronadas para la ceremonia de profesión, con amplias faldas y bellos escapularios. Niños donantes vestidos elegantemente, con gestos duros y edad indefinida. Este género tuvo su origen al principio de la Colonia pero se fue definiendo poco a poco. Otro género que estuvo de moda desde el siglo XVII fueron los biombos y llegaron a su cumbre en este siglo, en este aspecto los pintores fueron verdaderos cronistas visuales, en pocos metros es registrado el momento de la Conquista, la transformación de la ciudad; costumbres, formas de vestir, calles mercados y plazas. Las clases desprotegidas mezclándose con la alcurnia en la Catedral y en el Parián. La muchedumbre que ve pasar la carroza del virrey, los oidores y alabarderos.

Durante el último tercio del siglo XVIII, surgen varios cuadros y biombos anónimos con cánones clásicos sobrepuestos a figuras indígenas desproporcionadas, con pelo rizado y perfil griego. El estilo de estas pinturas son un reflejo del gusto que empieza a llegar a la Nueva España que es el neoclásico. La nueva propuesta estética será impulsada por la recién creada Academia de San Carlos en 1783. La institución para darle una característica local adoptó el escudo mexicana como emblema, al cual le agregaron hojas de laurel a la izquierda y de encino a la derecha, que perduraron hasta llegar a convertirse en nuestro escudo nacional. Con la creación de la Academia de San Carlos el barroco pasa a ser un estilo de mal gusto, ridículo, indecente, solo merecía el desprecio. En este sentido, las clases privilegiadas seguían prefiriendo la realización de obras de estilo barroco, porque tanto ornamento deleitaba a los sentidos. El último representante de la pintura barroca durante el siglo XVIII fue José de Alcívar, con él se cerró una época e inició otra; la del neoclásico.

La Academia de San Carlos se convirtió en rectora del “buen gusto”, toda reforma urbana debía pasar por un aparato burocrático de censores quienes estaban aliados a la Junta de Policía del Ayuntamiento, sus miembros pensaban que con esta actitud podían promover lo moderno, pero en realidad ejercieron una labor inquisidora. Si bien, la Academia renovó la estética de los artistas, al mismo tiempo evitó la libertad profesional. Los arquitectos de la Academia intervinieron en la remodelación de la Plaza Mayor y varias partes centrales de la ciudad, el 13 de agosto de 1790 el mismo día que los habitantes celebraban la caída de la gran Tenochtitlán, al momento de trabajar en el piso de la Plaza, fueron encontrados los dos monolitos que el segundo arzobispo de la Nueva España; Alonso de Montúfar había mandado a enterrar en 1554, *la Coatlicue*, y *la piedra del Sol*, el suceso preludió un cambio en la estructura de la sociedad mexicana, las piedras de sacrificio azteca, con su presencia comienzan a revertir los acontecimientos históricos y políticos, iniciándose una venganza contra los españoles. Con este acontecimiento termina el reinado de San Hipólito como santo patrono de la ciudad. La rebelión de Jacinto Canek en la zona maya aún era recordada cuando los dos monolitos reavivaron viejas creencias religiosas y estéticas, una vez más, las calificaron de *horrendas*.

A principios del siglo XIX los artistas intentan derrumbar el barroco, el estilo neoclásico había llegado a través de la Academia de San Carlos, donde la mayoría de los profesores o alumnos estaban alejados del sentir popular retratando temas bíblicos disfrazados de cuadros históricos. La alternativa la darán los artesanos independentistas los cuales van a registrar cada uno de los acontecimientos; como la llegada del ejército trigarante a la ciudad de México, su recorrido por la calle de Plateros, y posteriormente el templete donde Iturbide habla ante el pueblo, poco a poco a lo largo de décadas los héroes son retratados, hay escenas que los artistas profesionales harán hasta después de la segunda mitad del siglo como son *el abrazo de Acatempan*. En segundo término estarán los caricaturistas quienes desde la época de Santa Anna hasta el régimen de Porfirio Díaz harán todo tipo de críticas al sistema. Con la llegada del litógrafo italiano Claudio Linati es enlazada la iconografía de héroes patrios, por último tenemos la fuerte presencia del grabador José Guadalupe Posada quien con sus trabajos nos lleva al encuentro con nuestra identidad nacional.

La Independencia creó mayor libertad en el arte, fulminó definitivamente al barroco, incluso el neoclásico, con esta libertad, primero; los artesanos y luego los profesionales tuvieron que ampliar sus horizontes, no fue fácil, a los que estudiaron en la Academia de San Carlos les costó trabajo llegar al encuentro con esta identidad nacional, salvo aquellos que entraron en contacto con Maximiliano o con intelectuales como Ignacio Manuel Altamirano, quienes de una u otra manera

influyeron en una iconografía que desembocó en nuestra identidad nacional. Los artesanos y caricaturistas confluyeron en la obra de José Guadalupe Posada. De todo este recuento iconográfico abrevaron los muralistas. En la obra de Rivera, Orozco, Siqueiros y otros podemos localizar verdaderas epopeyas visuales dedicadas a nuestra historia patria, entre ellas la Independencia; que nos vino a enriquecer con las imágenes de los héroes. Son ellos, y sobre todo José Clemente Orozco, quien retratará a la masa desordenada que no soportó tantos años de opresión, como lo vemos en el mural dedicado a Hidalgo, en el Palacio de Gobierno en Guadalajara Jalisco.



## FUENTES DE CONSULTA

Acevedo, Esther, Fuente, Beatriz de la, et al. *El arte mexicano*. México, Secretaría de Educación Pública / SALVAT, 1986, 12 Vols.

Acosta, fray Joseph. *Historia Natural y moral de las Indias*. Edición y tres apéndices de Edmundo O' Gorman, 3ª. Edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 250 pp.

Alfaro Siqueiros, David. *Me llamaban el coronelazo*. Introducción de Angélica Arenal, 2ª. Edición. México-Barcelona-Buenos Aires. Grijalbo, 1986. 650 pp.

Alfaro Siqueiros, David. *No hay más ruta que la nuestra*. Introducción del autor, 2ª. Edición, México. s/ e, 1978. 128 pp.

Alva Ixtlixóchitl, Fernando de. *Obras Históricas*. Edición, estudio introductorio y un apéndice documental de Edmundo O' Gorman, prefacio de Miguel León Portilla, 4ª. Edición, México. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas. 1985. ( serie de historiadores y cronistas de Indias ).

Autor desconocido. *La Biblia de Jerusalen*. México, Porrúa, 1988, 1836 pp. ( colección Sepan cuantos... núm. 500).

Autor desconocido. *Codice Florentino*. México, Nueva Imagen, 1978, Tomo III, 495 pp.

Autor desconocido. *El Conquistador Anónimo*. Prólogo y notas de León Díaz Cárdenas, México, Editorial América, 1941, 60 pp.

*Historia de México*. Editorial México, 1977, 4 vols.

Balbuena, Bernardo de. *La Grandeza Mexicana*. Estudio preliminar de Luis Adolfo Domínguez, 5ª. Edición, México. Porrúa. 1990. 153 pp. (colección Sepan cuantos... núm. 200).

Baudot, George. *México y los albores del discurso colonial*. México, Nueva Imagen, 1996. 390 pp.

Benitez, Fernando. *La ruta de Hernán Cortés*. México, Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica. 1981. 303 pp. (colección Lecturas mexicanas, núm. 7).

Boturini Benaduci, Lorenzo. *Idea de una Nueva Historia General de la América Septentrional*. Estudio preliminar de Miguel León portilla, 2ª. Edición, México, Porrúa, 1991. 244 pp. (colección Sepan cuantos...núm. 278).

Brown, Thomas A. *"La Academia durante las guerras de Independencia."La Academia de San Carlos de la Nueva España". La Academia de 1792 a 1810.* Prefacio del mismo autor, Traducción de María Emilia Martínez Negrete Deffis, México, Secretaría de Educación Pública- SETENTAS 1976, 192 pp, 2 volúmenes.

B. Warren, David, Curiel, Gustavo et al. *Tesoros del Museo Franz Mayer.* edición bilingüe inglés español. Catálogo editado por el Museo Franz Mayer, Museo de Artes decorativas de Huston, y el Museo de Arte de San Diego, 2002. 368 pp.

Cabrera, Miguel. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas.* Prólogo de Eduardo Enrique Ríos, 3ª. Edición, facsimilar, México, Editorial JUS, 1977, 35 pp.

Cardona Peña, Alfredo. *El monstruo en su laberinto.* (conversaciones con Diego Rivera), 2ª. Edición, México D.F., Editorial Diana, octubre de 1980, 280 pp.

Casarrubias, Vicente. *Rebeliones indígenas en la Nueva España.* Prólogo de Alberto Morales Jiménez, México, Colección Metropolitana, 1975, 190 pp.

Clavijero, Francisco Javier. *Historia de la antigua Baja California.* Introducción de Miguel León Portilla, 4ª, Edición, México, Porrúa, 1980, 244 pp. (colección Sepan cuantos... núm. 143).

Clavijero, Francisco Javier. *Historia Antigua de México.* Prólogo de Mariano Cuevas, 9ª. Edición, México, Porrúa, 1991, 244 pp. (colección Sepan cuantos... núm. 29).

Cervantes de Salazar, Francisco. *México 1554.* Edición, prólogo y nota introductoria de Edmundo O' Gorman, 7ª. Edición, México, Porrúa, 1982, 240 pp. (colección Sepan cuantos... núm. 25).

Colón, Cristobal. *Los Cuatro viajes. Testamento.* Introducción de Consuelo Varela, 3ª. Reimpresión, Madrid, España, Alianza Editorial, 1999, 304 pp.

Conde, Teresa del. *J. C. Orozco. Antología Crítica.* Prolegómeno y nota introductoria de la autora, México, Universidad Autónoma de México, 1982, 160 pp.

Cortés, Hernán. *Cartas de Relación.* Notas preliminares de Manuel Alcalá, 17ª. Edición, México, Porrúa, 1993, 334 pp, (colección Sepan cuantos... núm. 7).

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras Completas.* Prólogo de Francisco Monterde, 9ª. Edición, México, Porrúa, 1977, 942 pp, (colección Sepan cuantos... núm. 100).

Debroise, Olivier, Elena Isabel y Estrada de Gerlero, et al. *Diego Rivera Hoy*. (simposio sobre el artista en el centenario de su nacimiento). Palabras inaugurales de Javier Barros Valero, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Secretaría de Educación Pública, 1986, 260 pp.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia de la Conquista de Nueva España*. Introducción de Joaquín Ramírez Cabañas, 16ª. Edición, México, Porrúa, 1994, 704 pp, (colección Sepan cuantos... núm. 5).

Durán, fray Diego. *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*. Introducción de Ángel María Garibay K, México, Porrúa, 1967, 197 pp.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *La Quijotita y su prima*. Introducción de María del Carmen Ruíz Castañeda, México, Porrúa, 1977, 300 pp, (colección Sepan cuantos... núm. 71).

Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano*. Prólogo de Samuel Ramos, 2ª. Edición, México, Universidad Autónoma de México, 1990, 173 pp.

Fernández, Justino , Toussaint, Manuel. et al. *Planos de la Ciudad de México, siglos XV y XVII*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, Departamento del Distrito Federal, 1990, pp. 87-106.

Florescano, Enrique. *La bandera mexicana, breve historia de su formación y símbolo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 176 pp.

Florescano, Enrique. *Imágenes de la Patria*. México. Editorial Taurus. 2006. 488 pp.

García Icazbalceta, Joaquín. *Investigación histórica y documental sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe de México*. México, Ediciones Fuente Cultural, 1952, 210 pp.

Gómez Serrano, Jesús. et al. *Posada y la Prensa Ilustrada: signos de modernización y resistencias*. Presentación de Rafael Tovar, Gerardo Estrada, et al. México. Museo Nacional de Arte/ Instituto Nacional de Bellas Artes, julio-octubre de 1996, 262 pp.

González Fernández, Fidel. et al. *El encuentro de la Virgen de Guadalupe y Juan Diego*. Presentación de Norberto Cardenal Rivera arzobispo primado, México, Porrúa, 2000, 366 pp.

González Obregón, Luis. *Las Calles de México*. Prólogos de Carlos G. Peña y Luis G. Urbina, 8ª. Edición, México, Porrúa, 1997, 248 pp, (colección Sepan cuantos... núm. 568).

Greenleaf, Richard E. *Zumárraga y la Inquisición mexicana, 1536-1543*. Traducción del inglés de Victor Villela, Prefacio del autor, reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 184 pp.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes*. Traducción del francés por Juan Utrilla, reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 224 pp.

Heredia Correa, Roberto. *Albores de nuestra identidad nacional*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 128 pp.

Humboldt, Alejandro de. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. Estudio preliminar, revisión del texto, cotejos, notas y anexos de Juan A. Ortega y Medina, 5ª. Edición, México, Porrúa, 1991, 700 pp, (colección Sepan cuantos... núm. 39).

Lira, Andrés Muro, Luis de. et al. *Historia General de México*. Advertencia preliminar de Daniel Cosío Villegas, México, Colegio de México, 1976, Tomo I, 290 pp.

León Cázares, María del Carmen. *La Plaza Mayor de la Ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes siglos XVI y XVII*. Comentarios de Beatriz Ruíz Gaytán, México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos. 1982, 184 pp.

León Portilla, Miguel. *La Filosofía nahuátl estudiada en sus fuentes*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, 300 pp.

León Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos*. Introducción, selección y notas del autor, 15 a. Edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. 240 pp, (colección Biblioteca del estudiante universitario ).

Lombardo de Ruíz, Sonia, Terán Trillo, Yolanda. *Atlas Histórico de la Ciudad de México*. Tomos 1, 2. México. Ed. Smurfit, Comisión Nacional para la Cultura y el Arte, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, 516 pp./ 500 pp.

López de Gómara, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. Estudio preliminar de Juan Miralles Ostos, México, Porrúa, 1988, 352 pp, (colección Sepan cuantos... núm. 566 ).

Macazago Ordoño, Carlos y Carlos Macazago Ramírez. *Posada y las calaveras vivientes*. Selección, prólogo y comentarios de los compiladores, 2ª. Edición. México, Editorial Innovación, 1977, 120 pp.

Martí, José. *Martí en México*. México, Departamento del Distrito Federal, 1974, 176 pp, 2 tomos, (colección METROPolitana).

Matos Moctezuma, Eduardo. *Las Piedras Negadas*. Prólogo de X. de Anda Alanís, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998. 150 pp.

Maza, Francisco de la. *El guadalupanismo mexicano*. Prólogo del autor, 3ª. Reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica / Cultura Secretaría de Educación Pública, 1984, 111 pp, (colección Lecturas mexicanas núm. 37).

Mendieta, Fray Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. Introducción de Joaquín García Izcabalceta, México, Porrúa, 1980, 790 pp.

Michele Mario de. *Siqueiros*. Reimpresión. México. Secretaría de Educación Pública. /Subsecretaria de Cultura/ Dirección General de Publicaciones, 1968, 1985, 104 pp.

Micheli, Mario de. *Siqueiros. (Vida y obra)*. Buenos Aires, Argentina. ANESA / NOGUER/RIZZOLI, 1974, 50 pp, (colección Maestros de la pintura núm. 37 ).

Mier, Fray Servando teresa de. *Memorias*. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal, 4ª. Edición, México, Porrúa, 1988, 288 pp, (colección Escritores mexicanos ).

Motolinia, Fray Toribio de. *Historia de los Indios de la Nueva España*. Estudio crítico de Edmundo O' Gorman, 16 a. Edición, México, Porrúa, 1995, 256 pp, (colección Sepan cuantos... núm. 129 ).

Moyssén, Xavier. *Siqueiros antes de Siqueiros*. México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, Volumen XIII, No. 45, 200 pp.

Nebel, Richard. *Santa María Tonantzín Virgen de Guadalupe*. Traducción del alemán por el Dr. Carlos Warnholtz Bustillos, reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 448 pp.

Nissán H, Rosi , Montañéz Morfín, Victoria Eugenia. et al. *Catálogo Franz Mayer, una colección*. México, 1984. Ed. Bancreser. 324 pp.

O'Gorman Edmundo. *Destierro de Sombras*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 200 pp.

O'Gormán, Edmundo. *La invención de América*. Advertencia y prólogo del autor, México, Fondo de Cultura Económica. / Secretaría de Educación Pública, 1984, 200 pp, (Colección Lecturas mexicanas núm. 63 ).

Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. Presentación del autor, 2ª. Edición, México, D.F., Era. 1981, 128 pp.

Orozco Linares, Fernando. *Gobernantes de México*. México, Panorama Editorial, 1989. 480 pp.

Owen, William. *Diseño de Revistas*. Traducción de Carlos Sáenz de Valicourt, Prefacio del autor, México, Gustavo Gilli, 1991, 240 pp.

Pellicer, Carlos. Et al. *"La pintura mural en México"*. *Artes de México*. México D.F., editada por el Frente Nacional de Artes Plásticas, diciembre de 1954, Revista bimestral, Nos. 5-6 140 pp.

Ramírez, Fausto. *Saturnino Herrán*. Presentación de Beatriz de la Fuente, México, Universidad Autónoma de México, 1976, 124 pp, (Colección de arte 29).

Reed, Alma. *Orozco*. Traducción del inglés de Jesús Amaya Topete, 2ª. Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 352 pp.

Rodríguez., Antonio. *David Alfaro Siqueiros*. México, CREA/ Terra Nova, 1985, 144 pp, (Colección Grandes maestros mexicanos).

Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Numeración, notas y apéndice de Angel María Garibay K, 9ª. Edición, México, Porrúa, 1997, 1096 pp, (colección Sepan cuantos... núm. 300).

Sigüenza y Gongora Carlos de. *Glorias de Querétaro: 1531-1680*. México, Querétaro: Gobierno del Estado, 1985, 173 pp.

Sigüenza y Góngora Carlos de. *Piedad Heroica de D. Fernando Cortés Marqués del Valle*. 2ª. Edición, México, Talleres de la Librería Religiosa, 1898, 65 pp.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Triunfo Parténico*. Prólogo de José Rojas Garcidueñas, México, Ediciones Xóchitl, 1945, 336 pp.

Solís, Antonio. *Historia de la Conquista de México*. Prólogo de Edmundo O' Gorman, 6 a. Edición, México, Porrúa, 1996, 353 pp.

Suárez de Peralta, Juan. *La Conjuración de Martín Cortés*. Selección y prólogo de Agustín Yáñez, 2ª. Edición, México, Universidad Autónoma de México, 1994, 144 pp, (colección Biblioteca del estudiante universitario ).

Tibol, Raquel. *Siqueiros vida y obra*. México D.F., 1974, 120 pp, (Colección METROPolitana ).

Torquemada, fray Juan de. *Monarquía Indiana*. Selección, notas y apéndice de Miguel León Portilla, 3ª. Edición, México, Universidad Nacional Autónoma de

México / Fondo de Cultura Económica, 1976, 357 pp, (colección Biblioteca del estudiante universitario ).

Velázquez, Ernesto. *El Nopal y su Historia*. Presentación de Rubén Hernández, México, CLIO, Octubre de 1998, 98 pp.

Velásquez Martínez, Roxana, Ana Ortiz Islas, et al. *Guía del Museo Nacional de arte*, México, D.F. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte. 2006, pp. 108-109.

Vargaslugo, Elisa. “*El indio como donante de obras pías*”. *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de Historia*. México, Plaza de Carlos Pacheco núm. 21, Metro Juárez y Balderas, martes 2 de marzo de 1999, 19:00 p.m, 30 pp.

Warren, David B. Curiel, Gustavo, et al. *Tesoros del Museo Franz Mayer*. edición bilingüe inglés español. Catálogo editado por el Museo Franz Mayer, Museo de Artes decorativas de Huston, y el Museo de Arte de San Diego, 2002. 368 pp.

Wolfe, Bertram D. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. Prólogo de Xavier Moyssén, 2ª. Impresión, México, Diana / Secretaría de Educación Pública, Octubre de 1986, 368 pp.

Zweig, Stefan Zweig. *Américo Vesputio*. México, La Prensa, noviembre de 1992, 176 pp, (colección Populibros la Prensa. núm. 52 ).

### **Exposiciones consultadas.**

*Alejandro de Humboldt en México*. Antiguo Palacio del Arzobispado. Moneda 4, Colonia Centro. SHCP/Instituto Goethe/ INAH/ Patronato de la Industria Alemana para la Cultura A.C. Mayo-agosto de 1997.

*Coordenadas móviles, selección de mapas del acervo del Museo de la Ciudad de México*. Museo de la Ciudad de México, del 12 de agosto al 19 de octubre de 2008. Pino Suárez 30. Centro Histórico.

*De Mexicanos a novohispanos*. Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Primera sección del bosque. Colonia San Miguel Chapultepec, Delegación Miguel Hidalgo, México, Distrito Federal. Noviembre de 2009 a febrero de 2010.

*Diego Rivera y la Inquisición, un puente en el tiempo.* Museo mural Diego Rivera. Noviembre 2008, marzo 2009. Balderas y Colón s / n, a un costado de la Alameda, frente al parque de la Solidaridad, entre Juárez e Hidalgo. Col. Centro. México, D.F.

*Foro Nacional de Consulta sobre derechos y Participación Indígena.* Archivo General de la Nación., Exposición de documentos, enero de 1996.

*Galería de Historia Museo del Caracol.* Anexo al Castillo de Chapultepec. Exposición permanente. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Primera sección del bosque. Colonia San Miguel Chapultepec, Delegación Miguel Hidalgo, México, Distrito Federal.

*Exposición. El amor hasta la locura, arrebatos eróticos y místicos.* Museo Soumaya. Salas I y II. Del 7 de diciembre a mayo de 2008. Plaza Loreto. Av. Revolución y Río Magdalena. Tizapán, San Ángel. Méx. D,F.

*México su tiempo de nacer 1750-1821.* Palacio de Iturbide, Madero 17, colonia Centro, Fomento Cultural Banamex. A.C, Del 30 de abril al 14 de septiembre de 1977.

*El mundo de Carlos V, de la España Medieval al siglo de Oro.* México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Justo Sierra no. 16, Centro Histórico, Noviembre del 2000 a febrero del 2001.

*La muerte, el espejo que no te engaña.* Museo Nacional de Arte, Tacuba 8, Centro, ciudadde México, del 7 de octubre al 30 de noviembre de 2008.

*Los pinceles de la Historia: El Origen del reino de la Nueva España 1680-1750.* MUNAL, Instituto de Investigaciones Estéticas, Banamex, CONACULTA, INBA, mayo-octubre de 1999.

*Retratos de una ciudad fugitiva, selección de mapas del acervo del Museo de la Ciudad de México.* Museo de la Ciudad de México, del 11 de abril al 25 de agosto de 2008. Pino Suárez 30. Centro Histórico.

*Revelaciones. Las artes en América latina 1492-1820.* Organizada por el Museo de Arte de Filadelfia, Antiguo Colegio de San Idelfonso y el Museo de Arte del Condado de los Ángeles. Fundación Televisa. Justo Sierra núm. 16, colonia Centro. Febrero a mayo de 2007.

*Viajeros Europeos del siglo XIX en México.* Palacio de Iturbide, Madero n. 17, colonia Centro, Fomento Cultural Banamex, Grupo Modelo, Comisión Europea, Aeromexico, y el Instituto Goethe, Septiembre – Noviembre de 1996.



*Sala 12. Asimilación de Occidente.* Museo Nacional de Arte. Tacaba 8. Centro Histórico. Ciudad de México. Exposición Permanente.

*Exposición permanente.* Museo Franz Mayer. Avenida Hidalgo, núm. 45, Col Centro, México D.F.

*Exposición permanente.* Museo de San Carlos. Puente de Alvarado núm. 50o de la investigadora Katia Valenzuela, investigadora. Col. Tabacalera. Del. Cuauhtémoc. Méx.. D,F. C.P. 06030

*Exposición permanente.* Museo Soumaya, Plaza Loreto. Av. Revolución y Río Magdalena. Tizapán, San Ángel. Méx. D,F.

*Exposición: Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España (siglos XVI al XVIII).* Palacio de Cultura Banamex (Palacio de Iturbide). Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, Fomento Cultural Banamex. Madero 17, Centro Histórico. Junio- octubre 2006.

### **Archivos consultados.**

Ángeles Jiménez, Pedro. *La destrucción de la Misión de San Sabá.* Museo Nacional de Arte, Archivo documental permanente. Núm, 5 1994, 32 pp.

*Archivo de Katia Valenzuela,* investigadora del Museo de San Carlos. Puente de Alvarado núm. 50. Col. Tabacalera. Del. Cuauhtémoc. Méx.. D,F. C.P. 06030

### **Hemerografía.**

Bertán, Antonio. *"Sorprenden hallazgos de zulpetl", Reforma,* Sección Cultura, miércoles 16 de agosto del 2000. p. 2.

Jiménez, Arturo. *"El nacionalismo mexicano está en crisis; sus temas e ideas gastados", Entrevista con el historiador David Brading,* Sección Cultura, La Jornada, Sábado 26 de agosto del 2000, p. 2 a.

Mac Master, Marry. *"Cabrería abordó lo sagrado cuando imperaba como ideal: Tovar de Teresa", La Jornada,* Sección Cultura, viernes 10 de mayo de 1996. p. 2ª a.

Malvido, Adriana. "El barroco, episodio relevante en el devenir de nuestra cultura". *La Jornada*, Sección Cultura, México, miércoles 13 de abril de 1994, p. 30.

Martínez Baracs, Rodrigo. "El culto mariano y la religiosidad en México". *La Jornada Semanal*, núm. 66, Suplemento cultural de *La Jornada*, domingo 9 de junio de 1996, pp. 2 y 3.

Matadamas, María Elena. "Humboldt una exposición tras las huellas del viajero alemán", *El Universal*, Sección Cultura, México D.F., viernes 23 de mayo de 1997, pp. 1-4.

Paz, Octavio. "Arte de México: materia y sentido", *Sábado*, suplemento cultural del periódico *Unomásuno*, 25 de abril de 1998, núm. 1073, pp. 1-3.

Paz, Octavio. "Oración Fúnebre", *La Jornada*, Sección Cultura, México, miércoles 19 de abril de 1995, pp. 1/ 26-27.

Schroeder Cordero, Francisco Arturo. "Retablo Mayor del templo de San Lorenzo Río Tenco", *Cuatitlán, Estado de México. Retablos Mexicanos. Revista: Artes de México*, México, núm. 106, Editorial Comercial Nadrosa, S.A. 1968, pp. 4-5.

Swlado, Glenn. "Entrevista con Antonio Alatorre. Sor Juana, la Corte y el Claustro", *La Jornada Semanal*, Suplemento Cultural de *La Jornada*, México, abril de 1995, pp. 10-11.

Zea, Leopoldo. "Humboldt y el otro descubrimiento", *Excelsior*, Suplemento Cultural *El Búho*, México D.F., núm. 621, domingo 3 de agosto de 1997, pp. 1-4.

### **Programas de televisión consultados.**

Chedd, Graham. (conductor), *Colón y la era de los descubrimientos*, México, canal 11, domingo 26 de septiembre de 1999, 8:00 a 9:00 p.m.

Legorreta, Jorge. *México: Ciudad de Ciudades*, Canal 11, Noviembre, diciembre de 1998, 8:00 a 9:00. p.m.

Mayer, Lorenzo. (conductor), Guadalupe Jiménez Codinach (guión). *México su tiempo de nacer 1750-1821. I, II y III Parte. La hora H*, México, Canal 11, Fomento Cultural Banamex. A.C., domingos 14, 21 y 28 de septiembre de 1997, de 9:00 a 10:00 pm.

Pérez Montfort, Ricardo. *Siglo XX. La vida en México. "1901-1911. Porfirio Díaz la bella época"*, Canal 11, 10 de mayo de 1991, 6:00 a 7:00 pm.