



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

LA PINTURA DE LOS HÉROES DE LA INDEPENDENCIA DURANTE
EL SEGUNDO IMPERIO Y LA REPÚBLICA RESTAURADA. DE LA GALERÍA
ITURBIDE A LA REPRESENTACIÓN DE MIGUEL HIDALGO, 1864-1876

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA
MARIELA BENÍTEZ ORTEGA

ASESORA
MTRA. FABIOLA GARCÍA RUBIO



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., 2021



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.

Para Gloria

AGRADECIMIENTOS

A mi asesora, Fabiola García Rubio, por sus enseñanzas, dedicación y compromiso. Gracias por confiar en mí. A mis sinodales, María José Esparza Liberal, Rodrigo Moreno Gutiérrez, Ana Rosa Suárez Arguello y Víctor Alberto Villavicencio Navarro, por sus observaciones, sugerencias y valiosos aportes. Mi agradecimiento por su tiempo y cuidadosas lecturas.

A los buenos amigos, por los sueños compartidos. A Jessica, Karla y Alejandro, por la suerte de tenerlos cerca. A Stephanie y Jacobo, por recorrer este camino de la mano. A Froylán, por hablar de poesía e inspirar mis historias. A mi familia. A mis hermanos, Mario y Rodrigo, por toda una vida creciendo juntos. Y, especialmente, a mis padres, Hilda y Ariel, por mantenerme de pie y ser mi hogar. A mis abuelos, por todo lo que soy.

A todos ustedes, gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
---------------------------	---

CAPÍTULO 1. La Academia de San Carlos

1. La Academia de San Carlos a mediados del siglo XIX (1843-1861)	12
2. La enseñanza académica en México y la pintura de historia religiosa.....	18
3. Los inicios de la administración liberal en la Academia de San Carlos (1861-1865)	29

CAPÍTULO 2. La Galería Iturbide y la interpretación de la Independencia

1. La interpretación del movimiento de Independencia.....	37
2. La Galería Iturbide en el Salón de Embajadores.....	44
3. La iconografía de los héroes.....	56

CAPÍTULO 3. Las pinturas de la Galería Iturbide

1. Joaquín Ramírez y el retrato de Miguel Hidalgo.....	63
2. Ramón Pérez y el retrato de Ignacio Allende.....	76
3. Petronilo Monroy y el retrato de José María Morelos.....	85
4. José Obregón y el retrato de Mariano Matamoros.....	95

5. Ramón Sagredo y el retrato de Vicente Guerrero.....	103
6. Petronilo Monroy y el retrato de Agustín de Iturbide.....	112
CAPÍTULO 4. La pintura de los héroes de la Independencia durante la República Restaurada	
1. La Escuela Nacional de Bellas Artes (1867-1876)	126
2. La interpretación del movimiento de Independencia.....	133
3. La ausencia de una nueva iconografía sobre los héroes de la Independencia.....	137
CONSIDERACIONES FINALES.....	149
FUENTES CONSULTADAS.....	153

A los mártires sin nombre, la libertad agradecida.

Gustavo Baz, 1874.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta investigación es realizar un análisis histórico-artístico de la producción pictórica sobre los héroes de la Independencia que se generó durante los años que comprenden el Segundo Imperio (1864-1867) y la República Restaurada (1867-1876). La delimitación temporal responde al interés de llevar a cabo un estudio que incluya el programa iconográfico de la Galería Iturbide de 1865 y los retratos de Miguel Hidalgo que ejecutaron Felipe Castro en 1868 y Tiburcio Sánchez en 1875. Estos lienzos, patrocinados por los gobiernos en turno y desarrollados por artistas de la Academia de San Carlos, se insertaron dentro del esfuerzo de la élite dirigente del siglo XIX por construir un Estado mexicano moderno y a la vez, crear un relato en imágenes que dotara al país de un pasado coherente y legitimara la permanencia en el poder de los diferentes actores políticos y sus proyectos nacionales. A través de un discurso visual lleno de supuestos ideológicos, la pintura académica tuvo un papel determinante en la formación de una historia oficial, pues la representación de la patria en grandes cuadros sirvió como arma de lucha política capaz de convencer, proponer y polemizar. Se trató, por lo tanto, de imágenes al servicio del poder.

A su llegada a México, Maximiliano de Habsburgo encomendó a los alumnos de la entonces Academia Imperial de San Carlos realizar los retratos de los principales caudillos de la guerra de Independencia. Así, entre 1865 y 1866 se creó la Galería Salón de Iturbide, integrada por seis lienzos al óleo, que incluyó en un discurso único, las efigies de Miguel Hidalgo, José María Morelos, Ignacio Allende, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide. Bajo la dirección de Santiago Rebull, los pintores encargados de elaborarlas fueron Petronilo Monroy, José María Obregón, Ramón Pérez, Joaquín Ramírez y Ramón Sagredo. En el intento de fundar una memoria gráfica que vinculara el Imperio con el pasado del país y justificara un régimen establecido por armas extranjeras, la configuración de esta serie cobró significativa importancia dentro de los proyectos artísticos del emperador debido a los valores y virtudes morales que a cada uno de los héroes se les atribuyó.

De acuerdo con la hipótesis del presente trabajo, a partir de este conjunto Maximiliano propuso una continuidad histórica entre su gobierno y el movimiento de Independencia, conformando una argumentación visual y simbólica que fue retomada por las inmediatas administraciones de la República Restaurada a través de la reproducción total o parcial de

sus imágenes, específicamente del retrato del cura Hidalgo. En 1867, el triunfo liberal exigió la ruptura con la visión conservadora, pero no así con la del Imperio respecto a determinados momentos del pasado, incluyendo la versión pictórica que creó sobre los héroes de la insurgencia. De esta manera, bajo las gestiones de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada, Felipe Castro en 1868 realizó una reinterpretación del cuadro de Ramírez para los muros del Palacio de Gobierno de Guadalajara, mientras que años después, en 1875 Tiburcio Sánchez hizo una copia para las oficinas del Palacio del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

El programa artístico del Segundo Imperio y de la República Restaurada sobre los protagonistas de la Independencia se insertó dentro de un largo proceso de construcción iconográfica que, desde la misma gesta, buscó definir la imagen física de los caudillos. Por ello, también se pretende abordar la polémica en torno a la interpretación del movimiento en la que se inscribió la Galería Iturbide, con la intención de explicar la función que a cada uno de los personajes se le adjudicó en la tarea de legitimar los ideales del régimen de Maximiliano y, posteriormente, entender la preeminencia de la figura de Hidalgo en el panteón heroico liberal y la consecuente apropiación del modelo de 1865.

Para llegar a los objetivos anteriores, se recurrió, por una parte, a aquellas fuentes bibliográficas secundarias y compilaciones documentales que dieran cuenta de forma general del desarrollo artístico de la segunda mitad del siglo XIX y de modo particular, de la producción pictórica en la Academia de San Carlos durante el periodo considerado. En las publicaciones de la prensa e historiografía contemporáneas a 1864-1876, se buscó identificar el debate ideológico que se dio alrededor de la interpretación de la Independencia, así como los diferentes significados y valores que se asignaron a los próceres nacionales. Por ejemplo, en periódicos como *La Sociedad* y el *Diario del Imperio* se consultaron los discursos conmemorativos septembrinos que se imprimieron entre 1863 y 1867, mientras que en obras como *Hombres Ilustres Mexicanos. Biografías de los personajes notables. Desde antes de la conquista hasta nuestros días*, compendio editado por Eduardo L. Gallo entre 1873 y 1875, se revisaron las biografías de los caudillos retratados por la Galería Iturbide.

Por otro lado, para comprender la representación de los héroes y su relevancia dentro del Segundo Imperio y la República Restaurada, se llevó a cabo un estudio visual de las seis efigies de la Galería Iturbide y los lienzos de Hidalgo que realizaron Castro en 1868 y Sánchez en 1875. El método de interpretación de las imágenes se desarrolló a partir de la

identificación y descripción de sus elementos, su composición y el personaje simbolizado, su pose, gestos, vestimenta y los objetos que lo acompañan. Para conocer el contexto artístico en que se crearon y los intereses de sus patrocinadores, el análisis de sus recursos formales se complementó con testimonios de la época, fueran documentos escritos, como los consultados en el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, obras literarias como *El libro rojo*, publicado en la década de 1870, o imágenes aparecidas en diversos impresos, entre ellos, en el *Reglamento para el Servicio y Ceremonial de la Corte* de 1865.

De esta manera, para entender el papel legitimador que los grupos en el poder asignaron a la pintura, en el primer capítulo se presenta el escenario artístico dentro de la Academia de San Carlos a mediados del siglo XIX. Además, se describe el proceso de enseñanza en el cual se formaron los alumnos encargados de ejecutar los cuadros aquí estudiados. En el segundo apartado se pretende señalar el debate sobre la interpretación de la Independencia en el que se inscribió el conjunto para así, explicar la función que se le otorgó en la finalidad de justificar los ideales del Imperio. También se exponen las características de la colección y su ubicación en el Salón de Embajadores del Palacio Imperial, para conocer su relevancia en la personificación del poder político. Por último, para comprender el contexto en el que se originaron las imágenes, se menciona brevemente la producción visual sobre los caudillos que se generó hasta la década de 1860.

El objetivo del capítulo tercero es llevar a cabo un análisis de los elementos compositivos de los retratos que integran la serie. Para ello, se buscó detallar sus características pictóricas, las distintas fuentes y referencias a las que recurrieron los artistas y el proceso que siguieron en su intención de plasmar fielmente a los protagonistas de la guerra. En el cuarto capítulo se presenta la injerencia de las administraciones republicanas y sus lineamientos oficiales en los programas de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Asimismo, se describe el triunfo de la historia liberal, pues a partir de este momento se estableció de forma definitiva la preeminencia de Hidalgo en el panteón heroico nacional. Para finalizar, se comenta la apropiación iconográfica que se produjo en este periodo respecto a la propuesta de la Galería Iturbide y la decisiva configuración del canon visual del cura de Dolores, que se desarrolló en torno al proyecto de Maximiliano.

Ahora bien, en la historiografía son extensos los trabajos que se han ocupado de la producción artística durante el siglo XIX. No obstante, las publicaciones que han abordado

ampliamente el análisis de la Galería Iturbide son limitadas, reduciéndose a las investigaciones de Esther Acevedo, Fausto Ramírez, Inmaculada Rodríguez Moya y Sergio Estrada Reynoso. Por un lado, Acevedo en su tesis de doctorado, “Las Bellas Artes y los destinos de un proyecto imperial: Maximiliano en México. 1864-1867”, ha señalado que la serie fue realizada con un vocabulario pictórico propio de la realeza pues respondió al interés de Maximiliano de construir una imagen de sus antecesores lo más parecida a la suya y de crear un discurso en el que se unieran todos los héroes que habían sido llamados por los diversos sectores ideológicos del país.¹ En el artículo “El legado artístico de un imperio efímero. Maximiliano en México, 1864-1867”, la autora sostiene un argumento similar al apuntar que, con el fin de sustentar el frágil régimen del emperador, el conjunto estableció nexos y puentes entre los héroes liberales y conservadores.² En “Los comienzos de una historia laica en imágenes”, añade que el éxito del programa se debió a la acertada selección de los personajes y de los mejores artistas para plasmarlos, a la ubicación donde fueron colocados y “por inaugurar una forma de transmitir los logros de un gobierno”.³

Por su parte, Ramírez en “*Hidalgo en su estudio: la ardua construcción de la imagen del Pater Patrie mexicano*” destaca que, al honrar la versión liberal y conservadora sobre la interpretación de la Independencia, los héroes que integraron la Galería Iturbide confirmaron la voluntad conciliadora de Maximiliano. A pesar de ello, el nombre mismo de la colección designó el papel central otorgado al cuadro de Iturbide, expresión de su deseo de reconocer en el primer emperador mexicano, el precedente de su propia monarquía. Sobre el retrato de Hidalgo, afirma que éste ha llegado a ser una efigie fundamental del imaginario histórico mexicano, convertido en un genuino símbolo de la nación.⁴ En el capítulo “Miguel Hidalgo:

¹ Esther Acevedo, “Las Bellas Artes y los destinos de un proyecto imperial. Maximiliano en México. 1864-1867”, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, Departamento de Historia del Arte, 1995, p. 134.

² Esther Acevedo, “El legado artístico de un imperio efímero. Maximiliano en México, 1864-1867” en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1995, p. 86.

³ Esther Acevedo, “Los comienzos de una historia laica en imágenes” en *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003. p. 45.

⁴ Fausto Ramírez, “*Hidalgo en su estudio: la ardua construcción de la imagen del Pater Patriae mexicano*” en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, 2003, p. 189.

de sacerdote a patriarca”, Ramírez indica que, en un contexto de disputa ideológica, cobró importancia el proyecto de Maximiliano para decorar el Salón de Embajadores, pues rompió con las apropiaciones partidistas a través de una argumentación que conjuntó a las figuras de una facción y de otra. Sobre el lienzo del cura de Dolores, subraya que a diferencia del efímero reinado de Maximiliano y más allá de toda adjudicación de grupos, la composición ha permanecido a lo largo de los años como imagen por excelencia del “Padre de la Patria”.⁵

Rodríguez Moya en *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nación*, ha mencionado que los proyectos artísticos que Maximiliano desarrolló en México, pretendieron establecer una continuidad con los gobiernos anteriores y con la historia patria para justificar el poder imperial que se le había otorgado. Por esta razón, en la conmemoración conjunta de los personajes de la Galería Iturbide, propuso un relato que reconciliara el imaginario nacional y exaltara tanto héroes liberales como conservadores. Para la autora, los retratos de héroes en el siglo XIX surgieron como ejemplos a seguir por los nuevos ciudadanos, necesitados de unos modelos cívicos que imitar y en quienes ver reflejados las virtudes de la reciente nación.⁶ Por último, Estrada Reynoso en su tesis de licenciatura, “La Academia de San Carlos en el Segundo Imperio”, concluye que los artistas de la serie construyeron una imagen idealizada de los caudillos, adecuada para figurar como los predecesores del emperador, pero apartada de la realidad. Los retratos, entonces, son “una mera invención” y su éxito fue tal que hicieron olvidar cualquier otra representación, formando una falsa idea de la apariencia e indumentaria de los personajes.⁷

Las publicaciones respecto a la pintura de los héroes de la Independencia durante la República Restaurada son todavía menores. Ramírez en “El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”, ha explicado que en este periodo se estableció el interés por la figura de Hidalgo como uno de los paradigmas iconográficos que orientaron la práctica de la pintura histórica

⁵ Fausto Ramírez, “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca” en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 251-254.

⁶ Inmaculada Rodríguez Moya, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nación*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2006, p. 274.

⁷ Sergio Estrada Reynoso, “La Academia de San Carlos en el Segundo Imperio”, Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2005, p. 265.

sobre la Independencia hasta el fin de siglo.⁸ Sin embargo, entre 1867 y 1876, fue limitado el número de cuadros enfocados a la gesta, destacando las copias de las efigies ejecutadas por encargo de Maximiliano y las versiones originales que se reducen a lo realizado para el Palacio de Gobierno de Guadalajara por Castro. Para el autor, la Galería Iturbide se convirtió en el modelo indiscutible de las series “oficiales” que se hicieron en las sedes gubernativas de distintas entidades políticas del país y, sobre todo, para las posteriores representaciones de Hidalgo, Allende, Morelos, Matamoros, Guerrero e Iturbide.⁹

En el “Preámbulo” a *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado*, Acevedo y Ramírez plantean que, a partir de 1867, se impuso una visión de la historia determinada por la voluntad de construir un México republicano y democrático, misma que revaloró la guerra de Independencia como el antecedente glorioso de una lucha de emancipación nacional. Por ello, en la República Restaurada, la narrativa de la pintura de historia se caracterizó por un interés especial en realzar la figura de Hidalgo y la de los caudillos de la insurgencia. De ahí que, los liberales en el poder, tomaran como modelo la Galería Iturbide y encomendaran series iconográficas de héroes nacionales y regionales para los recintos oficiales de varias de las ciudades de provincia del país.¹⁰ En el texto se resalta, además, que sólo cuando se dio la consolidación definitiva de un gobierno crecientemente poderoso y centralizado y tuvo lugar la fabricación del Estado mexicano, la demanda de una pintura de temática nacional se fue incrementando. Así, entre 1864 y 1910, se dio el apogeo por lo que toca a la producción de grandes composiciones pictóricas inspiradas en la historia patria, trabajadas desde los presupuestos académicos que le dieron sustento y prestigio.¹¹

Tomás Pérez Vejo, en el artículo “Dos padres para una nación: Hidalgo e Iturbide en el arte oficial mexicano del primer siglo de vida independiente”, ha señalado que, en el siglo XIX, la pintura de historia en México estuvo controlada por el Estado a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes, por lo que su producción y consumo se vinculó de manera directa

⁸ Fausto Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)” en *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, p. 86.

⁹ *Ibidem*, p. 65-66.

¹⁰ Esther Acevedo y Fausto Ramírez, “Preámbulo” a *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, p. 28-29.

¹¹ *Ibidem*, p. 17.

a las necesidades de legitimación de la nación, evidenciando la versión oficial de la historia y la forma en que los grupos en el poder crearon y difundieron un imaginario sobre el pasado.¹² Para Pérez Vejo, en el Segundo Imperio se dio uno de los pasos decisivos en la construcción iconográfica de Hidalgo como padre de la patria, más acorde con las expectativas de los liberales que con la de los conservadores en ese momento en el poder. Posteriormente, la República Restaurada acabó con la representación de Iturbide como héroe, pues el triunfo liberal fue también el de un proyecto de nación en el que el antiguo jefe realista no tenía ya cabida. Así, al margen de su exclusión, el ciclo propuesto por Maximiliano tuvo una larga permanencia en el imaginario mexicano sobre la Independencia.¹³

Finalmente, por sus notables contribuciones al estudio del Segundo Imperio, una obra indispensable para esta investigación, ha sido el libro de Erika Pani, *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*. A través de una profunda reflexión sobre la clase política decimonónica, Pani propone romper con la dicotomía oficialista, maniquea y unilateral que describe al siglo XIX mexicano como una lucha entre conservadurismo y liberalismo, para rescatar la riqueza de las distintas propuestas que fueron formuladas por las diversas agrupaciones políticas que se presentaron a lo largo del siglo.¹⁴ Al cuestionarse la idea de que el país estuvo dividido en dos partidos irreconciliables, da cuenta de la gran complejidad de la vida política e intenta demostrar que el Segundo Imperio no fue ajeno a la experiencia histórica nacional y que, por el contrario, quedó inscrito dentro del largo y complicado proceso de construcción del Estado mexicano. Se trata, entonces, de una época de continuidades y de cambios (no de rupturas), que pretendió dar solución a los problemas que el país venía arrastrando desde la Independencia.¹⁵

En conclusión y, como se ha mencionado, los textos que de manera concreta han abordado los lienzos centrales de este trabajo son escasos, los cuales, además, se han estudiado en pocas páginas. Por lo tanto, la particularidad de la presente investigación consiste en realizar un análisis que dedique su completa atención en las obras de la Galería

¹² Tomás Pérez Vejo, “Dos padres para una nación: Hidalgo e Iturbide en el arte oficial mexicano del primer siglo de vida independiente” en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coords.), *Centenarios, conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, p. 162-163.

¹³ *Ibidem*, p. 174-177.

¹⁴ Erika Pani, *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*, México, El Colegio de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001.

¹⁵ *Ibidem*, p. 107-109.

Iturbide de 1865 y algunas de las copias que de sus imágenes se llevaron a cabo en la restauración de la República, específicamente del retrato de Hidalgo que ejecutaron Castro en 1868 y Sánchez en 1875. A partir de ellos, se busca conocer la interpretación pictórica e histórica que los gobiernos en turno crearon respecto a la guerra de Independencia y sus protagonistas, así como sus coincidencias, diferencias, adaptaciones y apropiaciones.

CAPÍTULO 1. La Academia de San Carlos

El periodo que abarca este capítulo inicia con la reorganización de la Academia de San Carlos de México en 1843 y finaliza con los proyectos iconográficos realizados por Maximiliano de Habsburgo en 1865. En el plano político, esta etapa coincide con los años transcurridos desde la breve presidencia de Antonio López de Santa Anna en 1843, hasta la implantación del Segundo Imperio en 1864. El objetivo es exponer, brevemente y de manera general, el escenario artístico dentro de la Academia a mediados del siglo XIX para explicar el papel legitimador que los grupos en el poder asignaron a las artes y, en concreto, a la pintura.¹⁶ Del mismo modo, se busca describir el proceso de enseñanza bajo el cual se educaron los alumnos de San Carlos, porque fueron ellos los encargados de ejecutar los cuadros para la Galería Iturbide durante el gobierno de Maximiliano, eje de análisis de la presente investigación. Por último, es necesario indicar que el arte decimonónico no se limitó a la producción institucional, sin embargo, este estudio se enfoca en el desarrollo artístico de la capital del país promovido por la Academia, por considerarse aquí y de acuerdo con lo que señala Tomás Pérez Vejo, como la versión que estuvo más cercana al discurso oficial del Estado.¹⁷

1. La Academia de San Carlos a mediados del siglo XIX (1843-1861)

A partir de la consumación de la Independencia en 1821, la Academia de San Carlos quedó sujeta al subsidio estatal de la reciente nación mexicana, que sustituyó al gobierno español en todas sus facultades, pero también en todas sus obligaciones.¹⁸ De esta forma, la institución logró conservar la relación que sostuvo con el Estado durante el periodo virreinal, lo que le permitiría continuar con las mismas estructuras con que la dotó Carlos III en 1783.¹⁹

¹⁶ A lo largo del siglo XIX, la pintura académica, al igual que la escritura de la historia, tuvo una importante función como herramienta capaz de justificar el poder político nacional.

¹⁷ Tomás Pérez Vejo, *España en el debate público mexicano, 1836-1867. Aportaciones para una historia de la nación*, México, El Colegio de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008, p. 94. (Colección ambas orillas).

¹⁸ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes. (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009, p. 42. (Colección Espiral).

¹⁹ La Academia de San Carlos se fundó bajo la Real Orden del 25 de diciembre de 1783 que estableció y erigió la “Real Academia de las tres nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura con el título de San Carlos de Nueva España”. El 18 de noviembre de 1784 se le otorgaron sus *Reales Estatutos*, que le dieron una organización definitiva. Económicamente, la institución se sujetó a las políticas reales debido a la dependencia

Sin embargo, los problemas del país, que derivaron de once años de guerra civil, de la dificultad de sentar las bases de un régimen fuerte, de la división partidista y de las amenazas extranjeras, representaron en los primeros años de vida independiente, un insatisfactorio apoyo monetario hacia el establecimiento. Así, entre 1821 y 1843, la inestabilidad económica de la nación impidió un progreso significativo de las artes dentro de la Academia, que estuvo subordinada a un financiamiento oficial escaso e irregular. No obstante, en 1843 la escuela inició una nueva etapa con las disposiciones para su reorganización académica que, sobre todo, le concedieron la dirección de la Lotería de México. Con ello, se vio favorecida a vivir una época de prosperidad y autonomía financiera por encima de los conflictos políticos y económicos que atravesó el país entre 1840 y 1860. En estos años, la Academia se convirtió en el centro principal de educación y creación artística de la nación.

El 2 de octubre de 1843, el presidente provisional Antonio López de Santa Anna, expidió el decreto para la reorganización de la Academia y estableció los lineamientos que seguiría durante las subsiguientes dos décadas.²⁰ En el documento, Santa Anna señaló la importancia de “dar impulso y fomento á la Academia de las tres nobles artes, que será la honra de la nación, luego que produzca los frutos que deben esperarse de sus adelantos”, y por ello, confirmó el apoyo que el gobierno mexicano le había concedido hasta entonces. Igualmente, restableció el cargo de los directores particulares de pintura, escultura y grabado (art.1), que además se solicitaron “de entre los mejores artistas que hay en Europa” (art. 2), restituyó los premios anuales (art. 5) y las pensiones a los alumnos más destacados (art.3) y añadió las destinadas a Europa (art.4). Más tarde, el 16 de diciembre de 1843 el presidente interino Valentín Canalizo le otorgó la administración de las rentas de la Lotería de México, como solución para remediar sus problemas monetarios, y le concedió la “facultad de hacer en la lotería todos los arreglos que considere convenientes para su mejora y fomento”.²¹ Con esta disposición, la escuela dejó de depender de los presupuestos del erario (art.6) y aseguró su estabilidad económica sobre los conflictos nacionales.

La adecuada dirección de la ahora Lotería de San Carlos en manos de la Junta de Gobierno de la Academia permitió que la institución viviera una época de relativa

que sus *Estatutos* le concedieron respecto al financiamiento por parte del gobierno virreinal. Para conocer más sobre su fundación, véase: *Ibidem*.

²⁰ “Decreto del 2 de octubre de 1843”. Consultado en *Ibidem*, p. 279.

²¹ “Decreto del 16 de diciembre de 1843”. Consultado en *Ibidem*, p. 279-280.

prosperidad financiera entre 1843 y 1858, año en el que dio inicio la Guerra de Reforma y con ello la Lotería, agobiada por los préstamos solicitados por el gobierno conservador, pasó a depender de la casa de J. B. Jecker. Los altos intereses impuestos y la falta de dinero ocasionaron que disminuyera el presupuesto destinado a la Academia hasta suspender todos los recursos en 1860. Para 1861, con el triunfo liberal, la administración juarista estableció una Lotería Nacional para todo el país, sujetando de nuevo a la escuela al subsidio estatal.²²

En lo respectivo a la organización interna de la Academia, ésta no se modificó en 1843. Por el contrario, continuó con su característica dependencia hacia el Estado a través de una Junta de Gobierno, que llevó a cabo todo lo concerniente a su dirección hasta el año de 1861.²³ Por medio de este consejo, conformado por un presidente, un secretario, un cuerpo de consiliarios y otro de académicos de honor, la Academia se relacionó a las administraciones que guiaron los asuntos del país durante este periodo. De tal forma, entre 1843 y 1861, el grupo que gestionó el establecimiento provino de un sector políticamente poderoso, ligado al pensamiento conservador. Así, la principal autoridad en la institución, se eligió de entre hombres cultos, de buena posición social y económica (tal como seguiría sucediendo hasta el fin del siglo XIX). Con ese criterio, en 1843 se designó a Javier Echeverría para el cargo de presidente. Miembro de una familia de financieros y prestamistas, Echeverría condujo de manera adecuada la renta de la Lotería y permaneció en el puesto hasta 1852. En ese año, se nombró a Bernardo Couto, que asumió la dirección hasta 1861. Couto fue un destacado político mexicano que participó en la vida de la nación desde la década de 1820. En 1847 publicó su *Discurso sobre la constitución de la Iglesia* y dirigió, junto con Jesús Munguía y José Joaquín Pesado, el periódico católico *La Cruz* (1855-1858),

²² En el “Decreto del 16 de diciembre de 1843”, el gobierno mexicano no otorgó a la Academia de San Carlos la renta de la Lotería Nacional, pues sólo le concedió su administración y le reconoció el derecho para disponer de la suma necesaria y cubrir su presupuesto, reservándose la facultad de apropiarse de los sobrantes que resultaran de ella (art. 7). Esto ocasionó que, por medio de disposiciones sucesivas, los regímenes en turno endosaran a la Lotería cargas y gravámenes que no pudieron satisfacer y con frecuencia le aplicaran préstamos forzosos, impidiendo a la institución una completa autonomía monetaria. *Ibidem*.

²³ Desde su creación en 1783, la Academia se caracterizó por su dependencia del Estado. En sus *Estatutos* fundacionales quedó bajo el control directo de la Corona a través de una Junta Preparatoria que dirigió todos los aspectos relacionados a su gestión. Las funciones de la Junta aseguraron a la Corona mantener el dominio absoluto de la Academia en su gobierno y administración, dado que ésta se conformó por un protector (puesto destinado al rey), un viceprotector (asignado al virrey), un presidente, un secretario, y un cuerpo de consiliarios y académicos de honor (nombrados por el rey y elegidos de la alta burocracia del Estado). Al consumarse la Independencia, los cargos de protector y viceprotector dejaron de existir, y la escuela permaneció en manos de una Junta de Gobierno dirigida por un presidente, que se convirtió en la única autoridad efectiva. Su designación y la de los consiliarios quedó como una facultad del Poder Ejecutivo.

que se dedicó a defender los derechos del clero y a oponerse a los artículos liberales contenidos en la Constitución de 1857. Este diario, además, contó con la colaboración de personajes que aparecieron en las listas de académicos de honor, como Manuel Carpio, Luis Gonzaga Cuevas y Alejandro Arango y Escandón.²⁴ Del mismo modo, los suscriptores, que apoyaron a la Academia con los gastos que generaban las exposiciones anuales, estuvieron vinculados a las ideas conservadoras, sobresaliendo por su poder económico.²⁵

Es preciso señalar que, a pesar de las distintas posturas políticas de mediados del siglo XIX, los personajes que se identificaron como “conservadores” compartieron ciertos ideales que los hicieron agruparse y reconocerse como tales. Will Fowler y Humberto Morales han indicado que una de las características esenciales para cualquier definición de conservadurismo mexicano de los años cuarenta, es que éste acentuó la necesidad de un régimen que concentrara el poder, para así mantener el orden y la paz; además, subrayó la importancia de evitar rupturas drásticas con el pasado, de manera que el progreso sólo se lograra lentamente y sin romper con las tradiciones y costumbres del país, heredadas de la colonia.²⁶ Esto no significó que buscaran el regreso al sistema anterior, aunque sí quisieron preservar sus valores y creencias, pues para ellos, México era católico e hispánico y por lo tanto, la religión sería el principio protector de las cosas y de la sociedad, que impediría la pérdida del respeto a la autoridad.²⁷ Sin embargo, los conservadores no constituyeron un grupo homogéneo, en él se presentaron opiniones muy variadas y la diversidad de posiciones se modificó a lo largo del tiempo, desde una actitud no bien delimitada en la década de 1840, hasta la radicalización a finales de 1850 e inicios de 1860, con la Guerra de Reforma.²⁸

²⁴ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (en adelante: AAASC), gaveta 28, exp. 5907, 5918 y 5919.

²⁵ Entre 1843 y 1857, el 47% de los suscriptores fueron conservadores. Esther Acevedo, Rosa E. Casanova, Estela Aguirre y Eloísa Uribe, “El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857” en *Las Academias de arte. VII Coloquio internacional en Guanajuato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985, p. 117-120. (Estudios de arte y estética, 18).

²⁶ Will Fowler y Humberto Morales, “Introducción: una (re)definición del conservadurismo mexicano del siglo diecinueve” a Will Fowler y Humberto Morales (coords.), *El conservadurismo mexicano en el siglo XIX*, México, Benemérita Universidad de Puebla, University of Saint Andrews, 1999, p. 14.

²⁷ Brian Hamnett, “La Reforma, 1855-1876: Una propuesta liberal a los problemas del México independiente” en Josefina Zoraida Vázquez (coord.), *Interpretaciones del periodo de la Reforma y el Segundo Imperio*, México, Grupo Editorial Patria, 2007, p. 74-76.

²⁸ El conservadurismo se desarrolló dentro de la amplia y heterogénea corriente del liberalismo, por ser la “libertad” uno de los elementos centrales del ideario político mexicano del siglo XIX. Algunos autores consideran que la lucha política en México entre “liberales” y “conservadores”, se dio más bien entre diferentes tipos de liberalismo que entre liberales y antiliberales. Véase, por ejemplo, Pérez Vejo, *op. cit.*, p. 28-32, y Pani, *Para mexicanizar el Segundo Imperio...*, p. 27-35. Para una definición de liberalismo: Josefina Zoraida

Entre 1840 y 1860, los conservadores tuvieron “la posibilidad real del manejo de la cultura, por su solvencia económica y su acceso a la educación” y, por ello, buscaron difundir su proyecto político a través de instituciones como la Academia, que estuvo bajo su dirección en este periodo.²⁹ El control de la Lotería de San Carlos les permitió contar con los recursos suficientes para dirigir el camino de la vida artística del establecimiento. La producción dentro de la escuela se desarrolló en un ambiente conservador a medida que los personajes que se identificaron con esta facción, intervinieron en su organización y administración, ya sea que participaran de forma interna en su Junta de Gobierno, de manera económica con el patrocinio y la compra de obras, o por medio de las premiaciones y adquisiciones que generaron las exposiciones anuales. El arte académico, al ser promovido o financiado por el grupo conservador, mediante encargos directos, exposiciones o compra, fomentó determinadas temáticas en menoscabo de otras y transmitió un imaginario acorde con su modo de percibir la realidad nacional.³⁰ Así, la Academia se convirtió en un medio para difundir la ideología conservadora a través de los caminos que sus patrocinadores dictaron en el desarrollo artístico. En consecuencia, se presentaron principalmente tres rumbos en la producción pictórica académica: la obra de temática bíblica, el retrato y el paisaje. Por lo que se refiere a la pintura religiosa, ésta estimuló el respeto a la tradición cristiana, a las costumbres y a lo que se consideró, el “buen gusto”. Sobre esto, Esther Acevedo, ha señalado:

La pintura religiosa de carácter bíblico en su mayoría constituyó un lenguaje que permitió expresar en imágenes y desde la perspectiva del grupo conservador los valores y virtudes del ser humano en la sociedad, tales como la justicia, la fortaleza, la honradez. Se exaltaron también instituciones sociales, como el matrimonio y la familia, esta última por ser considerada el núcleo sobre el cual se desarrollaba la sociedad, constituyó un tema de primera importancia. [...] Es de notar que fue la pintura religiosa la de mayor tamaño, pues sirvió tanto para exaltar los valores, como para ser una vía eficaz para mantenerlos y transmitirlos.³¹

La llegada de Pelegrín Clavé a México en 1846 propició la representación de la historia del cristianismo y durante los 20 años que estuvo en el cargo de director de pintura (1846-1867), los asuntos bíblicos tuvieron su máxima expresión en el arte decimonónico. La temática que desarrolló Clavé, no sólo respondió a sus predilecciones artísticas, sino que manifestó la

Vázquez, “Liberales y conservadores en México: diferencias y similitudes” en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 8, núm. 1, enero-junio 1997, p. 19-39.

²⁹ Acevedo, “El patrocinio de la Academia y la producción pictórica...”, p. 118.

³⁰ Pérez Vejo, “Dos padres para una nación...”, p. 161.

³¹ Acevedo, “El patrocinio de la Academia y la producción pictórica...”, p. 110.

necesidad de representación ideológica del grupo que financió y sostuvo a la Academia en este periodo. De tal forma, los valores religiosos constituyeron un punto central en las obras de los alumnos académicos. Por su parte, el retrato y el paisaje permitieron a sus patrocinadores identificarse como miembros de un grupo social determinado, que se distinguió por el poder económico y político. La representación de personas en la pintura se consideró un símbolo de prestigio y, por este medio, se reconocieron como individuos, pertenecientes a una familia y clase definida. Clavé se convertiría en el artista más solicitado para este género y, entre ellos, realizó los retratos de Rosario Echeverría Almanza, Rosario Almanza, Ana García Icazbalceta de la Hidalga, Lorenzo de la Hidalga, Andrés Quintana Roo, Lucas Alamán y el de Bernardo Couto.³² El paisaje, por otro lado, dio sentido a su carácter de propietarios, al plasmar sus haciendas y terrenos en los que asentaron su riqueza.



FIGURA 1. Pelegrín Clavé, *Retrato de Ana García Icazbalceta, esposa del arquitecto de la Hidalga*, 1851. Óleo sobre tela, 136 x 104 cm., Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México.

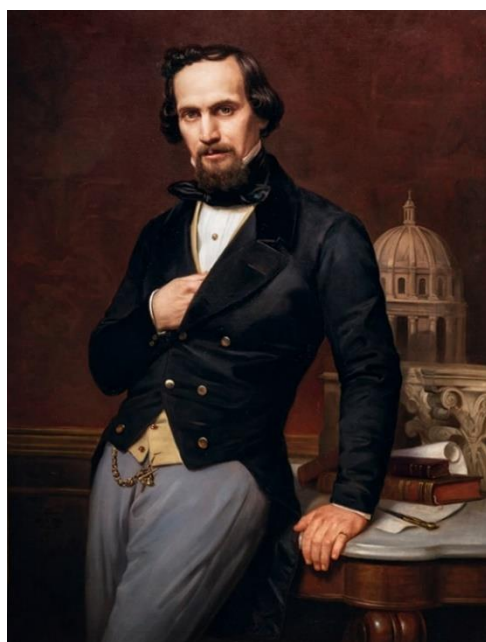


FIGURA 2. Pelegrín Clavé, *Retrato del arquitecto Lorenzo de la Hidalga*, 1851. Óleo sobre tela, 136 x 104 cm., Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México.

³² Báez Macías, *op. cit.*, p. 91. Con la presencia de los profesores catalanes, el retrato en México se influenció por el romanticismo clasicista, que se caracterizó por buscar trasladar al lienzo los rasgos físicos del retratado con gran exactitud y, a la vez, reflejar el carácter noble y elegante de cada uno de ellos, con un cierto idealismo en la figura. Todo esto, a través de la perfección formal y de un cuidadoso estudio en el tratamiento de expresiones, indumentaria y colorido. En Europa, el principal representante de esta corriente fue Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Rodríguez Moya, *op. cit.*, p. 27.

El desarrollo de este tipo de imágenes estuvo dirigido a un ámbito privado y por eso, la influencia que los conservadores alcanzaron a través del arte se restringió a su propio grupo y su repercusión en otros sectores fue limitada. En este ambiente conservador y bajo la dirección de Clavé, se formarían los discípulos que posteriormente colaboraron con el gobierno del Segundo Imperio. Por esta razón, en el siguiente apartado se presentarán las características de la escuela de pintura que se impulsó en México a partir de la reorganización de 1843. Por último, los liberales no figuran como personajes relacionados a la vida de la Academia, sino hasta 1863, con la elección de José Fernando Ramírez como director.

2. La enseñanza académica en México y la pintura de historia religiosa

Como ya se mencionó, las condiciones políticas y económicas que la nación mantuvo durante sus primeras décadas independientes, impidieron un avance importante de las artes dentro de la Academia de San Carlos, que se vio sujeta a un escaso financiamiento por parte de los gobiernos mexicanos. Por ello, entre 1820 y 1840, la producción pictórica en la ciudad de México se desarrolló principalmente por artistas de tradición gremial, instruidos fuera de la educación institucional, por viajeros extranjeros que en 1820 y 1830 ingresaron al país, y en los talleres litográficos de los años treinta.³³ No obstante, la estabilidad económica que obtuvo el establecimiento a raíz de la administración de la Lotería en 1843, permitió contratar a maestros europeos para la enseñanza de las artes, que favorecieron la producción académica hacia mediados del siglo XIX. En 1846, para el ramo de pintura, se gestionó la contratación de Pelegrín Clavé y para escultura, a Manuel Vilar, ambos españoles formados en la Academia de San Lucas de Roma.³⁴ Más adelante, llegaron al país los italianos Javier Cavallari para la dirección de arquitectura y Eugenio Landesio para la clase del paisaje; y los ingleses Santiago Baggally para el grabado en hueco y Agustín Periam para el grabado en lámina. Su presencia en la Academia generó una apertura del arte nacional a las tendencias

³³ En la obra de los artistas viajeros predominaron los paisajes rurales y urbanos, las vistas de personajes populares, las escenas costumbristas y la representación de ruinas prehispánicas. Para más detalles sobre el arte producido en la primera mitad del siglo XIX en México, véase: Fausto Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985.

³⁴ Para los años cuarenta del siglo XIX, el centro artístico europeo se había trasladado de Roma a París, pero la “Francia de esta época se presentaba demasiado revolucionaria para una Academia gobernada por conservadores”. Báez Macías, *op. cit.*, p. 244.

europeas de ese momento que, en el caso de la pintura, se dio hacia la escuela nazarena y el género histórico, hasta entonces desconocidas en México.

Respecto a Clavé, su llegada al país tuvo una marcada influencia conservadora y su elección manifestó los intereses del grupo que entonces integró la Junta de Gobierno. En ese momento, formaron parte de la dirección de la Academia, Javier Echeverría, Bernardo Couto, José Joaquín Pesado, Lucas Alamán y Manuel Carpio, que como ya se indicó, estuvieron identificados todos ellos con ideas conservadoras. La preferencia por Clavé respondería a su nacionalidad como español, a su religión católica y a su vinculación con la corriente nazarena, que basó su obra en conceptos espirituales.³⁵ Fue, sin embargo, este último atributo del maestro, el que determinó su nombramiento como director de la clase de pintura.³⁶ Para los conservadores, la tradición filosófica de los nazarenos, que fundó su pintura en los valores del cristianismo y hundió sus raíces en un romanticismo exaltado, tuvo una perfecta relación con su visión sobre la preservación de la religión, considerada la única capaz de mantener el orden y el respeto en el país: nada más ejemplar para los mexicanos que guardar celosamente la fe religiosa y representar las virtudes de la esencia nacional.³⁷ Para este grupo, el desarrollo de estos principios en el arte también significó un posible vínculo con occidente ya que, de esta forma, la nación podía ligarse a Europa por medio del cristianismo.

Estos ideales se convirtieron en el fundamento de la escuela que Clavé estableció en México, y la historia del Antiguo y Nuevo Testamento fue la temática central que fomentó en sus discípulos, por ser los asuntos sagrados “los más propios para nosotros porque estamos más a sus alcances, conocemos más el espíritu de esta religión y sobre todo los cuatrocentistas, nos han quedado excelentes modelos para este género”.³⁸ De esta manera, Clavé convirtió al nazarenismo, un movimiento bastante marginal en Europa, en la base sobre la cual los alumnos académicos fueron educados por más de veinte años. La presencia de

³⁵ El movimiento nazareno o purista fue impulsado en Roma por el pintor Friedrich Overbeck (1789-1869), cuyo ideal estético consistió en regresar a la simplicidad del arte cristiano medieval, liberándolo de todas las profanidades que lo habían invadido a partir del Renacimiento. La temática religiosa, la sencillez y la pureza de las líneas fueron sus rasgos más determinantes. Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966, p. 10-11.

³⁶ Para conocer más detalles sobre la elección de Clavé como de director de pintura de la Academia, véase: AAASC, gaveta 22, exp. 5006.

³⁷ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1858)*, Tomo I, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 50. (Estudios y Fuentes del Arte en México, XVI).

³⁸ Pelegrín Clavé, *Lecciones estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 92.

Clavé en México significó la renovación de la pintura académica y el establecimiento de los criterios que dirigieron la vida artística de la nación entre las décadas de 1850 y 1860. Además, bajo sus enseñanzas, se educaron los alumnos que fueron el centro de la producción pictórica del país durante estos años. Inspirado en la tradición neoclasicista en la que se formó durante su estancia en Roma, Clavé reorganizó las clases de dibujo a partir de 1846.³⁹ La escuela de pintura que fundó en México tuvo dos características principales. Por un lado, la temática que provenía del Antiguo y Nuevo Testamento influenciado por el nazarenismo y, por el otro, la importancia del dibujo y el ideal de belleza, que procedía del academicismo neoclasicista, dominante en San Lucas durante la primera mitad del siglo.⁴⁰

El punto de partida del academicismo implantado por el maestro español fue el dibujo. Su práctica fue fundamental y los alumnos lo desarrollaban a partir del estudio continuo. Clavé insistía en la necesidad del ejercicio: “Pero en este modo de ver la naturaleza se ha de entrar a fuerza de práctica y experiencia y el joven que quiere hacerlo, no hará lo que siente, hará una cosa de manera”.⁴¹ Por esta razón, desplegó un amplio plan de estudios bien estructurado y definido para la enseñanza de la pintura. Bajo su dirección, las clases de dibujo de la estampa, del yeso y del natural fueron las materias básicas para la formación de sus discípulos. La instrucción del dibujo se dividía en salas e iba desde lo más sencillo hasta lo más complicado, de las partes al todo. Así, los alumnos iniciaban su aprendizaje con el trazo de líneas y formas geométricas. Continuaban con el dibujo de la estampa, donde copiaban desde extremidades del cuerpo humano hasta figuras completas. Después, en las clases de perspectiva y relieve, dibujaban cabezas y torsos del yeso.

Más adelante, el apunte del natural sobre modelo vivo, desnudo y vestido, los obligaba a conocer la anatomía del cuerpo y sus movimientos, así como los distintos tipos de sombras que las posturas y ropajes causaban, con el fin de obtener la capacidad de crear personajes en sus obras. Parte importante de ese aprendizaje era el estudio de las expresiones del rostro para dotar a las figuras de una retórica gestual. En este punto, los alumnos estaban formados en el control del dibujo y empezaban propiamente la carrera de pintor. Con ello,

³⁹ A través de la factura en la técnica, la obra de Clavé también reflejó de manera directa la influencia del academicismo de Jean Auguste Dominique Ingres. Moreno, *op. cit.*, p. 20-22.

⁴⁰ El neoclasicismo recuperó el clasicismo de la Antigüedad y su ideal de belleza. El academicismo, por su parte, se basó en la importancia del dibujo y la forma.

⁴¹ Clavé, *op. cit.*, p. 88.

tomaban clases de claroscuro, del color y realizaban algún lienzo de composición sencilla. En los últimos años, se practicaba la producción de cuadros de una figura primero y concluían con una obra original de varias imágenes, en los géneros de pintura de historia religiosa, clásica o costumbrista, perfeccionando así su educación como artistas.⁴²

La técnica en la pintura que Clavé fomentó en México se caracterizó por alcanzarse con base en mucho ejercicio, por sus “composiciones bien estructuradas, colorido equilibrado y naturalista y, sobre todo, por el impecable dibujo que sólo se lograba en las Academias, todo ello tratado dentro de estudiadas ambientaciones”.⁴³ En consecuencia, los cuadros producidos por los alumnos de San Carlos fueron obras resultado de la práctica, de un preciso dibujo y de una tonalidad de poca intensidad. Además, desde el inicio de su educación, copiaban modelos clásicos, cuyo objetivo era “formar la mano y el ojo del artista en el lenguaje de las formas grecorromanas que, en el caso de los pintores, más tarde servían para la representación de figuras religiosas”.⁴⁴ Por último, su habilidad en la composición se basó en el uso de diagonales y triángulos, que sólo la enseñanza académica podía ofrecer.

La escuela de pintura que se desarrolló en México a partir de las enseñanzas de Clavé, fue rígida. Sus alumnos se formaban bajo el mismo método de instrucción, que los obligaba a elaborar los temas propuestos por el maestro y, aunque no es posible afirmar que los contenidos representados fueron elegidos únicamente por él, pues quizá la Junta de Gobierno, los patrocinadores y los propios pintores tuvieron un papel relevante en ello, a través de las constantes correcciones y de las composiciones sugeridas, Clavé intervino de manera directa en la obra de sus estudiantes. Por lo tanto, la mayoría tuvo una paleta de colores similar y sus figuras mantuvieron el mismo parecido en cuanto tratamiento físico y expresión. Así lo advirtió un crítico de arte en 1862, en relación con la tonalidad utilizada por los artistas de la Academia: “Nos atrevemos a hacer observar, que los alumnos de San Carlos casi en lo general, tienen una entonación uniforme en todos sus cuadros; en ellos domina siempre el color rojizo o amarillo que han adoptado ciegamente, queriendo huir del tono frío y cenizo. Esta circunstancia es peculiar de todas las escuelas, y esto forma los caracteres que las

⁴² “Academia imperial de S. Carlos. Programa de estudios para el año de 1865”, *La Razón de México*, 3 de enero de 1865. Para conocer una descripción más detallada de los planes de estudio en la Academia: Eduardo Báez Macías, *Una mirada al pasado. La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos. Siglos XVIII y XIX*, México, Banco Santander Serfín, 2005.

⁴³ Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes...*, p. 90.

⁴⁴ Acevedo, “El patrocinio de la Academia y la producción pictórica...”, p. 107.

distinguen [...]”.⁴⁵ Por su parte, Justino Fernández menciona que Clavé daba a sus estudiantes “pequeños croquis con el asunto resuelto, con lo que si bien no estimulaba su personalidad, imaginación e inventiva, lograban resultados sorprendentes y eran admirados en las exposiciones anuales”.⁴⁶ De ahí que, en sus *Lecciones Estéticas*, Clavé apuntara la importancia de la práctica y preparación por encima de la creatividad:

Muchos creen que los grandes maestros hacían sus obras con la máxima facilidad, sin haber de fatigarse mucho en hacer estudios, que sólo su gran genio les hacía obrar con la proenza del rayo; esta idea es sola de los artistas superficiales, que no quieren hacer un curso profundo de estudios y que no quieren seguir la horma de los grandes hombres. Sin genio en el arte no se hace nada, pero éste debe ser cultivado, debe el artista conocer no sólo profundamente la naturaleza si[no] también el uso que debe hacer de ella según el sitio, debe digerir hasta el infinito sus obras, hasta encontrar la idea justa ¿quién parece que debiera hacer obras con más facilidad que el gran Miguel Angello?, este gran artista las ejecutaba con velocidad pero las había digerido bien, de manera que una vez decía a un discípulo: quema estos estudios que no quiero que el mundo vea cuánta fatiga me ha costado esta obra.⁴⁷

A pesar de las posteriores críticas a la escuela de Clavé por la negación de la inspiración a sus alumnos, los pintores que se formaron bajo su dirección desarrollaron importantes obras que en su momento agradaron al público. Pronto se creó un primer grupo, entre los que figuraron Santiago Rebull, José Salomé Pina, Felipe Gutiérrez, Joaquín Ramírez, Rafael Flores, Juan Urruchi, Juan Manchola, Ramón Sagredo, Ramón Pérez, José Obregón, Petronilo Monroy, Fidencio Díaz de la Vega, Felipe Castro, Tiburcio Sánchez y Gregorio Figueroa. Clavé permaneció como director de pintura hasta 1867 y la enseñanza del arte academicista se prolongó a finales del siglo a través de sus discípulos.⁴⁸

⁴⁵ “Exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de febrero de 1862. Consultado en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II (1858-1878)*, Tomo II, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 63. (Estudios y Fuentes del Arte en México, XVII).

⁴⁶ Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1967, p. 59.

⁴⁷ Clavé, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁸ No obstante, aun cuando Santiago Rebull y José Salomé Pina aseguraron en la Academia de San Carlos la continuidad de la escuela de Clavé, a partir de la República Restaurada se advierte un cambio respecto al academicismo, cuyos conceptos clasicistas y puristas fueron perdiendo vigencia ante el realismo, derivando en temas y técnicas nuevas. Con ello se dio un gradual abandono de los contenidos de inspiración bíblica a favor de los asuntos nacionalistas, de la pintura costumbrista y de obras con abiertos tintes románticos. Báez Macías, *Una mirada al pasado...*, p. 100. Pina fue el fundador de la siguiente generación de artistas académicos, que dio gran impulso a la pintura de historia nacional. Entre sus discípulos se encontraron Leandro Izaguirre, Félix Parra y Manuel Ocaranza. *Vid. infra*, cap. 4, p. 128-132.

Por otro lado, la pintura occidental decimonónica fue influida por lo que se denominó “jerarquía de géneros”, establecida desde el siglo XVII, según una escala de valores que iba de lo animado a lo inanimado y del hombre al animal. En la cúspide, se ubicó la pintura de historia y la alegoría, y debajo de ellas, de manera descendente, el retrato, el cuadro costumbrista y el de animales, el paisaje y la naturaleza muerta. En este sistema, la relevancia de una obra se definió por el género al que pertenecía, antes que, por ejemplo, la ejecución.⁴⁹ Respecto a la pintura de historia, ésta se caracterizó por interpretar visualmente el momento culminante de un determinado episodio sucedido en el pasado. Sus temas se tomaron de la Antigüedad clásica, de textos religiosos, de la mitología o de la historia contemporánea. En la Academia de San Carlos y bajo la dirección de Clavé, predominó la práctica del género histórico, y dentro de éste, la representación de hechos sacados del pasado del cristianismo. En 1851 un crítico de arte, buscó justificar la importancia de estos contenidos en la pintura como los únicos dignos de inspiración para el artista:

¿Qué asunto histórico podía haber escogido Rafael que hubiese producido el divino efecto de su *Transfiguración*? ¿Con qué asunto histórico hubiera Miguel Ángel rodeado su *Juicio Final* de ese respeto y pavor, que cual un fantasma invisible, se apodera instantáneamente de cuantos fijan la vista en aquella composición sublime? [...]. Las líneas que anteceden sólo tienen por objeto manifestar la superioridad inmensa del arte religioso, y nadie debe pretender encontrar en ellas la condenación de todos los demás géneros de pintura. Mas si las bellas artes, así como la bella literatura, no vienen a ser más que la expresión del sentimiento de lo bueno y de lo bello, sí diremos, aunque sea digresión, todo cuanto se oponga a este delicado sentimiento [...]. El género religioso es tan superior a los demás, como lo es lo celestial a lo humano, lo moral a lo material, lo ideal a lo sensual puramente [...]. Considerada la cuestión bajo este punto de vista, que podemos justamente llamar católico, el horizonte se ensancha prodigiosamente, y el campo que se abre a nuestros artistas es a la vez riquísimo e ilimitado.⁵⁰

La pintura de historia se consideró el “género de géneros” porque englobó a otros, al incorporar retratos, paisajes y objetos, pero, sobre todo, por los valores éticos, aleccionadores y ejemplares que se le atribuyeron. Al mismo tiempo, planteó en el artista, un proceso de interpretación del hecho representado y tareas de invención y composición del instante a ejecutar. El cuadro histórico también se identificó por su gran formato. Debido a sus amplias dimensiones, se alejó del consumo privado y se destinó a espacios públicos, como museos y

⁴⁹ Jean-François Méjanés, “Las Academias y la Academia, ejercicio del dibujo” en *Arte de las Academias. Francia y México, siglos XVII-XIX*, México, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999, p. 30.

⁵⁰ R. Rafael, “Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Espectador de México*, 5 de junio de 1851. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo I ..., p. 247-249.

edificios de gobierno, por lo que estuvo relacionado con los aparatos ideológicos del Estado, principal y casi único cliente que delimitó y controló su producción temática. Por lo tanto, por medio de él, se afirmó la visión oficial de la historia, al expresar la versión que el gobierno creó y difundió sobre el pasado.⁵¹ En cuanto al carácter ejemplar de la pintura, Clavé sostuvo, en un discurso leído en 1863 durante la distribución de premios de la Academia, que los jóvenes debían ser los defensores de la moral, lo bello y lo cristiano en las artes:

[...] Vosotros, jóvenes queridos, que con tan lisonjero éxito cursais las clases de esta Academia, proseguid animosos en vuestros estudios; avanzad siempre en la difícil y ardua carrera de las Nobles artes, para la cual mostrais ya tan felices disposiciones. Ved que un laurel imperecedero va á coronar vuestras frentes, y no permitais que el ocio y el descanso os arrebatan. Pensad en que pronto debeis ser los sostenedores de la moral y bello en las artes. Procurad conservar siempre las sublimes tradiciones del arte cristiano, que os han legado los grandes maestros espiritualistas. No descendais hasta el punto de permitir que vuestro talento se emplee en materializar las ideas y en pervertir la moral. Dad á vuestras obras el carácter conveniente á cada una, pero siempre cristiano, ya que habeis tenido la felicidad de ejercer vuestro arte bajo las inspiraciones celestiales de la religion augusta, que engrandece al hombre destinándolo á la contemplacion eterna de aquella Verdad infinita [...].⁵²

La enseñanza académica exigió al pintor obedecer ciertas reglas en relación con la verosimilitud de los temas representados, tanto en lo referente a la ambientación, el vestuario o los accesorios y, sobre todo, en lo concerniente a los acontecimientos narrados. Por ello, los alumnos estudiaban el asunto a desarrollar antes de realizar cualquier apunte, pues era necesario instruirse en el ambiente y las circunstancias que tenían que reproducir. Como parte de su formación, consultaban fuentes textuales y visuales que les permitieran simbolizar con fidelidad un episodio histórico, al mismo tiempo en que elaboraban un boceto cuidadoso y completo de la figura humana, de sus posiciones, del ropaje y la ornamentación. Pero, en particular, la “verdad” correspondía al propósito aleccionador de la pintura. Para la ejecución de figuras, buscaban plasmar el “carácter moral” del personaje a través de las acciones desempeñadas en la imagen, por lo que les fue indispensable reflejar con la mayor exactitud posible la personalidad del retratado, lo que implicó conocer su papel en la historia para

⁵¹ Pérez Vejo, “Dos padres para una nación...”, p. 161-162.

⁵² “Discurso del director de la clase de pintura, D. Pelegrín Clavé que leyó en la solemne distribución de premios de la Academia de San Carlos el día 20 de Diciembre de 1863”, *La Sociedad*, 10 de mayo de 1864.

definir el valor moral y ejemplar que lo distinguió. Esto, además, les otorgaría el “alto y honorífico título” de artistas.⁵³ Clavé lo exigió así a sus discípulos:

Generalmente, en la pintura se toma por principal la parte material o de ejecución, cuando debía ser la filosofía la principal, el sentimiento, el carácter, he aquí lo principal de la pintura. Para encontrar el carácter justo de un sujeto, leo la historia, la releo, medito bien sobre lo que he leído y de las acciones que ha ejecutado el tal o cual sujeto, saco el carácter ideal, un sujeto que yo me figuro que pueda ejecutar aquello y no tomo, seguramente, el tipo de un modelo vil que encuentro por la calle.⁵⁴

A raíz de las enseñanzas de Clavé, las escenas sacadas del Antiguo y Nuevo Testamento predominaron en la pintura a mediados del siglo XIX.⁵⁵ Esta temática coincidió con una sociedad mexicana bastante religiosa que vio con agrado la representación del cristianismo en el arte. Además, permitió que, a los ojos del grupo conservador, el país se uniera, por medio de la religión, a la historia de la cultura occidental y se afirmara su carácter católico e hispánico, estimados elementos clave en la identidad nacional. Así lo sugiere un escritor en 1851 al decir: “Considerados nosotros como parte de la gran familia católica, los asuntos religiosos con su inmensa variedad y con su inagotable poesía nos pertenecen tanto como a los italianos, a los españoles y a los flamencos”.⁵⁶ Por último, estos contenidos respondieron a la preservación que buscó el conservadurismo del catolicismo, valorado como “el único lazo común que liga a todos los mexicanos, cuando todos los demás han sido rotos”.⁵⁷

En las exposiciones anuales de la Academia que se realizaron a partir de 1849 y que presentaron al público los resultados de sus alumnos, puede observarse la orientación que siguió la producción artística de la segunda mitad del siglo XIX en México.⁵⁸ En especial, a

⁵³ José Ignacio Durán, “Literatura. Bellas Artes”, *La Sociedad*, 8 de noviembre de 1860. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo II ..., p. 20.

⁵⁴ Clavé, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁵ A diferencia de los siglos anteriores, en los que dominaron las representaciones de la vida de Cristo, de la Virgen y de los santos. Durante la colonia, las órdenes religiosas, las cofradías y los grupos corporativos fueron los principales patrocinadores del arte, cuyos intereses determinaron las representaciones de la época. Para la década de 1840, éstas habían perdido toda importancia y la temática siguió los lineamientos que le marcaron los particulares, en especial los que intervinieron directamente en la Academia. Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia...*, p. 8.

⁵⁶ R. Rafael, “Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Espectador de México*, 5 de junio de 1851. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo I ..., p. 247-249.

⁵⁷ Lucas Alamán a Antonio López de Santa Anna (23 de marzo de 1853), citado en Charles A. Hale, *El liberalismo mexicano en la época de Mora. (1821-1853)*, 15a. ed., México, Siglo XXI Editores, 2005, p. 34.

⁵⁸ Las exposiciones de la Academia fueron anuales entre 1849 y 1859. En la década de 1860, sólo se presentaron dos, las de 1862 y 1865. En ellas, figuraron las obras de los maestros y alumnos de la Academia, las adquisiciones hechas en Europa y las obras enviadas por coleccionistas y pintores particulares.

través de las premiaciones y adquisidores, el grupo conservador controló y guió la temática de la pintura, de tal manera que, en las listas que los maestros Clavé y Vilar recomendaron a la Junta de Gobierno para la compra de las obras de sus discípulos, se contemplaron sólo aquellas “dignas de ser adquiridas por la Academia”. En 1851, por ejemplo, se eligieron las siguientes para el ramo de pintura: *Caída de los Ángeles rebeldes*, de Gutiérrez; *El Señor de la Cruz y Cabeza de peregrino*, de Rebull; *San Sebastián*, de Urruchi; copia de la *Virgen acompañada de los doctores de la Iglesia*, de Manchola; copia de la *Virgen de Belén*, de Pina. Y para el año de 1852, se propusieron: de Pina, los cuadros *Dalila llama a los filisteos para entregarles a Sansón*, *Saúl* y un *Apóstol*; de Urruchi, *Marsias*; de Manchola un *San Juan Predicando*; y de Rebull el lienzo *La muerte de Abel*.⁵⁹



FIGURA 3. José Salomé Pina, *Dalila llama a los filisteos para entregarles a Sansón*, 1851. Óleo sobre tela, 237 x 167 cm., Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

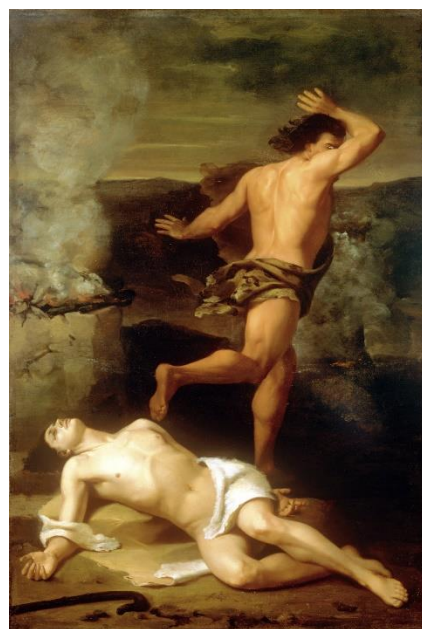


FIGURA 4. Santiago Rebull, *La muerte de Abel*, 1851. Óleo sobre tela, 245 x 167.5 cm., Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

En definitiva, por medio de las premiaciones y adquisiciones, los conservadores fomentaron la representación de temas vinculados al carácter cristiano de la nación en detrimento de los

⁵⁹ AAASC, gaveta 21, exp. 4739 y 4749.

episodios históricos del pasado mexicano. En este sentido, Fausto Ramírez ha señalado la relación de la iconografía bíblica con la lucha política e ideológica de los años cincuenta. De modo que, las pinturas que produjeron los alumnos de la Academia de San Carlos encarnaron asuntos aleccionadores o trágicos, asociados con discordias de legitimidad y rivalidades familiares, aludiendo al contexto que vivía el país:

[...] Una apreciable proporción de los temas representados tiene que ver con la intervención divina en favor del pueblo escogido, al que se preserva de la destrucción general (*El arca de Noé* de Joaquín Ramírez) o de ser derrotados por sus enemigos (*Moisés en Raphidim*, del mismo Ramírez); con la renuncia a los propios afectos e intereses por acatar la voluntad de Dios (*El sacrificio de Isaac*, pintado tanto por José Salomé Pina como por Santiago Rebull); conflictos de legitimidad y rivalidades entre hermanos y familiares (*Jacob recibiendo la noticia de la muerte de José* y *Jacob bendiciendo a los hijos de José*; ambas de Felipe Gutiérrez); con el fratricidio (*La muerte de Abel*, de Rebull). La mera enunciación de estos temas es muy sugestiva, especialmente si se le enmarca en el contexto de la contienda nacional de liberales y conservadores, cuando cada facción disputaba por la legitimidad de sus respectivos proyectos ideológicos.⁶⁰

Otro ejemplo sobre la forma en que la pintura manifestó la pugna ideológica de la década de 1850, es el que expone Arturo Camacho en su estudio “De la imagen sagrada al arte secular: artistas ante las Leyes de Reforma”.⁶¹ Para este autor, la temática bíblica se utilizó por los artistas de la Academia para justificar sus posiciones políticas. Así, en la exposición de 1857, se presentaron dos cuadros de posturas encontradas en cuanto al enfrentamiento que suscitó la promulgación de la nueva Constitución. En *El Juramento de Bruto*, realizado por Felipe Gutiérrez, la figura de Bruto “jurando destruir la tiranía reinante es una exhortación a defender la Constitución de 1857”, misma que provocó una profunda división en la sociedad mexicana. El punto de vista opuesto, se observa en *La sagrada familia* de Rafael Flores. A través de una bandera nacional en el canasto de la Virgen, Flores expresó por medio de los significados atribuidos al color verde, blanco y rojo, las ideas de Religión, Independencia y Unión, que defendieron los conservadores en su lucha por el poder. Este cuadro resultó ganador del primer premio por composición con pocas figuras, mientras que el de Gutiérrez

⁶⁰ Fausto Ramírez, citado en *La lotería de la Academia Nacional de San Carlos. 1841-1863*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1987. p. 87.

⁶¹ Arturo Camacho Becerra, “De la imagen sagrada al arte secular: artistas ante las Leyes de Reforma” en Cecilia del Palacio Montiel (coord.), *México durante la Guerra de Reforma. Tomo II. Contextos, prácticas culturales, imaginarios y representaciones*, México, Universidad Veracruzana, 2011, p. 207-273.

no tuvo ninguna mención. En efecto, las obras de los artistas académicos no estuvieron alejadas de su contexto y, con recursos pictóricos, se sumaron a la polémica de la época.



FIGURA 5. Rafael Flores, *La Sagrada Familia*, 1857. Óleo sobre tela, 242 x 167 cm., Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

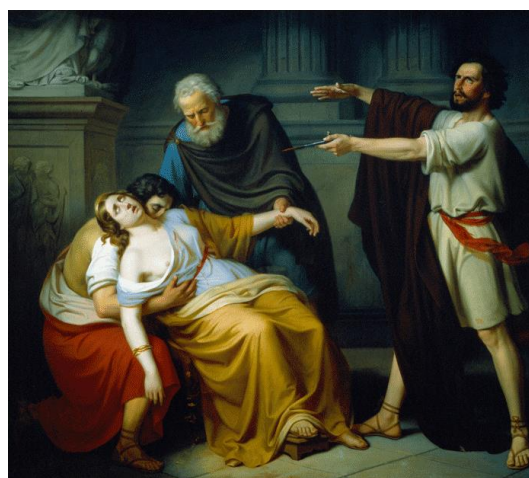


FIGURA 6. Felipe Gutiérrez, *El Juramento de Bruto*, 1857. Óleo sobre tela, 229 x 200 cm., Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

En conclusión, las obras producidas por los discípulos de Clavé cobraron significativa importancia para el grupo conservador que vio en la pintura una forma de representar aquellos valores morales y religiosos que sirvieron para justificar sus aspiraciones políticas en medio del conflicto ideológico contra los liberales. Al finalizar la Guerra de Reforma y con la Intervención Francesa e implantación del Segundo Imperio, la influencia conservadora dentro de la Academia comenzó a disminuir. A la par, la iconografía cristiana dio paso al desarrollo de contenidos sobre el pasado de México. Si en las décadas de 1840 y 1850, la pintura bíblica respondió a las preocupaciones de sus patrocinadores conservadores, al triunfo de la República en 1867, ésta tendría que manifestar unos ideales liberales que exigieron la representación de la historia nacional. De esta manera, el arte secular serviría de ejemplo a la sociedad surgida de la Guerra de Reforma. Sin embargo, aun cuando los cambios promovieron temas cada vez más laicos, los cuadros religiosos siguieron presentes hasta la

última etapa del siglo XIX, aunque ya alejados de los asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento impulsados por Clavé, que desaparecieron del arte nacional.⁶²

3. Los inicios de la administración liberal en la Academia de San Carlos (1861-1865)

En 1855, una nueva generación de liberales llegó al poder con la revolución de Ayutla. Para este grupo, el fracaso del último régimen santanista demostró que sólo una profunda reconstrucción de las instituciones políticas permitiría la supervivencia de la nación.⁶³ Por ello, una vez en el gobierno, buscaron sentar las bases de una reforma política y social que intentó convertir a México en un país moderno según los principios del liberalismo, a partir del cual, se pretendió establecer un Estado basado en la propiedad privada y se trató de acabar con las corporaciones heredadas de la colonia, con sus fueros y privilegios, para crear una sociedad de individuos libres e iguales ante la ley y transformar a la población en una clase media de ciudadanos con un gobierno representativo. Con estas convicciones, durante la presidencia de Ignacio Comonfort se promulgó la Constitución del 5 febrero de 1857.

Los debates en torno a la Constitución dejaron claro la fragmentación de la élite política mexicana.⁶⁴ Con la bandera de “religión y fueros”, el partido conservador, el clero y distintos grupos con intereses y objetivos variados, que percibieron como anticlericales las disposiciones, se unieron en la defensa de la fe católica, que se consideró el único vínculo de cohesión entre los mexicanos, y la única capaz de proteger al país del exterior, sobre todo de

⁶² El desarrollo de la pintura religiosa siguió ocupando un lugar relevante dentro de la Academia hasta finales del siglo. En las obras que se presentaron durante las Exposiciones Nacionales se observa la supervivencia de cuadros de historia religiosa durante los últimos años del siglo XIX. Tomás Pérez Vejo, “Imágenes, historia y nación. La construcción de un imaginario histórico en la pintura española del siglo XIX” en Francisco Colom González (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Tomo II, España, Instituto de Filosofía, Organización de los Estados Iberoamericanos, Iberoamérica, Vervuert, 2005, p. 1120-1123.

⁶³ Hamnett, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁴ Por un lado, los liberales no aceptaron unánimemente sus resultados y mantuvieron en el interior, la división entre “puros” y “moderados”. Para los primeros, la Constitución no cumplió con la promesa de nuevas libertades, mientras que los moderados vieron un quebranto entre la convivencia Iglesia y Estado. Por otra parte, los conservadores, excluyéndose ellos mismos de su formulación, rechazaron sus propuestas por considerar que sus preceptos constituían ideales difíciles de llevar a la práctica que “volvían la tarea de gobernar imposible”. En tanto que la alta jerarquía de la Iglesia, percibió como anticlericales las disposiciones e inició un enfrentamiento abierto contra el gobierno. Brian Connaughton, “De la tensión de compromiso al compromiso de gobernabilidad. Las Leyes de Reforma en el entramado de la conciencia política nacional” en Brian Connaughton (coord.), *México durante la Guerra de Reforma. Tomo I. Iglesia, religión y leyes de Reforma*, Tomo I, México, Universidad Veracruzana, 2011, p. 106-107. En estos años, la principal diferencia entre liberales y conservadores se centró en la cuestión de la Iglesia, el respeto a sus propiedades y su desamortización. Patricia Galeana, “El liberalismo y la formación del Estado mexicano” en Patricia Galeana (coord.), *Encuentro de liberalismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 86-89.

Estados Unidos, pero también de otras potencias europeas. Con el juramento obligado a la Constitución y la generalización del descontento social, se opusieron militarmente al gobierno y a sus medidas liberales. El 17 de diciembre de 1857, Félix Zuloaga proclamó el Plan de Tacubaya en el que desconoció la Constitución y convocó a un nuevo Congreso Constituyente. Para enero de 1858, con el golpe de Estado al gobierno de Comonfort, Zuloaga tomó el poder y estableció un régimen conservador en la capital del país. Por otro lado, Benito Juárez, presidente de la Suprema Corte de Justicia, asumió la dirección de la República y trasladó su administración liberal a Veracruz, dando inicio a la Guerra de Reforma. Entre 1858 y 1860, la nación quedó dividida ideológica y físicamente en dos gobiernos:

Durante tres años, la clase política, polarizada, cerró filas y se debatió entre dos proyectos de Estado, ambos radicales e intransigentes como toca a aquellos que responden a situaciones extremas: el de la dictadura militar de Zuloaga y Miramón en el centro del país, y el de la Reforma en su periferia, cuya cabeza formal era el gobierno de Veracruz, presidido por Juárez. Serían finalmente los defensores de esta última opción política los que se impondrían.⁶⁵

En medio de la lucha civil, las posturas de las facciones en pugna se radicalizaron, llegando a alcanzar puntos irreconciliables y para comienzos de la década de 1860, las posiciones entre liberales y conservadores se polarizaron de forma considerable. El control de los principales puertos nacionales, la superioridad en la ocupación del país y el reconocimiento por parte de Estados Unidos, favorecieron el triunfo liberal. En enero de 1861, Juárez entró a la ciudad de México y asumió el mando de la República tras la victoria en la guerra. En el poder, la administración juarista tuvo que enfrentarse a las discordias internas dentro del propio grupo liberal, a un territorio que no se pacificó por completo, a una economía precaria y a la adversa situación internacional que derivó en una intervención extranjera, a raíz de la suspensión del pago de la deuda externa que decretó el gobierno liberal en julio de 1861.⁶⁶

⁶⁵ Pani, *op. cit.*, p. 162-163.

⁶⁶ Debido al conflicto civil, el gobierno dejó de recibir las contribuciones estatales y la deuda exterior e interior creció. Por ello, el 17 de junio de 1861 el gobierno mexicano suspendió los pagos extranjeros. Esto ocasionó que en octubre de 1861 Francia, Inglaterra y España llevaran a cabo la Convención de Londres, en la que planearon ocupar el territorio mexicano y así asegurar el cumplimiento de los compromisos contraídos por el país. Sin embargo, para abril de 1862, tras la firma de los Preliminares de la Soledad, Inglaterra y España retiraron sus tropas, mientras que Francia buscó establecer un imperio europeo en México. Víctor Alberto Villavicencio Navarro, "El camino del monarquismo mexicano decimonónico: momentos, proyectos y personajes", Tesis de doctorado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015, p. 261.

Mientras tanto, la Academia de San Carlos no fue ajena a la situación del país. Para 1861, en medio de la amenaza de la Intervención Francesa, el gobierno juarista la convirtió en Escuela Nacional de Bellas Artes y nombró a Santiago Rebull director general, eliminando la Junta de Gobierno.⁶⁷ Bernardo Couto siguió desempeñando la presidencia durante ese año, aunque con funciones más restringidas y con él, desaparecería el cargo de presidente de la Academia. Al mismo tiempo, se suprimió la Lotería de San Carlos y se convirtió en Lotería Nacional, y en adelante la Escuela comenzó a depender de los fondos del Estado a través del Ministerio de Instrucción Pública y Cultos, que se encargó de los sueldos, pensiones y gastos del establecimiento. Las acciones que realizó la administración liberal señalaron su intención de actuar directamente en la organización académica y desarticular las instituciones conservadoras. El comienzo de su subordinación estatal y la supresión de su Junta, que hasta el momento estuvo gobernada por miembros del partido conservador, propiciaron el inicio de un cambio de orientación en sus lineamientos ideológicos.⁶⁸

Al finalizar la Guerra de Reforma y aprovechando la radicalidad de las posturas que resultaron del enfrentamiento civil, los conservadores reforzaron las gestiones que habían realizado desde el conflicto con Estados Unidos para instaurar una monarquía en México. Los sectores que apoyaron la Intervención Francesa, decepcionados por las instituciones republicanas y la anarquía interna, vieron la oportunidad de poner freno a los ataques liberales contra la religión y detener las leyes reformistas. Para ellos, un régimen monárquico con un príncipe europeo “sería capaz de colocarse por encima de las contiendas partidarias y las ambiciones personales, y hacer posible un gobierno verdaderamente funcional, estable y respetado tanto en el interior como en el exterior”.⁶⁹ Por su lado, la injerencia militar de Francia sobre territorio nacional respondió a los intereses imperialistas de Napoleón III que buscó expandir su influencia económica y política en América.⁷⁰ El ejército francés entró a la capital en junio de 1863, lo que obligó a Juárez a establecer la República en el norte del país. En los lugares que la tropa liberal logró controlar, se mantuvieron las instituciones

⁶⁷ AAASC, gaveta 30, exp. 6037.

⁶⁸ Flora Elena Sánchez Arreola y Fausto Ramírez, “Estudio Introductorio” a Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1857-1920*, Vol. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, p. XII. (Estudios y Fuentes del Arte en México, LIII).

⁶⁹ Villavicencio Navarro, *op. cit.*, p. 372.

⁷⁰ Para Napoleón III, un gobierno mexicano apoyado en las armas francesas serviría de freno al desarrollo comercial de Estados Unidos, asegurando sus colonias en las Antillas y su influencia en América central.

republicanas con todos sus principios y leyes.⁷¹ La guerra que el gobierno juarista inició contra la Intervención se justificó en la defensa de la soberanía nacional y la legitimidad constitucional. En la ciudad de México se estableció una Regencia como Poder Ejecutivo Provisional y se nombró una Asamblea de Notables, que decidió el régimen a adoptar, votando por la monarquía moderada, hereditaria y con un príncipe católico como forma de gobierno. En octubre de 1863, una diputación en Miramar ofreció el trono de México a Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica, archiduques de Austria.⁷² De esta manera, en 1864 se implantó el Segundo Imperio, prolongándose la guerra civil hasta 1867.

En la Academia, la Regencia restableció la Junta Superior de Gobierno y designó como su director a José Fernando Ramírez, destacado liberal moderado, que estuvo en el cargo hasta 1864. Sin embargo, la escuela no regresó a su anterior gestión y las rentas de la Lotería tampoco le fueron restauradas. Entre 1864 y 1867, quedó sujeta a la política y subsidio del Imperio, bajo el nombre de Academia Imperial de San Carlos. En este periodo su dirección recayó de nuevo en un funcionario distinguido como José Urbano Fonseca.⁷³

Maximiliano y Carlota, traídos al trono de México por el ejército napoleónico, buscaron en todos sus proyectos justificar el poder imperial que personificaron. Para ello, pusieron en marcha un amplio programa artístico y cultural que les permitiera asentar su frágil gobierno y ganar legitimidad ante una nación fragmentada política e ideológicamente. Ante la fuerza invasora y extranjera que representaron, necesitaron crear un lazo de identidad entre ellos y el país que gobernaron y “despertar, entre sus nuevos súbditos, un sentimiento de lealtad, de afecto y de pertenencia hacia el Imperio Mexicano”.⁷⁴ Por esta razón, elaboraron un extenso plan, que incluyó la construcción de monumentos y ampliación de avenidas, la creación de colecciones pictóricas y la decoración de los palacios imperiales, el rescate de zonas arqueológicas, la difusión de una imagen oficial en monedas, litografías y

⁷¹ Norma Zubirán Escoto, “La resistencia republicana bajo el impacto del Segundo Imperio en México. El Ejército de Oriente, 1864-1867” en Patricia Galeana, *El imperio napoleónico y la monarquía en México*, México, Senado de la República, Gobierno del Estado de Puebla, Siglo XIX Editores, 2012, p. 272.

⁷² “Ofrecimiento de la corona a Maximiliano. 1863”. Consultado en Álvaro Matute, *México en el siglo XIX: Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, 2a edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1973, p. 298. La elección de Maximiliano como candidato al trono de México respondió a los intereses de Napoleón en un intento de conciliarse con los Habsburgo de la rama austriaca. Además, vio en él un príncipe que podría fácilmente someter a sus intereses. Sin embargo, su elección no convenció a todos los conservadores, pues fueron conocidas sus inclinaciones liberales.

⁷³ Acevedo, “El legado artístico de un imperio efímero...”, p. 86.

⁷⁴ Erika Pani, “El proyecto de Estado de Maximiliano a través de la vida cortesana y del ceremonial público” en *Historia Mexicana*, núm. XLV, 1995, p. 439.

fotografías, y los rituales llevados a cabo en las ceremonias cortesanas y en los discursos públicos. Todo eso, además, les permitiría transmitir la grandeza de la monarquía.

La pintura ocupó un lugar relevante en el proyecto artístico de Maximiliano. En la Academia Imperial de San Carlos, el emperador intervino directamente en las políticas que debían seguirse y dirigió la pintura hacia la representación de la historia del país. En la exposición de 1865, única que se celebró durante el Segundo Imperio, la temática relacionada con el pasado de México comenzó a ganar terreno frente a los contenidos religiosos. De esta forma, un ramo de la exhibición se presentó como parte de las obras que “han ejecutado en palacio para S. M. El emperador los discípulos de esta Academia”, lo que indicó el patrocinio directo de Maximiliano y confirmó su participación activa en la dirección de la escuela. En esta muestra, además, figuraron algunos de los cuadros que se pensaron para la Galería Salón de Iturbide. Sobre lo anterior, Esther Acevedo señala que:

La nota distintiva de esta exposición fueron los temas relativos a la construcción de una historia nacional, a través de relatos y paisajes, con motivos antiguos o modernos. Las obras que trataban asuntos bíblicos no adquirieron la importancia o significación que habían tenido en ocasiones anteriores y en cambio, fueron aumentando el número de pinturas costumbristas. El vocabulario del imperio para transmitir su mensaje no se valió de las enseñanzas bíblicas, sino que fue más directo en la formulación de sus programas iconográficos.⁷⁵

A partir de la pintura, Maximiliano creó su propia historia imperial y vinculó su presente mexicano a su pasado europeo. Por ejemplo, encontró en el hecho de pertenecer a la casa real de los Habsburgo uno de los motivos de legitimación de su presencia en México. Maximiliano “se veía a sí mismo como heredero de los territorios americanos antaño regidos por una rama de sus antepasados [...]. Esto se tradujo en una comisión para pintar los retratos de los cinco representantes de la dinastía de los Austria en España”.⁷⁶ De este modo, solicitó los siguientes cuadros a los pintores de la Academia: *Carlos V* encomendado a Rafael Flores, *Felipe II* a Rebull, *Felipe III* a Juan Urruchi, *Felipe IV* a Joaquín Ramírez y *Carlos II* a Tiburcio Sánchez. En personajes mexicanos también reconoció su tradición imperial y en la imagen de Agustín de Iturbide vio el precedente y primer modelo de una monarquía mexicana, cuyo retrato fue una de las obras que formaron parte de la galería heroica destinada a los muros del Salón de Embajadores del Palacio Imperial [FIGURA 42, cap. 3].

⁷⁵ Esther Acevedo, citada en Estrada Reynoso, *op. cit.*, p. 207.

⁷⁶ Acevedo, “Preámbulo...”, p. 21-22.

En definitiva, la representación de ciertas figuras del pasado significó considerarlas como fundacionales de su gobierno y a la vez, se concibió como su descendiente. Finalmente, a través de estas imágenes, Maximiliano no sólo definió los antepasados y su posición frente a determinados momentos de la historia de México en los que se remontó su Imperio, sino que se proyectó hacia el futuro, en un intento de hacerse recordar como el fundador de un régimen sólido y estable. Los emperadores, además ordenaron varios cuadros de carácter religioso, entre ellos: una *Virgen de Guadalupe* a Ramírez y una *Virgen con el niño*, un *San Maximiliano*, un *San Carlos* y un *San Francisco* a Rebull. A este pintor también le comisionaron los retratos de Maximiliano y Carlota, la decoración de los corredores del Castillo de Chapultepec y el Salón de Embajadores. Sería Rebull, y no Pelegrín Clavé, el principal encargado de ejecutar los proyectos pictóricos del Segundo Imperio.⁷⁷

Maximiliano buscó construir dos líneas iconográficas para la representación de su Imperio: por un lado, desarrolló una imagen de su gobierno a través del retrato aristocrático y heroico; por el otro, fomentó el registro cotidiano con el cuadro costumbrista e ilustrativo, en un estilo más accesible y documental.⁷⁸ La primera se impulsó por medio de la pintura de historia y sus significados legitimadores del poder, y se destinó a edificios oficiales, como el Castillo de Chapultepec o el Palacio Imperial. Así, los retratos que Maximiliano mandó a hacer de sí mismo, reflejaron un vocabulario lleno de referencias simbólicas en la que se recuperó la personificación del poder monárquico, mediante elementos como la corona o el cetro. La segunda línea, se expresó con la ayuda de la prensa y las ilustraciones de altos tirajes y circulación generalizada. Por último, el emperador utilizó las imágenes de identidad colectiva arraigadas en el imaginario nacional para asentar su gobierno. Para esto, mantuvo los antiguos símbolos mexicanos, como la bandera, el escudo del Primer Imperio (aunque con algunas modificaciones) y los festejos septembrinos.

Por su capacidad de llegar a todos los sectores de la sociedad, la producción de imágenes dentro y fuera de la Academia fue fundamental para el Imperio. A través de la pintura, la escultura, la litografía o la fotografía, los emperadores buscaron justificar su poder y difundir una visión acorde con sus proyectos de conciliación nacional, con el objetivo de

⁷⁷ Estrada Reynoso, *op. cit.*, p. 114-121.

⁷⁸ Fausto Ramírez, "Entre la alegoría y la crónica visual: las modalidades estilísticas del Segundo Imperio, 1864-1867" en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1995, p. 31-32.

ganar legitimidad ante la población que gobernaron. El mensaje del arte debía alcanzar a todos los espectadores posibles y vincularlos con la memoria histórica del país. Por ello, en la construcción de un pasado común, la pintura de historia tuvo un papel determinante, pues fue “un sofisticado ejemplo del uso de imágenes como elemento de persuasión ideológica, de la capacidad de las imágenes para crear realidad y de la capacidad de la historia para legitimar el presente”.⁷⁹ En consecuencia, la pintura se convirtió en un medio para propagar y materializar las imágenes oficiales del régimen. Además, se le asignó un papel didáctico pues, debido a su efectividad sobre el texto escrito, podía transmitir su mensaje a toda la nación de forma más rápida y profunda. Maximiliano utilizó la pintura como arma de lucha política, capaz de convencer, proponer y polemizar, y en este sentido, se sumó a su empeño de establecer en el pensamiento mexicano un vínculo de identidad y lealtad hacia el Imperio.

Del amplio programa de mecenazgo artístico que se desarrolló durante el Segundo Imperio, y que de manera completa estudian Esther Acevedo y Fausto Ramírez en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*,⁸⁰ los próximos dos capítulos se dedicarán al análisis de la Galería Iturbide y la representación de los héroes de la guerra de Independencia de México. Los pintores encargados de esta serie fueron alumnos de la Academia de San Carlos y sus resultados formales respondieron a los cánones academicistas y neoclasicistas establecidos por la escuela de Clavé. Estas obras, además, manifestaron el interés particular de Maximiliano por la reconciliación de partidos, política en la que basó su régimen monárquico, al incluir personajes que se consideraron tanto en la visión de la historia de conservadores como de liberales. Las imágenes de Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, José María Morelos, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide cobraron significativa importancia por los valores morales y políticos que se les atribuyeron, respondiendo al intento de construir una memoria visual que vinculara el Segundo Imperio con la gesta de Independencia y justificara un gobierno establecido por armas extranjeras.

En conclusión, la historia fue la base fundamental del programa artístico desarrollado durante el Imperio de Maximiliano y Carlota. Al igual que sus antecesores en el poder, procuraron crear un consenso nacional en una sociedad dividida política como socialmente. Para ello, la representación del pasado jugó un importante papel en la construcción de un

⁷⁹ Tomás Pérez Vejo, citado en Acevedo, “Preámbulo...”, p. 17.

⁸⁰ *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1995.

relato común que uniera a todos los mexicanos, en una “versión imperial” de la historia del país. De acuerdo con Erika Pani, los emperadores estuvieron dispuestos a “abrazar la totalidad de la experiencia histórica de México en una voluntad de integración y asimilación”.⁸¹ Por último, entre 1864 y 1867, establecieron una continuidad con los gobiernos anteriores al recuperar personajes arraigados en el imaginario nacional, en su objetivo de simbolizar los ideales de conciliación y pacificación que buscaron identificar a su régimen, a la vez que intentaban inscribirse en el devenir histórico del país.

⁸¹ Pani, “El proyecto de Estado de Maximiliano...”, p. 443.

CAPÍTULO 2. La Galería Iturbide y la interpretación de la Independencia

Como se comentó en el apartado anterior, Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica buscaron por diversos medios reafirmar su presencia en México y justificar la representación de un gobierno monárquico implantado por fuerza de las armas extranjeras. Por eso, en 1865 encomendaron a los alumnos de la Academia Imperial de San Carlos, la creación de la Galería Iturbide, una serie pictórica conformada por seis lienzos al óleo de los héroes de la Independencia. Estas imágenes respondieron a los intereses de los emperadores, que procuraron establecer a través del arte, un sustento histórico a su frágil administración. El objetivo del capítulo es exponer de manera breve, el debate en torno a la interpretación del movimiento de Independencia en el que se inscribió la serie iconográfica, para explicar la función que se le otorgó en la tarea de legitimar los ideales y aspiraciones del régimen. Por otro lado, se busca describir las características compositivas de la Galería Iturbide en su conjunto y su ubicación en el Salón de Embajadores del Palacio Imperial, para entender su significado en la representatividad del poder político. Finalmente, para comprender el contexto artístico en el que se originaron las imágenes, se menciona la producción iconográfica de los caudillos nacionales que se generó en la primera mitad del siglo XIX.

1. La interpretación del movimiento de Independencia

En el siglo XIX, la importancia de las conmemoraciones cívicas sobre la Independencia mexicana consistió en recordar de manera pública aquellos hechos y personajes que se identificaron con el nacimiento del país, con el objetivo de fomentar la unidad nacional y justificar el discurso político de los que se reclamaron sus herederos. De este modo, la celebración del movimiento inició durante la misma gesta insurgente. En 1811, Ignacio López Rayón evocó el aniversario del alzamiento de Miguel Hidalgo e Ignacio Allende, promoviendo por primera ocasión la conmemoración del 16 de septiembre de 1810. Después, en 1813, José María Morelos destacó la trascendencia de solemnizar este día en su ideario político los *Sentimientos de la nación*. Así, los insurgentes comenzaron la celebración de su propio movimiento e instruyeron el culto cívico septembrino. Para 1822, con la implantación del Imperio, se estableció como fecha oficial el 27 de septiembre, día en que entró el Ejército Trigarante a la ciudad de México. Sin embargo, con la fundación de la República en 1824, la

festividad quedó cancelada y con ello, el reconocimiento a Agustín de Iturbide como elemento esencial del proceso de consumación.⁸² En cambio, se instituyó el 16 de septiembre como el día conmemorativo de la Independencia. Por su parte, los jefes insurgentes se fijaron en el imaginario nacional desde 1823, cuando Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Juan Aldama, Mariano Abasolo, José María Morelos, Mariano Matamoros, Leonardo y Miguel Bravo, Hermenegildo Galeana, José Mariano Jiménez, Javier Mina, Pedro Moreno y Víctor Rosales, se declararon por el Congreso Constituyente “beneméritos en grado heroico”.⁸³

Posteriormente, el ascenso conservador de los años treinta propició la rehabilitación de la figura de Iturbide, por lo que a partir de 1837 también comenzó a festejarse el 27 de septiembre y, en consecuencia, se conmemoró en dos días la Independencia de México. En adelante, se mantuvo en el pensamiento nacional una visión integral del movimiento, con la presencia de dos posibles padres, Hidalgo como iniciador e Iturbide como consumidor y el 16 y 27 de septiembre se consideraron parte de un mismo proceso complementario. Sin embargo, en las décadas subsecuentes, la preponderancia se situó en el personaje de Iturbide, mientras que la lucha de 1810 se cuestionó debido a su carácter violento, que dejó en segundo lugar la actuación de Hidalgo, cuya preeminencia en el panteón heroico se hizo en oposición a un importante sector del país, pues acaso no fue tan sencillo modificar la imagen que le impuso la Inquisición.⁸⁴ Iturbide, en cambio, había concluido la guerra de manera pacífica y rápida, por lo que saldría más favorecido. No obstante, y a pesar de la polémica que se generó en 1849 cuando Lucas Alamán atacó la revolución de Hidalgo por estimarla como una

⁸² Tras la abdicación, exilio y fusilamiento de Iturbide, su figura se condenó y la interpretación sobre su actuación política comenzó a representar un problema entre la sociedad nacional, pues si bien, había realizado la consumación de la Independencia, también se había coronado emperador. Así, en los años subsiguientes a su derrocamiento, la solución fue dividir su imagen en dos: “la del libertador, el héroe intachable, depositario de todas las virtudes que poseían los ‘primeros héroes’ de la Independencia, y la del simple ser humano pecador, que por la arrogancia o por escuchar malos consejos aceptó la corona del imperio mexicano, sin darse cuenta que ésta iba a representar su ruina”. Enrique Plascencia de la Parra, *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 37-40.

⁸³ Durante estos años, la exaltación nacional del 16 de septiembre no se redujo a recordar el grito dado en Dolores por Hidalgo, y a pesar de que era el más mencionado, los primeros insurgentes fueron tratados de la misma forma. No obstante, en las siguientes décadas, la gesta se fue simplificando a un nombre y una fecha: Hidalgo y el 16 de septiembre de 1810. Carlos Herrejón Peredo, “Construcción del mito de Hidalgo” en Federico Navarrete y Guilhem Olivier (coords.), *El héroe entre el mito y la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000, p. 253-249. Para un análisis completo sobre la celebración de la Independencia mexicana en el siglo XIX, véase: Plascencia, *op. cit.*

⁸⁴ *Ibidem*, p. 133-135.

revuelta en contra de la propiedad y del orden, la visión integral de la Independencia continuó en el imaginario nacional hasta la década de 1860.⁸⁵

Para la segunda mitad del siglo XIX y sobre todo después de la Guerra de Reforma y la consecuente polarización de posturas, los discursos sobre la Independencia se convirtieron también en puntos de desencuentro y en foros de condena del bando contrario. Los conservadores, que basaron su ataque en la cuestión religiosa y en su intento por proteger al clero y al ejército, llegaron a afirmar que la Independencia la habían realizado sacerdotes como Hidalgo, Morelos y Matamoros, y militares como Allende, Aldama e Iturbide. Los liberales, por su lado, se defendieron identificándose como los continuadores de la causa de Hidalgo, y aseguraron que los objetivos de los primeros insurgentes eran iguales a los suyos. En 1857, Ignacio Ramírez vio en el Grito de Dolores el inicio de una época grandiosa que finalizaría en 1821, sosteniendo que el de Iturbide había sido un error que no debía repetirse. La violencia y radicalización de la guerra ocasionó que entre los liberales prevaleciera la posición expuesta por Ramírez.⁸⁶ Sin embargo, en la prensa y en los discursos del periodo, ambos grupos mantuvieron unidos los nombres de Hidalgo e Iturbide y los movimientos que cada uno encabezó; por lo que resulta difícil hablar de una “visión conservadora” y una “visión liberal” enfrentadas, pues “en la práctica tanto los correligionarios del partido conservador como los del partido liberal entendían las conmemoraciones del 16 y 27 de septiembre como parte de una misma tradición celebrativa, pero asimismo establecían un dilema sobre cuál era el origen verdadero de la independencia nacional”.⁸⁷

De tal modo, en enero de 1863 y frente a la inevitable invasión del ejército francés, *El Siglo Diez y Nueve* reconoció a los republicanos como los “hijos de los valientes insurgentes del año de 1810”, pero días más adelante, reivindicó también la figura del héroe de Iguala, al decir que sostenía “el estandarte de Hidalgo, Morelos é Iturbide”.⁸⁸ Por su lado, los conservadores, aunque reclamaron el nombre de Agustín I y su papel como primer emperador de México, siguieron enalteciendo la imagen de Hidalgo y el 16 de septiembre,

⁸⁵ Pérez Vejo, “Dos padres para una nación...”, p. 159-160.

⁸⁶ Plascencia, *op. cit.*, p. 100-102.

⁸⁷ Fernando Gaudencio Castrillo Dávila, “Conmemoraciones, relato histórico y memoria. La arqueología de la identidad nacional en la ciudad de México, 1855-1872”, Tesis de maestría en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras, 2014, p. 26.

⁸⁸ “Invitación patriótica”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de enero de 1863 y “La entrada del Sr. Díaz Mirón a Jalapa”, *El Siglo Diez y Nueve*, 26 de enero de 1863.

pues como lo señaló un artículo de *La Sociedad* que se publicó con motivo de la celebración de las fiestas patrias, “en la mente del Altísimo habíase reservado la gloria de iniciar el movimiento de independencia al inmortal Hidalgo, al humilde y modesto cura de Dolores”.⁸⁹ En ese mismo año, en la ciudad de México ambas conmemoraciones, las del 16 y 27 de septiembre, se festejaron con pompa y entusiasmo por el gobierno de la Regencia, cuyo presidente leyó la noche del 15 el Acta de Independencia de la manera habitual. De esta forma, al solemnizar “los gloriosos aniversarios de la proclamacion y consumacion”, la visión integral de la gesta continuó presente en el imaginario conservador.⁹⁰

Asimismo, durante este periodo, el grupo de monarquistas que apoyó la intervención extranjera, se enorgulleció de fomentar las ceremonias oficiales: “Hoy no son los republicanos, ni los demagogos los que promueven estas festividades en conmemoracion de las glorias de la patria: son los conservadores, son los buenos hijos de México, son los imperiales los que las celebran. Testimonio irrefragable, indestructible, de que se interesan por el bien, por el nombre y por la honra de su país; y prueba concluyente, hasta la evidencia clara, de que no le fueron nunca, ni le serán traidores”.⁹¹ La argumentación de este discurso consistió en demostrar que, lejos de perder libertad nacional, el ejército imperial de Napoleón III, la salvaguardaría. Así lo expresó *La Sociedad* en septiembre de 1863:

La crisis por que pasa el pais, la situacion politica escepcional en que se halla la adopcion de nuevas instituciones, no le impiden celebrar este año, como los anteriores, el aniversario de la proclamacion de su independencia. Buen indicio de vitalidad es este, y cuando algunos mal intencionados proclaman que la independencia ha desaparecido ó está á punto de desaparecer con la Intervencion, ver á los amigos de ésta celebrando las antiguas fiestas de la patria, es recoger el testimonio de un acto solemne contra tales aseveraciones. Y los amigos de la Intervencion, si hubieran creido que nuestra independencia peligra con ella, antes que invocarla habrian preferido parecer en el abismo de nuestros males. Celébrase este dia en los campamentos de la demagogia al par que en los nuestros. Asi como los combates suelen ser de [¿común?] acuerdo suspendidos para enterrar y honrar á los muertos, así la lid entre sostenedores de opuestísimas causas halla tregua por un instante en la conmemoracion del origen de nuestro ser político y de los hombres á quienes lo debemos. ¡Ojalá que la comunidad de ideas y sentimientos en este punto atrayeran bajo nuestras banderas á los extraviados por error, dejando enfrente solo á los criminales y que los hombres y la revolucion de 1810 fuesen

⁸⁹ “Discurso pronunciado en el Gran Teatro Nacional, la noche del 15 de Setiembre de 1863. Por el lic. Manuel Fernández de Córdoba”, *La Sociedad*, 16 de septiembre de 1863. La imagen del héroe que los conservadores difundieron también fue la del humilde y envejecido sacerdote convertido en figura ejemplar, siempre inspirado por los designios de Dios.

⁹⁰ “Viva la Independencia del Imperio mexicano”, *La Sociedad*, 13 de septiembre de 1863.

⁹¹ “Discurso pronunciado en el Gran Teatro Nacional, la noche del 15 de Setiembre de 1863. Por el lic. Manuel Fernández de Córdoba”, *La Sociedad*, 16 de septiembre de 1863.

imitados, no en el espíritu de intolerancia, de sangre y esterminio son que una y otra se mancharon, sino en los rasgos de abnegacion y valor que andan en los [¿fas?] de aquella primera época de nuestra guerra de independencia!.⁹²

Así, mientras los republicanos defendieron el carácter liberal de la rebelión de Hidalgo y se declararon sus descendientes,⁹³ los conservadores vincularon al cura y a los primeros caudillos el pensamiento monárquico, con la intención de justificar su propio proyecto político. Creaban, a su vez, una línea de continuidad entre el inicio y la consumación del movimiento, procesos que se complementarían recíprocamente: “Hidalgo queria delegar á la colonia de la metrópoli, sin alterar la forma monárquica, sin negar obediencia al monarca reinante y sin que sufriese menoscabo la religion del pais. Estas ideas capitales reaparecieron años despues en el plan de Iguala, y son lo que constituye la cadena que liga á la revolucion de Hidalgo con la de Iturbide”.⁹⁴ De esta manera, la Independencia servía como antecedente y argumento para el presente de aquellos que intentaban establecer un Imperio en México.

En consecuencia, y a pesar de que la historiografía nacional ha mencionado que Hidalgo se convirtió en la bandera de los liberales, los sectores conservadores también lo reclamaron como suyo y lo unieron a su causa. Enrique Plascencia considera que la ambigüedad del movimiento del cura de Dolores, permitió la existencia de muchos Hidalgos, republicanos y monarquistas, federalistas y centralistas, protectores de la Iglesia y reformistas.⁹⁵ Por lo anterior, puede señalarse que, incluso en este periodo de polarización

⁹² “El 16 de Setiembre”, *La Sociedad*, 17 de septiembre de 1863.

⁹³ En 1861, Ignacio Ramírez sostuvo lo siguiente: “Nosotros venimos del pueblo de Dolores, descendemos de Hidalgo y nacimos luchando como nuestro padre por todos los símbolos de la emancipación, y como él, luchando por tanta santa causa desapareceremos de sobre la tierra”. Ignacio Ramírez, “Discurso cívico pronunciado por el licenciado Ignacio Ramírez, el 16 de septiembre de 1861, en la alameda de México, en memoria de la proclamación de la Independencia”. Consultado en Ernesto de la Torre Villar (comp. y pról.), *La conciencia nacional y su formación. Discursos cívicos septembrinos (1824-1871)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 317. Por su parte, en 1862 Ignacio Manuel Altamirano recurrió a la rememoración de Hidalgo para defender la empresa liberal frente al ejército extranjero: “No: la libertad de México no puede morir, no perderíamos en un año lo que conquistaron nuestros padres en once años de sangre y martirio. Que vengan las legiones del imperio francés. Nos encontrarán en guardia. Pueblo de México, en nombre de Hidalgo, en el aniversario de la Independencia, en presencia de Dios, jura antes morir que dejarte arrebatada la libertad de la patria”. “Discurso en homenaje a Miguel Hidalgo y Costilla, pronunciado el 16 de septiembre de 1862, Alameda de la Ciudad de México”. Consultado en Ignacio Manuel Altamirano, *Biografía de Don Miguel Hidalgo y Costilla. Primer Caudillo de la Independencia*, Estudio introductorio de V. Humberto Benítez Treviño, México, Gobierno del Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, Consejo Consultivo del Bicentenario de la Independencia de México, 2007, p. 63-64.

⁹⁴ “Fiesta de la independencia”, *La Sociedad*, 16 de septiembre de 1864. A pesar de ello, los conservadores no dejaron de condenar los efectos destructores de la guerra.

⁹⁵ Por ejemplo, en 1846, el liberal Luis de la Rosa afirmó que Hidalgo trataba de establecer una república, y el 16 de septiembre de 1853, Gabriel Sagaseta convirtió su obra en un movimiento de la reacción contra las ideas

ideológica, no aparecieron diferencias radicales respecto a la valoración de los héroes y caudillos más importantes en los discursos conservadores con relación a la tradición liberal, hecho que, a excepción de las posturas más intransigentes, continuó durante los tiempos del Segundo Imperio. Pues, como explica Eugenia Roldán Vera: “lo que los distingue a unos de otros resulta ser más bien el rescate que hacen los conservadores del papel de la religión católica y del clericalismo en la historia de México”.⁹⁶ La llegada de los emperadores al país en 1864, no sólo fomentó el aniversario de la Independencia, sino que añadió un elemento más a su interpretación: la defensa del proyecto imperial.

Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica, como representantes de un Estado al que llegaron gracias a la fuerza de tropas extranjeras, advirtieron la necesidad de hacer un llamado a la unidad nacional para dar legitimidad a su frágil Imperio. Así, por medio de una política conciliatoria, buscaron establecer un régimen por encima de las pugnas partidistas en una sociedad que, además, vio con urgencia la tarea de convenir intereses y programas políticos.⁹⁷ Dentro de esta propuesta, la interpretación de la historia tuvo un papel relevante, pues un relato que cohesionara el pasado nacional, permitiría a Maximiliano inscribir su gobierno en el devenir histórico del país, otorgándole raíces mexicanas. Por ello, el emperador “estuvo más dispuesto a abrazar la totalidad de la experiencia histórica de México que aquellos que lo habían precedido –o que lo siguieron– en el poder. Con cierto patriotismo criollo, celebraba la época prehispánica, por sus ‘triumfos de ciencia y de arte’ y sus ‘genios que se habían encumbrado en muchos puntos a una posición más elevada que la vieja

y principios liberales; mientras que, en 1864, Juan N. Pastor aseguró que Hidalgo buscaba la monarquía, por eso aclamó a Fernando VII. Plascencia, *op. cit.*, p. 135.

⁹⁶ Eugenia Roldán Vera, “Conciencia histórica y enseñanza: un análisis de los primeros libros de texto de historia nacional. 1852-1894”, Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1995, p. 55.

⁹⁷ “Introducción y prospecto”, *La Razón de México*, 16 de octubre de 1864. A lo largo del siglo XIX se realizaron constantes esfuerzos por reconciliar intereses y principios a fin de asentar un gobierno nacional. Por lo tanto, ésta fue una de las tareas esenciales del Imperio. Por su parte, para sus colaboradores, el Imperio significó una tregua a la pugna política que había afectado al país desde su Independencia, pues los poderes extraordinarios del emperador les permitirían establecer un régimen sobre los problemas partidistas y llevar a cabo propósitos que no se habían concretado debido a la inestabilidad nacional. Esto dio como resultado que algunos de los proyectos que se desarrollaron durante el periodo provinieran de esfuerzos previos en la búsqueda de la consolidación de la nación y no surgieran exclusivamente de la iniciativa de Maximiliano. Erika Pani, “El gobierno imperial de Maximiliano de Habsburgo” en Will Fowler (coord.), *Gobernantes mexicanos I: 1821-1910*, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 213 y 295.

Europa'. Si bien decía que la época virreinal había sido 'una noche artificial de trescientos años', subrayaba su relación con la Nueva España a través de su descendencia de Carlos V".⁹⁸

En lo que respecta a la Independencia, Maximiliano exaltó la tradición insurgente y la del Plan de Iguala y, de la misma manera que lo hicieron sus antecesores en el poder, creó una línea de continuidad entre su régimen y los principios proclamados en 1810 y 1821. Por ello, el establecimiento del gobierno imperial en 1864, se presentó como la "Segunda Guerra de Independencia", pues para sus defensores, la monarquía se estimó como el único medio que permitiría al país avanzar en la senda de la civilización y del progreso, evitar la lucha fratricida y resistir los ataques expansionistas de Estados Unidos. Por esta razón, al vincular su nombre con el de Hidalgo e Iturbide, el emperador juraba sostener, consolidar y proteger la libertad nacional. Juntos –señaló un periódico–, formarían una "trinidad de héroes que allá en los consejos eternos fué predestinada para que, andando cada una de sus personas por su camino, comenzaran, continuaran y completaran la obra de la emancipación y definitiva suerte de este país, combatido por las olas revolucionarias durante 52 años de desolación, de sangre y de ruinas".⁹⁹ En este contexto, la celebración del sacrificio de los héroes tuvo gran relevancia para el discurso de Maximiliano, que buscó en el ejemplo patriótico de los antiguos libertadores, animar a sus súbditos a defender su régimen imperial:

El amor á la patria, y la gratitud que debemos á los varones que se inmolaron en sus aras por hacerla independiente, es lo que nos ha reunido en este lugar para solemnizar el recuerdo del glorioso suceso que iniciado por Hidalgo allá en Dolores, concluyó el genio de Iguala en 27 de Setiembre de 1821, y sancionó el voto público en esa acta que se acaba de leer, en la cual se declara á la nación soberana é independiente. Mexicanos: Sostener esa declaración nos es obligatorio hasta perder la vida.¹⁰⁰

Finalmente, los discursos conservadores de esta época condenaron el vínculo que los liberales establecieron entre su movimiento y el de los primeros padres de la patria, y en su necesidad de rechazar y refutar el proyecto republicano, negaron su continuidad histórica: "Nada diremos sobre la semejanza que ha creído encontrar el Sr. Juárez entre él y los héroes de nuestra gloriosa independencia, nosotros jamás la habríamos notado; pero su determinación de regir los destinos de su país que le ha rechazado, no es más que un sueño".¹⁰¹ En estas

⁹⁸ Pani, "El proyecto de Estado de Maximiliano...", p. 443.

⁹⁹ "Remitido", *La Sociedad*, 28 de julio de 1864.

¹⁰⁰ *Reseña de las festividades nacionales de los días 15 y 16 de Setiembre de 1864 en la capital del Imperio*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864, p. 13.

¹⁰¹ "Manifiesto de Juárez", *La Sociedad*, 4 de abril de 1865.

circunstancias, en la que una y otra facción buscaron proclamarse herederas de la Independencia, se inscribe la creación de la serie iconográfica en el Salón de Embajadores del Palacio Imperial dedicada a honrar a los héroes nacionales: la Galería Iturbide.

2. La Galería Iturbide en el Salón de Embajadores

Para el gobierno de Maximiliano de Habsburgo fue necesaria la creación de obras artísticas que evocaran a sus grandes hombres y perpetuaran su memoria pues, por medio de las bellas artes, el emperador mostraría “que en el corazón de los hijos de México existe la gratitud que merecen los que a costa de su vida nos dieron patria, libertad e independencia”.¹⁰² Por esta razón, planteó diversos proyectos para conmemorar la gesta de Independencia y entre ellos, destacó la construcción de un monumento destinado a la Plaza Mayor de la capital, en cuya columna se colocarían las esculturas de los primeros héroes: Miguel Hidalgo, José María Morelos y Agustín de Iturbide (el ocupante de la cuarta esquina no se especificó).¹⁰³ A pesar de que no llegó a concretarse, con esta obra quedó clara la voluntad del Imperio por edificar una historia visual que vinculara el pasado mexicano con el régimen vigente: “Cuando el monumento esté levantado, sus mármoles y bronce que desafiarán al tiempo, recordarán a los mexicanos que a principios del siglo XIX conquistaron la Independencia, y a mediados del mismo la consolidaron después de que las encontradas pasiones bañaron con sangre la tierra que se borró del mapa de las colonias para figurar en el de las naciones”.¹⁰⁴

Fue, sin embargo, la Galería Iturbide el proyecto artístico más exitoso del programa conmemorativo a la Independencia mexicana que se realizó durante el Segundo Imperio, debido a la relevancia que las imágenes adquirieron a lo largo del tiempo como retratos por excelencia de los héroes del movimiento. En estas pinturas de factura heroica, los próceres fueron exaltados como ejemplo de virtud patriótica, de entrega y autosacrificio en aras de la justa causa de la libertad nacional, mismos ideales a los que Maximiliano vinculó su gobierno y lo condujeron a defender el Imperio hasta su muerte en 1867. Las imágenes se llevaron a

¹⁰² “Proyecto para unas estatuas monumentales de mármol en memoria de los Héroes de la Independencia Mexicana”, *El pájaro verde*, 24 de mayo de 1865. Consultado en Emilio Jiménez Romero, “El proyecto artístico de Maximiliano de Habsburgo y Carlota Amalia de Bélgica. Catálogo hemerográfico 1864-1867”, Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016, p. 91-92.

¹⁰³ Acevedo, “Las Bellas Artes y los destinos de un proyecto imperial...”, p. 118.

¹⁰⁴ “La primera piedra”, *El pájaro verde*, 16 de agosto de 1864. Consultado en Jiménez Romero, *op. cit.*, p. 42.

cabo por los alumnos de la Academia de San Carlos, por lo que su ejecución respondió a la escuela neoclasicista de Pelegrín Clavé, analizada en el primer capítulo. Por lo tanto, a través del dibujo preciso y de un cuidadoso proceso de estudio, histórico como compositivo, sobresalió la perfección formal de las figuras y ambientación. Además, el tono uniforme y la iluminación focalizada centró la atención en las acciones de los héroes representados.

El conjunto se encomendó en 1865 a Santiago Rebull, encargado de los trabajos artísticos del periodo, quien delegó la tarea a Petronilo Monroy, José María Obregón, Ramón Pérez, Joaquín Ramírez y Ramón Sagredo, todos ellos, discípulos de la Academia de San Carlos. La Galería Iturbide se formó con seis lienzos al óleo de los principales caudillos nacionales y representó en un discurso único a Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, José María Morelos, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide. El grupo de héroes que retrató la serie constituyó el núcleo fundamental de los próceres de la patria hacia la década de 1860, pues sus nombres constantemente se mencionaron juntos, aludiéndose a ellos como “nuestros principales héroes”.¹⁰⁵ En la decimotercera exposición anual de la Academia, se mostró el avance de las obras a finales de 1865, que se exhibieron en la sala de pinturas remitidas fuera de la institución, bajo la siguiente descripción (aunque en ella no figuraron los retratos de Allende y Guerrero, que se concluirían para 1866):

D. Petronilo Monroy, profesor de esta Academia, número 1: Boceto del benemérito de la patria, general D. José María Morelos, alto 0.49, ancho 0.32. [...] D. José Obregón, 3: Boceto del benemérito de la patria, general D. Mariano Matamoros, alto 0.42, ancho 0.27. [...] Don Joaquín Ramírez, 7: Retrato del benemérito de la patria, general D. Miguel Hidalgo, alto 2.40, ancho 1.56. Petronilo Monroy, 8: Retrato del libertador de México D. Agustín de Iturbide, alto 2.42, ancho 1.56.¹⁰⁶

Los cuadros son de tamaño mayor que el natural, de entre 240 cm. de alto y 160 cm. de ancho, y sin perder el realismo, muestran una imagen idealizada de los caudillos. La composición es semejante en todos ellos: el héroe es la figura protagonista y se sitúa en el parte central. Hidalgo y Morelos se encuentran en el interior de su estudio, Iturbide en un ambiente palaciego, mientras que Allende, Matamoros y Guerrero en un espacio abierto. Todos tienen un punto de vista alto, recurso común en el retrato áulico para representar la propia

¹⁰⁵ Proyecto para unas estatuas monumentales de mármol en memoria de los Héroes de la Independencia Mexicana”, *El pájaro verde*, 24 de mayo de 1865. Consultado en *Ibidem*, p. 91-92.

¹⁰⁶ Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, p. 388. (Estudios y Fuentes del Arte en México, XIV).

superioridad moral de los personajes y contribuir a dar una sensación de grandeza, por lo que resulta clara la intención de exaltar las virtudes que cada uno encarnó. Asimismo, aparecen en el instante culminante de su carrera como héroes, en lo que Fausto Ramírez ha llamado “el momento significativo”; es decir, la fase más reveladora de su trayectoria histórica. Es por ello, que sus actitudes, poses y el entorno que los rodea habla de su lugar en la lucha.¹⁰⁷

Dentro de la serie, cada personaje tiene un rol definido y un protagonismo determinado en el proceso de Independencia. Así, los legisladores y los guerreros logran convivir lado a lado sin ningún tipo de ambigüedades, de tal modo que “en Allende, Matamoros y Guerrero encarnan plásticamente los valores y virtudes bélicas, mientras que en Hidalgo, Morelos e Iturbide brillan las capacidades legislativas y jurídicas, en una nueva, curiosa formulación de lo heroico en sus facetas activa y reflexiva. No por azar los primeros aparecen en un escueto paisaje a cielo descubierto, mientras que los segundos ocupan un interior arquitectónico, ya sobrio, ya suntuoso”.¹⁰⁸ A pesar de que no se conserva un documento en el que se explique el programa iconográfico de la Galería Iturbide, es evidente que al menos existió algún tipo de planteamiento descriptivo y aunque se desconoce el orden de colocación, puede suponerse que Hidalgo e Iturbide se ubicarían en el lugar central del Salón de Embajadores “pues ambos representaban a las dos facciones políticas, y son el principio y el fin de la Independencia, además sus figuras tienen una posición más frontal. A la derecha estarían Matamoros y Allende, pues ambos miran hacia la izquierda, y en el lado izquierdo Morelos y Guerrero, pues sus miradas y actitudes se dirigen hacia la derecha”.¹⁰⁹



FIGURA 7. Planteamiento descriptivo de la Galería Iturbide en el muro oriente del Salón de Embajadores hacia 1866, de acuerdo con la propuesta de Inmaculada Rodríguez Moya.

¹⁰⁷ Ramírez, “Entre la alegoría y la crónica visual...”, p. 26.

¹⁰⁸ Rodríguez Moya, *op. cit.*, p. 285.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

De la misma forma, asumieron un papel determinado para el régimen de Maximiliano: Miguel Hidalgo se identificó como el “Padre de la Independencia”; Ignacio Allende como la fuerza militar de la revolución; José María Morelos como el legislador y la inteligencia; Mariano Matamoros como la abnegación y renuncia, mientras que Vicente Guerrero representó la constancia y subordinación. Por último, Agustín de Iturbide fue el poder legitimador imperial. Por consiguiente, en el plano simbólico de la serie, la obra comenzada por Hidalgo y Allende, mantenida por Morelos, Matamoros, y consumada por Guerrero e Iturbide, tuvo una línea de continuidad con la propia figura de Maximiliano, que encontró en estos protagonistas al antecedente histórico del gobierno que encabezó. Por lo tanto, estas imágenes constituyen un testimonio visual de la interpretación oficial de la historia que sostuvo el Segundo Imperio y también, de la manera en que se proyectó hacia el futuro: “Dirán á la posteridad, que S. M. distinguió y supo recompensar á los hombres ilustres que supieron verter su sangre por la independencia y la libertad de su patria”.¹¹⁰

En consecuencia, es posible establecer pares dentro del conjunto, de acuerdo con la participación de los personajes en la guerra: Hidalgo y Allende forman el primer grupo, ya que ambos iniciaron el movimiento en 1810 y se mantuvieron juntos en las campañas, aunque no sin fricciones serias. Posteriormente, una vez derrotada y disuelta la fase inicial de la insurgencia, Morelos y Matamoros continuaron la lucha en el sur del país. Guerrero e Iturbide constituyen el último par, uno “como caudillo popular que hereda la tradición insurgente y el otro como el elegido por las élites criollas para dar cima al proceso de la independencia, y cuya alianza acabó por triunfar con la entrada del Ejército Trigarante en la ciudad de México el 27 de septiembre de 1821”.¹¹¹ Así, la serie iconográfica que ideó Maximiliano, resolvió las contradicciones entre los distintos caudillos que participaron en el movimiento al otorgar, de manera visual, unidad histórica a los once años de lucha. Por ello, en este discurso y sin ningún tipo de ambigüedad, la imagen de Agustín de Iturbide se presentó al lado de personajes a los que persiguió y combatió tenazmente. En 1869, Francisco de Paula Arrangoiz apuntó esta contradicción: “¿Qué diría Iturbide, si volviese al mundo y viese su

¹¹⁰ “Estatua de Guerrero”, *Diario del Imperio*, 17 de noviembre de 1865.

¹¹¹ Ramírez, “Hidalgo en su estudio...”, p. 204.

nombre escrito en el salón del Congreso, entre los de aquellos de quienes decía *que había perseguido y volvería a perseguir, si retrogradásemos a aquellos tiempos?*”¹¹²

A estos héroes, todavía cercanos en el tiempo, se les adjudicaron todas las virtudes humanas, por lo que su imagen tuvo que coincidir con su vida ejemplar; de suerte que sus defectos y limitaciones no tuvieron lugar en sus biografías y representaciones plásticas. Es por eso por lo que su iconografía se encontró exenta de aquellas referencias a sus errores, derrotas o a las disputas por el poder en las que intervinieron. Por ejemplo, en el retrato heroico de José María Morelos que realizó Petronilo Monroy, la lucha por el supremo gobierno en la que participó en 1813 y que lo convirtió en el representante del Poder Ejecutivo y en generalísimo, se pasó por alto en la pretensión de mostrarlo libre de todo interés y ambición.¹¹³ La apariencia física de los próceres también tuvo que coincidir con sus virtudes morales. Por esta razón, los alumnos de la Academia de San Carlos, a partir de las diversas fuentes visuales y textuales con las que contaron, crearon imágenes oficiales dignas de ser parte del glorioso pasado del Segundo Imperio Mexicano. De hecho y a excepción de Iturbide, los caudillos insurgentes antes de 1865 no fueron pintados por académicos y las diferencias que se manifestaron con respecto a sus retratos precedentes fueron considerables.

Maximiliano, que llegó al trono de México gracias a las tropas imperiales de Francia, buscó legitimarse a través de aquellos próceres fuertemente arraigados en el imaginario nacional, con el objetivo de crear un pasado común que lo uniera a sus súbditos y lo asentara en el devenir histórico del país. Además, ya que una de las principales virtudes de los héroes fue su renuncia a todo por defender su causa, mediante su representación pictórica también realizó un llamado para sostener su gobierno imperial: así como los caudillos murieron combatiendo por su patria, así exhortó al pueblo mexicano a honrarlos con su ejemplo y a imitar el autosacrificio en favor de la monarquía. Por ello, fue necesario mantener viva su memoria y el recuerdo de las hazañas. Por último, su mensaje fue claro en los meses finales de su régimen: él, al igual que lo hicieron décadas antes Hidalgo, Allende, Morelos, Matamoros, Guerrero e Iturbide, daría su vida por la Independencia de su nación:

¹¹² Francisco de Paula Arrangoiz, *México desde 1808 hasta 1867*, Prólogo de Martín Quirarte, 2a. ed., México, Editorial Porrúa, 1968, p. 333.

¹¹³ Carlos Herrejón Peredo, “La imagen heroica de Morelos” en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, 2003, p. 244-245.

“Si Dios permitiera que nuevos peligros amenazaran á Nuestra querida Patria, vosotros me vereis combatir en vuestras filas por su independecia y por su integridad. Puedo morir; pero moriré al pié de Nuestra gloriosa bandera, porque ninguna fuerza humana podria hacerme abandonar el puesto á que me ha llamado vuestra confianza. Lo que hago Yo, debe hacerlo cada verdadero mexicano; debe estirpar los rencores pasados; debe sepultar el odio de partido, y no debe vivir mas que para el bien y el adelanto de Nuestro hermoso pais”.¹¹⁴

En 1866 la serie completa se instaló en el Salón de Embajadores del Palacio Imperial, que se nombró para la ocasión, Galería Salón de Iturbide. Fue significativa la ubicación de estas imágenes, pues se destinaron expresamente para los muros de la sede del gobierno de Maximiliano, por lo que no fue casual que se colocaran en un recinto consignado a la recepción de los ministros mexicanos y extranjeros y que también se utilizó para las grandes festividades nacionales y de corte. De hecho, a lo largo del siglo XIX, el Palacio Nacional fue la sede indiscutible del poder político y a través de sus salones se encarnó la representatividad del Estado. Además, que el conjunto iconográfico se ideara para la estancia donde se recibieron a los delegados extranjeros, evidenció el intento de los emperadores por mostrar una imagen sólida y firme de su régimen hacia el exterior, en un esfuerzo por ganar legitimidad y apoyo entre las naciones que observaron con desconfianza el establecimiento de una monarquía europea en América. Por ello, para el Imperio y como parte de su política, fue fundamental proyectar una apariencia de grandeza ante su poca popularidad.

Maximiliano, dispuesto a renovar los espacios del poder central de su administración, mandó realizar los arreglos necesarios para el Palacio Imperial y el Castillo de Chapultepec en la ciudad de México, que recibió especial atención dentro de sus proyectos arquitectónicos y artísticos.¹¹⁵ En el Palacio, vio la urgencia de mejorar sus recintos para adaptarlos a los nuevos requerimientos de la corte, y entre las múltiples reformas que se dedicaron a este lugar, una de ellas fue la remodelación del Salón de Iturbide, pues se procuró “una localidad

¹¹⁴ Maximiliano de Habsburgo (16 de septiembre de 1865), citado en “Actualidades”, *La Sociedad*, 17 de septiembre de 1865.

¹¹⁵ En 1863, tras años de guerra civil, el edificio de Palacio Nacional se encontró en completo estado de abandono, por lo que la Regencia inició su remodelación para ser la residencia de los emperadores. Sin embargo, éstos se cambiaron al Alcázar de Chapultepec y comenzaron en el entonces Palacio Imperial una serie de modificaciones que incluyó la demolición de varios departamentos, el traslado de algunas oficinas a otras sedes, la construcción de una capilla y un teatro, y la redecoración de las habitaciones. “Carta del emperador”, *El Mexicano*, 3 de mayo de 1866. Para conocer de manera detallada las disposiciones y gastos que Maximiliano realizó en las residencias oficiales, véase el *Informe sobre gastos de la lista civil* de Martín de Castillo y Cos. Consultado en Artemio de Valle Arizpe, *El Palacio Nacional de México. Monografía histórica y anecdótica*, México, Cía. General de Ediciones, S.A., 1933, p. 365-374.

amplia para las grandes recepciones de los Embajadores y Ministros Extranjeros, y en los días de fiestas nacionales para poder colocar en ella a todas las dignidades del Estado, evitando así el gran inconveniente que aconteció el 16 de septiembre de 1864, de que una gran parte de los primeros empleados de la nación, autoridades y corporaciones, permaneciesen en las galerías y patios por falta de local”.¹¹⁶

Con ese fin, reunió en un sólo corredor las tres estancias que anteriormente habían configurado los estrechos salones de recepción, y para “honrar a los hombres más ilustres y preclaros de la patria, V. M. decretó que se formara una colección de retratos de ellos en la gran galería llamada de Iturbide, representados con verdad histórica por pintores nacionales”.¹¹⁷ En la primera edición de *México pintoresco, artístico y monumental* que Manuel Rivera Cambas publicó en 1880, se insertó una litografía de Luis Garcés en la que se observan las características del Salón de Iturbide en el Palacio Nacional y la distribución de las pinturas a pocos años de su ejecución. Así, en una superficie de amplias magnitudes con pisos de duelas y vigas en el techo, sobre el muro oriente, cuelgan los cuadros de los héroes de la Independencia, tres de los cuales se encuentran en la parte central del espacio, mientras los otros dos se sitúan a ambos lados, y el sexto queda oculto.¹¹⁸ Como se aprecia en la imagen, los lienzos se agrupan en un recinto de gran ostentación, en el que sobresalen las extensas y pesadas cortinas de las paredes, los lujosos cristales que caen del techo, los candelabros y el dosel que cubre el conjunto de sillones dispuestos al fondo de la estancia. Un escenario que se advirtió en los tiempos del Imperio y que mantuvo la República Restaurada, pues como Artemio de Valle Arizpe indica, “en esa sala se daban grandes fiestas y era justo que tuvieran el lúcido esplendor de un marco conveniente para que más resaltaran las sedas joyantes de los trajes y el fulgir interminable de las joyas”.¹¹⁹

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Inmaculada Rodríguez Moya, “La galería de héroes de Maximiliano: hacia una reconciliación del imaginario mexicano” en Víctor Mínguez y Manuel Chust (eds.), *El imperio sublevado. Monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, p. 323.

¹¹⁹ Valle Arizpe, *op. cit.*, p. 379-380.

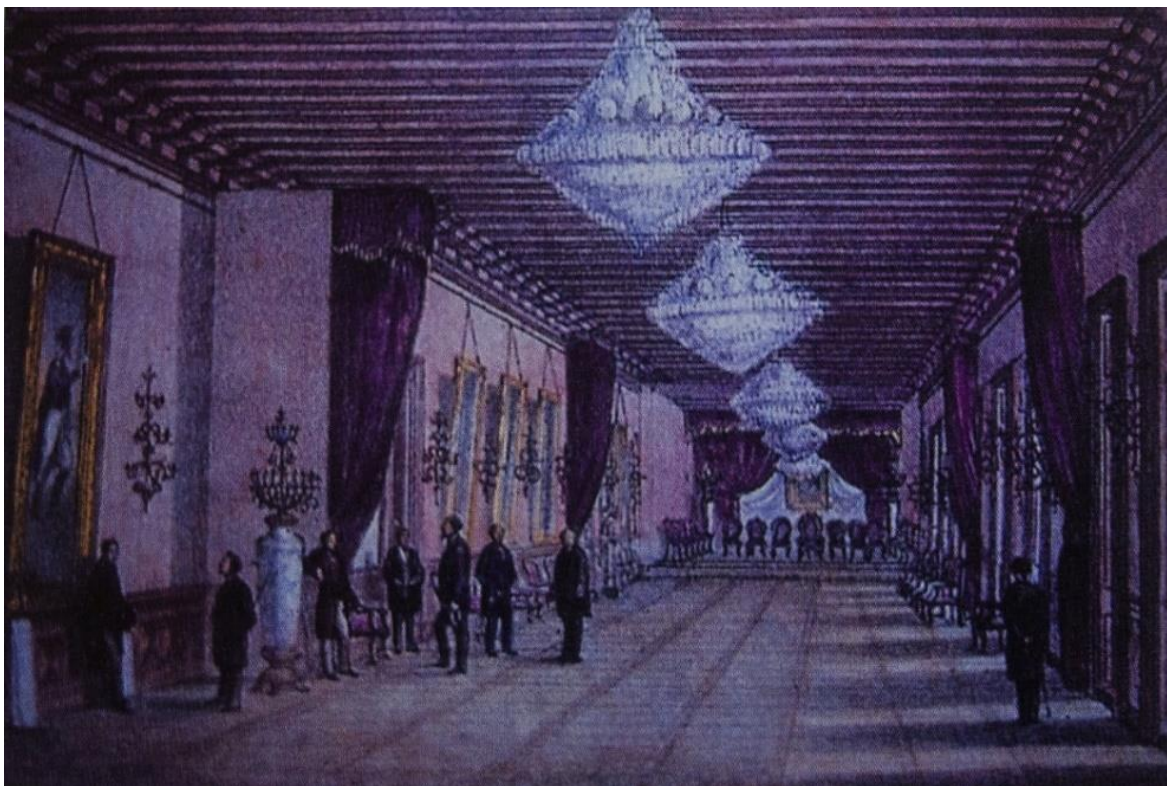


FIGURA 8. Luis Garcés, *Salón de ceremonias o de Embajadores en el Palacio Nacional*, 1880. Litografía, 26.8 x 18 cm., en Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental. Vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica ó histórica*, Tomo I, México, Imprenta de la Reforma, 1880.

Como se ha comentado, durante el Segundo Imperio, el Salón de Iturbide se destinó no sólo para las recepciones de los actos oficiales, sino que también sirvió como lugar para las grandes festividades de la corte y, asimismo, fue el paso obligado para los ciudadanos recibidos en la audiencia pública por Maximiliano. Por lo tanto, en este sitio se dieron cita embajadores, autoridades nacionales, representantes de diversas instituciones y todas aquellas personas que formaron parte del proyecto de Estado del Imperio. En un artículo que se difundió el 20 de junio de 1864, *La Sociedad* señaló la importancia del recinto dentro de los cotidianos banquetes ofrecidos en el Palacio y ejemplificó, así, el interés que los emperadores otorgaron al desarrollo de un complejo ceremonial de corte, que se convirtió en una de las tareas imprescindibles y fundamentales de su gobierno:

En todos los días de la semana última ha habido personas invitadas á la mesa de SS. MM. Mexicanos y extranjeros distinguidos, gefes y oficiales del ejército franco-mexicano, individuos del Exmo. ayuntamiento de la capital y de las comisiones de los Departamentos, han tenido la honra de acompañar á SS. MM. á la mesa, que se sirve á las cuatro de la tarde.

Minutos antes de esta hora se reúnen los invitados en el salón de Iturbide, tomando asiento las señoras y permaneciendo en pie los caballeros, a quienes el maestro de ceremonias indica el lugar que deben ocupar. A las cuatro en punto SS. MM. son anunciados y salen de sus habitaciones al espresado salón Iturbide. La Emperatriz se dirige á las señoras, quienes le van siendo presentadas por la dama de honor de servicio, y el Emperador á los caballeros, quienes también le van siendo individualmente presentados por el Gran Mariscal de la Corte. Para cada uno de los convidados tienen SS. MM. palabras llenas de interés y benevolencia. Al aviso de estar servidos SS. MM. se dirige al comedor, siguiéndolos la concurrencia. Los Soberanos ocupan el centro de la mesa, teniendo generalmente á sus lados al Gran Mariscal ó al Exmo. Sr. ministro de Estado y á la dama de honor de servicio. Los convidados ocupan los asientos que les han sido asignados. Los platos son abundantes y perfectamente condimentados; el servicio exacto y cumplido, y durante la comida bandas de música ejecutan piezas escogidas en el patio inmediato. Servido el café se levantan SS. MM. y pasan de nuevo con los convidados al salón de Iturbide, donde de nuevo conversan con las personas presentes por espacio de tres ó cuatro minutos, retirándose en seguida á sus habitaciones. No reina en la corte etiqueta embarazosa, y los invitados conservan agradabilísimo recuerdo de la presencia y el trato digno y afable de los augustos Soberanos.¹²⁰

Para los emperadores, que estuvieron inmersos en el sistema monárquico, vigente en la mayoría de los países europeos de la época, la vida cortesana y el ceremonial público formaban parte íntegra de ese modelo político. Por esta razón, la articulación de la corte y la elaboración de un protocolo oficial representaron herramientas importantes de la “maquinaria de gobierno” y se convirtieron en elementos fundamentales de su administración, pues a través de ellos, trataron de establecer un espectáculo visual y simbólico, cuyo objetivo principal fue hacer tangible la magnificencia y el poder del régimen.¹²¹ Así, en el *Reglamento para el Servicio y Ceremonial de la Corte* que se publicó en 1865, instruyeron un protocolo complejo y estricto que comprendió, entre otros asuntos, el desarrollo de las recepciones, fiestas nacionales, bailes y comidas ofrecidas en el Palacio Imperial, explicando de manera detallada y precisa el funcionamiento de sus salones y de todos los aspectos que en ellos debían tener lugar.¹²² Por ejemplo, en el diseño que acompañó la descripción de los “Grandes recibimientos en la Sala de Ceremonias”, se indicó el recorrido que los asistentes seguirían, y su paso obligado por la “Sala de Iturbide”. En consecuencia, a los recintos del Palacio

¹²⁰ “En Palacio”, *La Sociedad*, 20 de junio de 1864.

¹²¹ Pani, “El proyecto de Estado de Maximiliano...”, p. 446.

¹²² *Reglamento para el Servicio y Ceremonial de la Corte*, México, Imprenta de José María Lara, 1865.

Imperial les otorgaron una relevancia especial dentro de sus proyectos iconográficos, por ser éste un sitio dedicado a albergar a las “personas distinguidas” de su Estado.¹²³

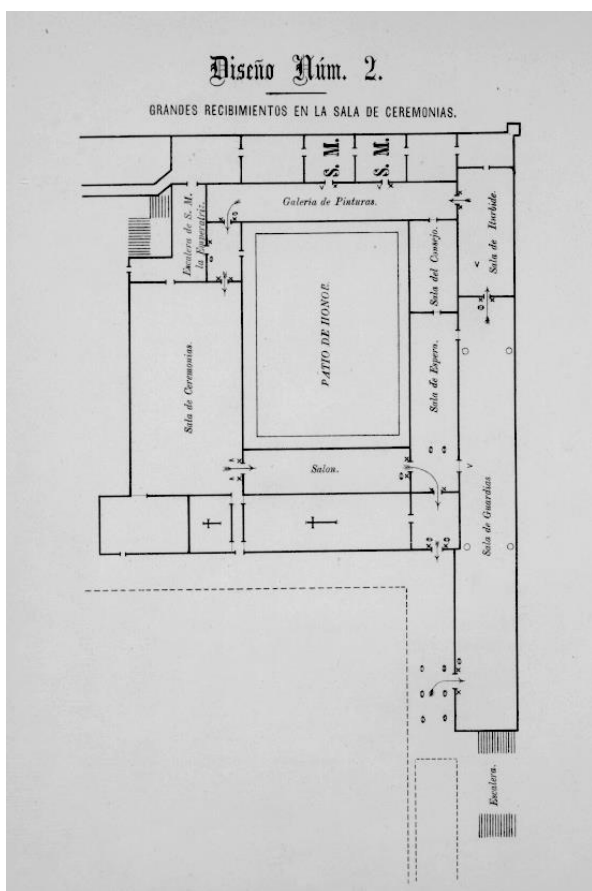


FIGURA 9. Anónimo, *Grandes recibimientos en la Sala de Ceremonias*, 1865. Litografía, en *Reglamento para el Servicio y Ceremonial de la Corte*, México, Imprenta de José María Lara, 1865.

Por otra parte, Maximiliano, como príncipe liberal miembro de una de las más antiguas casas reinantes de Europa, “sabía vincular los caminos del arte con la formación de la memoria. Ver era recordar, hacer ver era hacer recordar”.¹²⁴ Por esta razón, siguió las prácticas vigentes del retrato familiar y real que se habían desarrollado en la mayoría de las cortes europeas desde el siglo XVI, donde se desplegaron las más variadas expresiones artísticas para exaltar la personificación del poder, primero absolutista y después nacional. Así, por medio de este género, buscó plasmar su efigie y la de sus antecesores con todos los recursos de la retórica tradicional, para mostrarse como el soberano de un Estado mexicano estable y moderno; pues por sus características en la representación del Imperio, estas imágenes debían ser

¹²³ “En Palacio”, *La Sociedad*, 17 de junio de 1864.

¹²⁴ Acevedo, “Las Bellas Artes y los destinos de un proyecto imperial...”, p. 116.

contempladas y admiradas por todos sus súbditos. Además, al construir una iconografía oficial de los personajes en los que remontó su pasado, podría crear una historia visual que le permitiera sentar las bases un gobierno monárquico, cuya legitimidad era cuestionable.

Ahora bien, en México, la tradición de conformar galerías de retratos como colecciones pictóricas en edificios públicos y en sedes de múltiples asociaciones e instituciones, se heredó de la colonia.¹²⁵ En este periodo, “las corporaciones con fuerte poder económico, encargaron retratos de gobernantes a artistas locales, los cuales presidieron los salones de reunión. En estas galerías, donde el sentido colectivo predominó sobre el individual, se buscó la uniformidad del conjunto mediante la utilización de marcos similares y lienzos de las mismas dimensiones”.¹²⁶ Uno de los mejores ejemplos de este tipo de representaciones, es la llamada Galería de los Virreyes, con 61 imágenes de los dirigentes de la Nueva España. Estos cuadros, que se destinaron a la Sala del Real Acuerdo del Palacio de los Virreyes de la ciudad de México y actualmente se encuentran ubicados en el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, tuvieron una función conmemorativa y testimonial que procuró preservar la imagen de aquellos que desempeñaron el puesto, por lo que no apelaron a una fuerte carga alegórica. De igual forma, las instituciones civiles y religiosas también dispusieron sus colecciones de personajes ilustres para conservar la memoria de sus miembros y reafirmar su pertenencia a un grupo social determinado.¹²⁷



FIGURA 10. Anónimo, *Don Antonio de Mendoza*, 1535. Óleo sobre lienzo, 95 x 67 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.

¹²⁵ Las galerías de imágenes de hombres ilustres antiguos y modernos se volvieron recurrentes a partir del Renacimiento. Durante el Barroco, en las cortes reales se designó una estancia del Palacio como “gabinete de retratos”, en la que se configuró de manera espacial y visual, la continuidad de una dinastía. El interés por las series iconográficas se transmitió a la nobleza y a las corporaciones municipales, eclesiásticas o comerciales, que enaltecieron sus salones de sesiones con retratos reales y de sus gobernantes. Su influencia llegó a América en el siglo XVI. Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, España, Universitat Jaume I, 2003, p. 106-109.

¹²⁶ Irma Yolanda Pérez Cárdenas, “El patrimonio cultural de Mariano Riva Palacio Díaz (1803-1880)”, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Historia del Arte, Facultad de filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, p. 218.

¹²⁷ Rodríguez Moya, *La mirada del virrey...*, p. 106-109.

En el siglo XIX no sólo se continuó la factura de imágenes de gobernantes que presidieron las paredes de los edificios oficiales, sino que además se configuraron galerías de héroes y de “ciudadanos notables”, muy acordes con los discursos nacionalistas y secularizadores de la época. Durante los primeros años de vida independiente, en la capital del país se hizo un intento por conformar una serie de pinturas sobre los caudillos nacionales. Así, en 1833 el Ayuntamiento de la Ciudad de México promovió la creación de un conjunto de cuadros de “hombres públicos” que encomendó al artista español Carlos Paris. Las actas de cabildo citan un grupo de retratos, incluidos el de Agustín de Iturbide, Guadalupe Victoria, Manuel Gómez Pedraza, Vicente Guerrero, Antonio López de Santa Anna y Valentín Gómez Farías, que se colocaron en la sala capitular del Ayuntamiento. Sin embargo, únicamente se conocen los lienzos que el pintor realizó de Santa Anna y Victoria.¹²⁸ No obstante, la inestabilidad política y económica del país impidió la producción de este tipo de proyectos iconográficos, que sólo empezaron a desarrollarse a partir de la segunda mitad del siglo. Fausto Ramírez ha propuesto que la primera galería de héroes nacionales y locales se presentó en Guadalajara hacia principios de la década de 1860:

El gobierno de Jalisco parece haberse adelantado incluso al conjunto capitalino. En efecto, tres años antes de que se iniciara éste, ya el gobierno de Jalisco le había encargado a Felipe Castro al menos dos grandes retratos históricos para ‘el salón de recepciones del Supremo Gobierno’: el Retrato del primer gobernador constitucional del Estado Libre de Jalisco, Prisciliano Sánchez, mostrado en 1861 en la tercera exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, y el Retrato del benemérito general y esclarecido patriota C. Santos Degollado, remitido a la cuarta exposición, en 1863. También data de 1868 un espléndido retrato de cuerpo entero de Miguel Hidalgo, firmado por Felipe Castro. Años después, este núcleo original sería complementado con otros más, en su mayoría encargados al propio Castro y dedicados a grandes figuras jaliscienses, más el insoslayable retrato de homenaje a Benito Juárez. Así pues, la disposición tapatía invierte la relación usual en otros programas de provincia al privilegiar los “memoriales” pictóricos destinados a conmemorar a los héroes regionales, por sobre los consagrados a los héroes nacionales.¹²⁹

A pesar de lo anterior, Maximiliano, al reunir las prácticas de las cortes europeas y de los retratos reales con la tradición mexicana de configurar galerías de hombres distinguidos en instituciones públicas, fomentó las representaciones de los héroes de la patria, pues con la

¹²⁸ Esther Acevedo, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual” en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 128.

¹²⁹ Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la República...”, p. 66.

Galería Iturbide comenzaron a conformarse series iconográficas de gobernantes y de escenas históricas de la vida nacional y locales del país. Por último, la singularidad de estas composiciones consistió en que constituyeron una práctica de poder que, junto a las pinturas de dirigentes, emperadores, reyes, militares, pontífices, aristócratas y demás personajes vinculados a las élites políticas, económicas, religiosas e intelectuales, contribuyeron a “construir y difundir imágenes propagandísticas y persuasivas al servicio de la estabilidad y consolidación de ese poder”.¹³⁰ Por esta razón, las efigies de los protagonistas de la Independencia tuvieron una relevancia significativa que condicionó su encargo a los artistas más prestigiados del momento y desde luego, su colocación en la sede del gobierno imperial. Y aún, hoy en día, permanecen en el mismo sitio, junto a los retratos de los presidentes de la nación. Son, por lo tanto, obras notables dentro del arte heroico del siglo XIX en México.

3. La iconografía de los héroes

La construcción de un retrato heroico implica la creación de una iconografía particular, con características físicas y morales únicas, que reflejan la encarnación de ideas y valores asociados al personaje. Jaime Cuadriello ha señalado que un “héroe” es una fabricación de identidad colectiva que fomenta la unidad social. En el caso del héroe nacional, éste es edificado desde el poder y, a través de él, se hace palpable la noción de patria, por lo que refuerza la cohesión a nivel nacional y se convierte en un referente de pertenencia: “Los héroes son presencias fundacionales, y su hazaña más trascendente y reconocida ha sido inaugurar dinastías, reinos, ciudades, religiones y estados”. Su figura se remonta a un mito o a un sujeto histórico, que destaca del común de los mortales por los rasgos que se le adjudican y lo dotan de una naturaleza ejemplar. Por ello, abandona su carácter humano, se le concede una dimensión extraordinaria y se idealiza en sus cualidades y gestas. Distinguido por su virtud, inteligencia, lealtad o patriotismo, su “trayectoria rara vez admite el escrutinio de la opinión pública” y al ser extraído de su temporalidad, deja de tener relación con su personaje histórico. Finalmente, su construcción inicia en vida, pero la muerte hace la mejor parte, porque en la mayoría de las ocasiones, se transforma en mártir, lo que le asegura su supervivencia en el imaginario colectivo nacional.¹³¹

¹³⁰ Rodríguez Moya, *El retrato en México...*, p. 16.

¹³¹ Jaime Cuadriello, “Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación” en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 39.

En consecuencia, la función simbólica del héroe radica en que en su persona “se catalizan las auto proyecciones sociales y políticas de clase o raza, de género o edad, de todos aquellos que se dicen sus herederos y que muchas veces terminan vulnerando o secuestrando su verdadera identidad”.¹³² De ahí que la representación de los héroes nacionales se construye de acuerdo con la imagen de quienes se consideran sus sucesores. En el caso del panteón de los héroes de la Independencia de México, su edificación en el siglo XIX fue larga, polémica y menos lineal de lo que parecería, pues convertidos en banderas para librar las luchas políticas e ideológicas de sus descendientes, la interpretación sobre el papel que jugaron en la guerra cambió acorde al contexto en el que se evocaron. Además, el hecho de que murieron en la batalla les dio, ante los hombres decimonónicos, una apariencia de uniformidad que no tuvieron ni por sus concepciones ni por su participación en el conflicto.

Como modelos de virtudes, los héroes demandan veneración y respeto y para ello, requieren ser narrados textual y visualmente. De manera visual, reclaman una fisonomía y un rostro único y reconocible, que vincule sus ideas con una imagen concreta de sí mismos. Así, al lado de sus gestas y acciones más sobresalientes, se va configurando una iconografía particular. Por tal razón, en el siglo XIX, la pintura, el grabado y la escultura, conformaron una tradición figurativa de los héroes de la Independencia, que contribuyó a difundir y popularizar sus retratos entre la población. De esta forma, en el imaginario nacional mexicano se fue construyendo un arquetipo de los personajes, que comenzaron a identificarse con determinados rasgos, objetos o vestimentas. No obstante, su imagen no siempre fue igual y sus elementos variaron de acuerdo con los intereses políticos de cada periodo. Entonces, “¿cuál de todos esos es el verdadero Hidalgo? Todos los son. Cada época y cada artista ha destacado de él aquel aspecto de su personalidad que pareció a su tiempo el más notable”.¹³³

Ahora bien, entre 1810 y 1821, las consecuencias políticas y económicas que ocasionó la guerra de Independencia, evitaron la representación de los caudillos de ambos bandos. Encima, la persecución y la propaganda negativa que llevó a cabo el gobierno virreinal en contra del ejército insurgente también impidió plasmar de forma visual a sus primeros protagonistas (la posesión de sus imágenes fue duramente castigada). Por ello, de este periodo se conocen escasos retratos de los jefes militares insurrectos, los cuales llegaron

¹³² *Ibidem*, p. 41.

¹³³ Herrejón Peredo, “Construcción del mito de Hidalgo...”, p. 215-217.

a ejecutarse por manos de artistas populares y anónimos, en talleres de tradición gremial y en un ámbito no sólo ajeno, sino opuesto a la Academia de San Carlos, que se mantuvo sujeta al régimen español.¹³⁴ Por ejemplo, la imagen que se conserva de José María Morelos realizada en 1812, es un caso aislado de la temprana construcción iconográfica de un insurgente. En contraste, al finalizar el combate armado se produjo una cantidad importante de representaciones alegóricas y narrativas sobre el proceso de Independencia, en la que destacó la figura de Agustín de Iturbide, pues “los triunfadores quisieron que sus rasgos perduraran para que el futuro recordara su gesta, pero además la sociedad lo demandaba, ávida de ver los rostros de sus héroes, tan huidizos en los primeros tiempos”.¹³⁵

A partir de 1823, con la caída del Imperio Mexicano, se comenzó a crear oficialmente un imaginario heroico insurgente; sin embargo, ya para esos momentos, la mayoría de ellos había muerto en la batalla. Por lo tanto, los artistas se encontraron con la dificultad de no tener imágenes auténticas que dieran cuenta de sus características físicas; e incluso, a lo largo de todo el siglo XIX, de ciertos personajes no se tuvo la certeza de su aspecto, por lo que su efigie se convirtió en un problema. La fabricación de la imagen de Miguel Hidalgo ilustra de forma evidente el camino que algunos héroes recorrieron para adquirir unos atributos visuales propios y definitivos dentro de la sociedad mexicana decimonónica. Así, en un amplio proceso histórico e iconográfico, el cura Hidalgo pasó de ser un guerrero rebelde, fuerte y energético, tal como lo retrató en la década de 1820 Claudio Linati, a ser el bondadoso anciano padre de la patria de la Galería Iturbide de 1865.

Frente a la incertidumbre en cuanto a los rasgos y apariencia física de los protagonistas de la gesta de Independencia, los retratos en cera que realizó José Francisco Rodríguez se convirtieron en la fuente principal para las imágenes de los personajes muertos antes de 1830. Estas pequeñas efigies de busto y enmarcadas dentro de un óvalo, recogieron supuestamente del natural los perfiles de los caudillos. Las obras de Rodríguez se estimaron como copias fieles y con ello, testimonios contemporáneos, debido a que la mayoría de ellas se tomaron en vida de los modelos.¹³⁶ No obstante, estas representaciones sólo concibieron

¹³⁴ Rodríguez Moya, *El retrato en México...*, p. 247.

¹³⁵ Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo Nacional de Historia, 2009, p. 40-41.

¹³⁶ *Ibidem*. María José Esparza Liberal menciona que el éxito de estas imágenes radicó en su fidelidad, “tanto porque la cera se coloreaba para dar el tono justo de las encarnaciones como porque también se utilizaban

su rostro, por lo que las posteriores ambientaciones y atributos que acompañaron a los héroes respondieron a los intereses particulares de los artistas y sus patrocinadores.

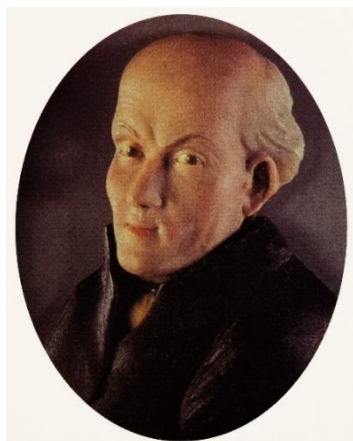


FIGURA 11. José Francisco Rodríguez, *Hidalgo*, Siglo XIX. Relieve en cera, 7 x 5.7 cm., Colección particular.

Por otra parte, José Fernández de Lizardi publicó su *Calendario histórico y pronóstico político. Por El Pensador Mexicano. Para el año bisiesto de 1824*. Esta obra se ilustró por Luis Montes de Oca con 12 aguafuertes de los siguientes caudillos: Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, José María Morelos, Hermenegildo Galeana, Mariano Matamoros, Nicolás Bravo, Vicente Guerrero, Guadalupe Victoria, Javier Mina, Encarnación Ortiz, Agustín de Iturbide junto a Juan O'Donojú, y Antonio López de Santa Anna. Cada protagonista se muestra mes a mes, porta uniforme militar y se encuentra parado sobre un pedestal que lleva la descripción del hecho histórico o personaje al que se refiere. El dibujo es casi igual por lo que no hay una identificación individual que permita hablar de una iconografía en particular y



FIGURA 12. Luis Montes de Oca, *Vicente Guerrero*, 1824. Impresión sobre papel del grabado en metal, 9 x 8.5 cm., en *Calendario histórico y pronóstico político. Por El Pensador Mexicano. Para el año bisiesto de 1824*, México, Oficina del autor, 1823.

apliques como pelo natural, ojos de cristal, telas y joyas, que los dotaban de un verismo extraordinario”. María José Esparza Liberal, “La insurgencia de las imágenes y las imágenes de los insurgentes” en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 146.

sólo se reconocen como héroes porque usan bastón y bicornio, alzan la espada y sostienen la bandera o un papel en el que señalan sus hazañas.

Más adelante, en 1826 apareció la primera revista literaria de la época independiente de México, *El Iris. Periódico Crítico y Literario*, editada por los italianos Claudio Linati y Florencio Galli y el cubano José María Heredia. En ella, se reprodujeron los retratos de Victoria, Morelos e Hidalgo. Dos años después, en 1828 Linati publicó en Bruselas una colección de 48 litografías bajo el nombre de *Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique. Dessinés d'après Nature*, en la que retrató de nuevo a Victoria, Morelos e Hidalgo, pero en esta ocasión los representó de cuerpo completo [FIGURA 17, cap. 3]. A pesar de ello, la visión pintoresca y romántica del autor sobre estos personajes no tuvo éxito ni continuación en las interpretaciones subsecuentes.¹³⁷ En el mismo año, Pablo de Mendibil acompañó su *Resúmen histórico de la Revolución de los Estados Unidos Mejicanos; sacado del "Cuadro histórico"*, que en formas de cartas escribió el Lic. Carlos María Bustamante, i ordenado en cuatro libros, con cinco estampas firmadas por M. Guaci y R. Cooper, que recogieron las imágenes de Hidalgo, Morelos, Bravo, Guerrero y Victoria.



FIGURA 13. Anónimo, *Morelos*, 1826. Litografía, 19 x 13.3 cm., en *El Iris. Periódico crítico y literario*. Por Linati, Galli y Heredia, Tomo I, México, Oficina del Iris, 1826.

Para 1843 C. L. Prudhomme editó el *Album Méjicano. Tributo de gratitud al Civismo nacional. Retratos de los Personages ilustres de la primera y segunda época de la Independencia Mejicana y notabilidades de la presente*, en la que publicó 84 litografías de

¹³⁷ Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, Introducción, estudio y traducción de Justino Fernández, Prólogo de Manuel Toussaint, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1956.

los caudillos y personajes más prominentes hacia mediados del siglo XIX. Los grabados se llevaron a cabo en los talleres franceses de Thierry Frères y Maurin, ambos ubicados en la ciudad de París y tuvieron como fuente directa los retratos en cera realizados por Rodríguez. Con este impreso, se inició en el país una serie de publicaciones específicas destinadas a plasmar en conjunto la imagen gráfica de los héroes nacionales y figuras destacadas, que tuvieron un amplio desarrollo en la década de 1870, con los grandes compendios biográficos-iconográficos de Manuel Rivera Cambas en *Los gobernantes de México. Galería de biografías y retratos de los Vireyes, Emperadores, Presidentes y otros gobernantes que ha tenido México. Desde don Hernando Cortes hasta el C. Benito Juárez (1872-1873)* y de Eduardo L. Gallo en *Hombres Ilustres Mexicanos. Biografías de los personajes notables. Desde antes de la conquista hasta nuestros días (1873-1875)*.



FIGURA 14. Maurin, R. de Vaugirard, *Matamoros*, 1843. Litografía, en C. L. Prudhomme, *Album Méjicano. Tributo de gratitud al Civismo nacional. Retratos de los Personages ilustres de la primera y segunda época de la Independencia Mejicana y notabilidades de la presente*, México, C. L. Prudhomme Editor, 1843.

Por otro lado, con las nuevas publicaciones ilustradas que surgieron a mediados del siglo, fue posible que se difundieran las imágenes de los héroes insurgentes a mayor escala. Así, revistas como *El mosaico mexicano* (1840-1842) y *El museo mexicano* (1843-1846) de Ignacio Cumplido o ediciones como el *Calendario de J. M. Lara* (1839), el *Calendario de Galván* (1847) y el *Calendario de Hidalgo* (1857) se encargaron de reproducir a lo largo del país las estampas de algunos de los caudillos nacionales. Por su parte, Lucas Alamán en su *Historia de Méjico. Desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente* (1849-1852), llevó a cabo una de las primeras obras de carácter histórico en la que se incluyeron retratos litográficos de los personajes para exponer

el proceso de la guerra. No obstante, a pesar de los constantes esfuerzos que se realizaron en la gráfica por configurar una iconografía sobre los próceres del movimiento de Independencia, los problemas políticos y económicos a los que se enfrentó el país durante el siglo XIX impidieron que en la producción pictórica se desarrollaran proyectos destinados a representar en conjunto a los héroes patrios. Esta situación continuó hasta la década de 1860, con la creación de la Galería Iturbide y el posterior impulso de las colecciones de caudillos nacionales y locales de la época de la República Restaurada y el Porfiriato.

CAPÍTULO 3. Las pinturas de la Galería Iturbide

El objetivo del presente capítulo es realizar un análisis de los elementos compositivos de cada una de las seis imágenes que integran la serie pictórica de la Galería Iturbide. Para ello, se buscarán explicar sus características visuales e iconográficas, las diversas fuentes y referencias a las que recurrieron los artistas académicos y el proceso que siguieron en su intención de plasmar fielmente a los héroes nacionales. De tal manera, el orden de análisis y descripción de los lienzos responderá a la participación histórica de los personajes en la guerra de Independencia, por lo que Miguel Hidalgo e Ignacio Allende serán los primeros en interpretarse; posteriormente se proseguirá con José María Morelos y Mariano Matamoros. Por último, se comentarán las obras sobre Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide.

1. Joaquín Ramírez y el retrato de Miguel Hidalgo

Joaquín Ramírez (1832-1866) fue uno de los alumnos más distinguidos de la generación que se formó bajo las enseñanzas de Pelegrín Clavé. En 1847 ingresó a la Academia de San Carlos y pronto destacó en los concursos anuales. Para 1852 recibió el premio a la pensión de pintura para disfrutar dentro de la institución y en 1853 participó por la pensión en Europa contra Juan Manchola y José Salomé Pina, aunque obtuvo el tercer lugar con *El Arcángel San Rafael y Tobías*; no obstante, el cuadro fue adquirido para las galerías de la Academia. Algunas de sus obras más sobresalientes fueron: *El Salvador presenta a las tres Marías* (1855), *Moisés en el Raphidim* (1856), *El interior del arca de Noé* (1857), *El cautiverio de los hebreos en Babilonia* (1858) y *La adoración de los pastores* (1862). Todas ellas, influenciadas por la escuela que Clavé estableció en México, tanto por la factura de la técnica como por la representación del género histórico de temática bíblica.



FIGURA 15. Joaquín Ramírez, *El cautiverio de los hebreos en Babilonia*, 1858. Óleo sobre tela, 147 x 115 cm., Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

En 1855, un crítico de arte elogió la madura observación del pintor, al indicar que “el señor Ramírez ha probado que tiene felices disposiciones para la carrera que ha emprendido; y si prosigue sus estudios con ardor, procurando no pecar por excesiva franqueza, y fijándose más en las proporciones de las figuras, no dudamos pronosticar el porvenir de gloria, y un puesto muy distinguido entre los numerosos artistas que tendremos dentro de poco en esta capital”.¹³⁸ Por estas cualidades, y por su creciente prestigio en la Academia de San Carlos, en 1865 Santiago Rebull le delegó la tarea de ejecutar el retrato del héroe nacional Miguel Hidalgo, uno de los personajes más relevantes de la Galería Iturbide debido a los significados legitimadores que se le habían atribuido a lo largo del siglo XIX como “Padre de la Patria”.

En la decimotercera exposición de la Academia, la obra se exhibió bajo el título de *Retrato del benemérito de la patria, general D. Miguel Hidalgo* y, aunque no se conoce algún programa iconográfico específico sobre su ubicación dentro del Salón de Iturbide, por la posición casi frontal del personaje y por la importancia histórica que se le asignó, puede considerarse que se colocó en el centro, a un costado de la efigie de Agustín de Iturbide; las dos figuras simbólicas del inicio y consumación del movimiento, principales representantes de una visión integral de la gesta de Independencia [FIGURA 7, cap. 2]. Ramírez representó al héroe de cuerpo entero, de pie y de frente al espectador, en lo que parece ser el interior de su estudio. La composición está dominada por su figura, que ocupa el lugar central del cuadro. A su lado se encuentra una silla de patas de garra de madera y detrás de él, un escritorio, cubierto con un paño verde, con libros gruesos, papeles, tintero y pluma. Con su mano izquierda se apoya en la silla y con la derecha señala el documento encima de la mesa, que muestra al observador. Al fondo, una pintura de la Virgen de Guadalupe y un reloj de péndulo completan la imagen. El personaje viste atributos de carácter sacerdotal, como el alzacuello,

¹³⁸ “Bellas Artes. Séptima exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Universal*, 2 de febrero de 1855. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo I ..., p. 406. No obstante, en 1866, Ramírez falleció a los treinta y cuatro años de edad: “Tenemos el sentimiento de comunicar á nuestros lectores la pérdida de una de las mas célebres notabilidades nacionales. El jóven mexicano D. Joaquin Ramirez, discípulo de la Academia de San Carlos, murió en la noche del 26 del presente, y el 27 en la tarde tuvo lugar la inhumacion de su cadáver. El jóven pintor cuya muerte nos es tan sentida, ejecutó varias obras que revelan el genio de gran artista, y prueban que el talento se encuentra fácilmente entre los mexicanos. En el salon de Iturbide del Palacio Imperial se halla el retrato del Cura Hidalgo, que mandó hacer el Emperador; la Academia de Bellas Artes tiene otros dos cuadros, el arca de Noe y los Israelitas llorando su destierro, trabajos del pincel del malogrado artista mexicano. La muerte prematura de Ramirez priva á nuestra patria de un talento célebre, que le habria dado mayores glorias a las artes. El Emperador ha manifestado un profundo sentimiento por tan gran pérdida, y á su nombre, el Director del gran Chambelanato asistió á los funerales, que fueron costeados por S. M., de su caja particular”. “Defunción”, *El Mexicano*, 2 de agosto de 1866.

que aluden a su condición eclesiástica, pero también algunas prendas militares, como las botas de campaña y la banda azul de la cintura. En su rostro, que voltea ligeramente a la derecha del lienzo, se marcan las arrugas formadas por delgadas líneas que indican su edad avanzada. Todos estos elementos que identifican al protagonista como Miguel Hidalgo, más adelante se describirán y analizarán de manera detallada.

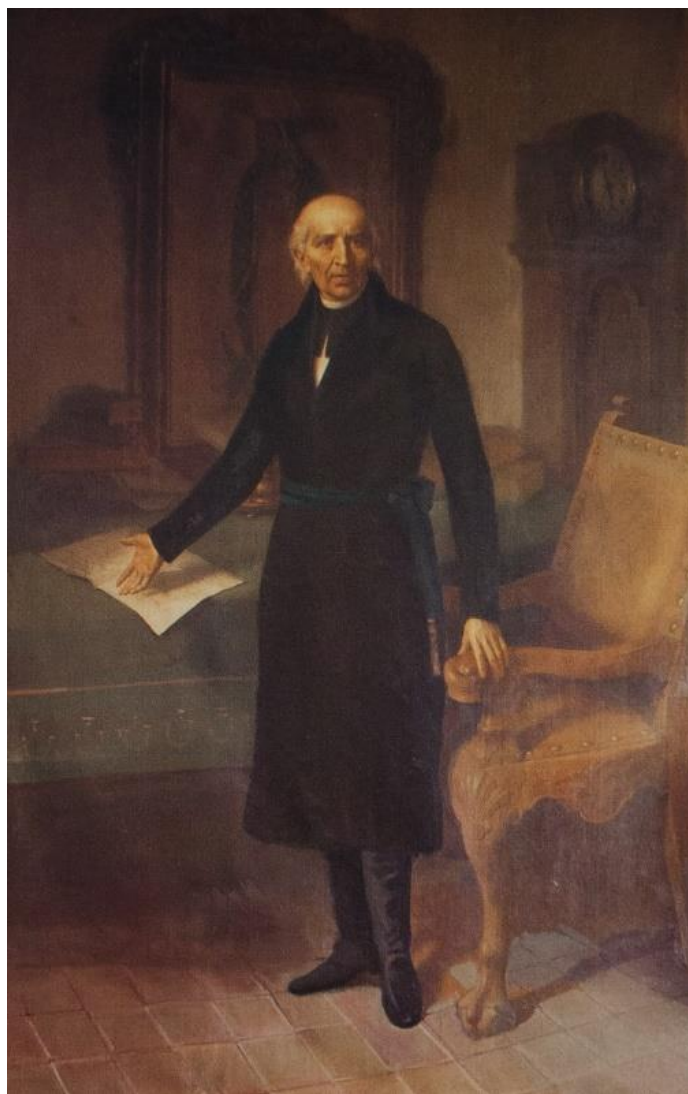


FIGURA 16. Joaquín Ramírez, *Retrato del benemérito de la patria, general D. Miguel Hidalgo*, 1865. Óleo sobre tela, 240 x 156 cm., Palacio Nacional, Ciudad de México.

Miguel Hidalgo y Costilla (1753-1811), cura del pueblo de Dolores en la Intendencia de Guanajuato, inició el movimiento insurgente el 16 de septiembre de 1810, dirigiendo política y militarmente la primera etapa de la guerra de Independencia. Bajo el amparo de la Virgen

de Guadalupe, estandarte de sus fuerzas armadas, entre septiembre y octubre de 1810, su ejército tomó San Miguel el Grande, Celaya, Salamanca, Guanajuato y Valladolid, algunas de las ciudades más importantes de la Nueva España. En su campaña hacia México, se le nombró Generalísimo de América y para el 30 de octubre, venció a los realistas comandados por Torcuato Trujillo en el Monte de las Cruces. Luego de la victoria, decidió no ocupar la capital de virreinato y marchó hacia Querétaro, pero el 7 de noviembre, tras enfrentarse a Félix María Calleja en Aculco, sufrió una fuerte derrota que terminó con la huida precipitada de su hueste. Hidalgo, casi solo, se retiró a Valladolid donde restableció su ejército y más tarde, el 26 de noviembre entró a Guadalajara. En esta ciudad, sentó las bases del primer gobierno insurgente y expidió diversos decretos, entre ellos, los que declararon la abolición de la esclavitud y el pago de tributos. El 17 de enero de 1811 las tropas de Calleja vencieron a los insurgentes en Puente de Calderón. Después de la derrota, los jefes militares obligaron a Hidalgo a renunciar al mando para dejarlo en manos de Ignacio Allende. Debilitados, se dirigieron hacia el norte, pero fueron traicionados y capturados el 21 de marzo en Acatita de Baján. Hidalgo fue llevado prisionero a Chihuahua, donde se le juzgó, excomulgó y fusiló el 30 de julio de 1811.¹³⁹ En ese mismo año, la insurgencia fijó su veneración y culto, lo que explicaría, en parte, su permanencia en el imaginario nacional. En 1824, con el establecimiento de la República, se le reconoció como primer insurgente y, en un proceso que abarcó casi todo el siglo XIX, se le otorgó el pedestal de padre de la patria.¹⁴⁰

A causa de la brevedad de su movimiento, la historia visual del caudillo no se produjo paralelamente a la lucha, por lo que sus retratos fueron objeto de diversas interpretaciones a lo largo del siglo. Debido a la ausencia de imágenes contemporáneas, su iconografía es uno de los ejemplos más sobresalientes de los cambios que atravesaron los personajes de la gesta de Independencia. De Hidalgo no se conoce ningún retrato en vida y sus efigies son posteriores a la guerra, por lo que no hubo un acuerdo en cuanto a su verdadera fisonomía ni se tuvo la seguridad de sus rasgos físicos. Claudio Linati en el texto que escribió para la litografía que realizó del héroe a finales de la década de 1820, mencionó al respecto:

¹³⁹ Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Rodrigo Moreno, “Cronología. 1808-1821” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 462-476.

¹⁴⁰ *Vid. supra*, cap. 2, p. 37-44 y *Vid. infra*, cap. 4, p. 133-137.

“Habiendo merecido la confianza y la amistad de uno de los compañeros del infortunado cura de Dolores, el autor obtuvo permiso para hacer una copia de un retrato ejecutado en cera que aquél posee, perfeccionándolo de acuerdo con los informes que le dió”.¹⁴¹ A pesar de ello, fue evidente la transformación en sus representaciones, desde el Hidalgo rebelde y energético de Linati hasta el anciano bondadoso “Padre de la Patria” de 1865. No obstante, la imagen del héroe empuñando un estandarte o insignia, como si convocase a su seguimiento, y que constituyó un modelo reiterado en los monumentos escultóricos erigidos en su honor hacia fin del siglo XIX e inicios del XX, llegaría a manifestarse en la pintura de fechas más tardías, como en la obra que Antonio Fabrés desarrolló en 1904.¹⁴²



FIGURA 17. Claudio Linati, *Hidalgo*, 1828. Litografía coloreada con acuarela, 21.5 x 15 cm., en Claudio Linati, *Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique. Dessinés d'après Nature*, Bruselas, C. Sattanino, 1828.



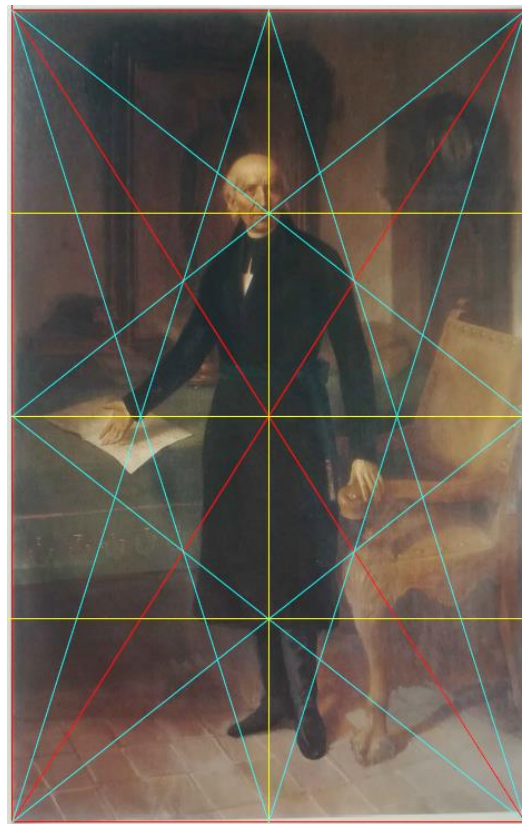
FIGURA 18. Antonio Fabrés, *Miguel Hidalgo y Costilla después de la batalla del Monte de las Cruces*, 1904. Óleo sobre tela, 297 x 190 cm., Palacio Nacional, Ciudad de México.

Ahora bien, el retrato de Ramírez fue la primera representación del prócer que realizó un artista académico, por lo que su composición se estableció en el uso de triángulos y diagonales. De este modo, la estructura visual se dispuso por medio de dos líneas que cruzan

¹⁴¹ Linati, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴² Ramírez, “*Hidalgo en su estudio...*”, p. 195.

el cuadro (rojo). Éstas fueron el punto de partida para los subsecuentes trazos, que ordenaron y dividieron la obra en cuatro segmentos, arriba y abajo e izquierda y derecha (amarillo). Con ellas, se obtuvieron los triángulos básicos de la imagen, que encuadran al personaje, y los secundarios, que marcaron el trazo para otras formas (azul). Todas estas líneas, definieron los elementos del lienzo, otorgando simetría al dibujo. Así, la figura de Hidalgo, parado sobre el eje vertical principal, se encuentra a la mitad de la pintura, ocupando los espacios arriba-abajo y derecha-izquierda de manera proporcional. Por último, como se observa en la imagen, los recursos iconográficos de la composición se distribuyen alrededor del héroe, coincidiendo con la intersección de las líneas visualizadas.



En cuanto a la iluminación, y de acuerdo con las sombras que se generan en la escena, ésta proviene del costado superior derecho del cuadro, focalizando la luz en el rostro del personaje y en el documento sobre el escritorio que apunta con la mano. Elementos que, por lo tanto, son el centro de atención para el espectador, y por ello, mantienen una importancia relevante dentro de la composición. Por otra parte, la tonalidad de la imagen es sobria y uniforme, que va de los ocres a los verdes, permitiendo que la mirada se coloque en la figura del héroe y la acción que realiza. Asimismo, como una obra academicista, esta pintura también fue el resultado de un complejo método de estudio que obligó al alumno a consultar fuentes textuales y visuales. En 1909 en una carta que dirigió a Jesús Galindo y Vila, el arquitecto Manuel Francisco Álvarez, compañero de Ramírez en la escuela de San Carlos, describió el proceso que siguió el pintor en su tarea de plasmar fielmente al caudillo:

El Lic. D. Felipe Sánchez Solís, que ha dejado tantos recuerdos á los artistas, que tanto trabajó por la educación de la juventud y el arte, facilitó á Ramírez una pequeña estatua de Hidalgo, que al morir el Licenciado, fué puesta en venta y más tarde la adquirió el Museo Nacional: esta estatuita, al decir de algunos contemporáneos, fué tomada del mismo cura Hidalgo y la encontraban parecida. Ramírez también trató á la hermana del cura, quien le proporcionó

muchos datos y sobre todo lo presentó con su hermano, asegurando que éste era muy parecido al héroe. Se ve, pues, que Ramírez bebió en buenas fuentes y produjo una obra notable.¹⁴³

En relación con la estatuilla de madera, en la que supuestamente Ramírez se basó para ejecutar su retrato, ésta se ha considerado la primera imagen de Hidalgo. De acuerdo con la tradición, Clemente Terrazas la realizó después de la batalla del Monte de las Cruces, por lo que su indumentaria haría referencia al atuendo que adoptó en 1810 al ser nombrado generalísimo. El cura aparece con un traje oscuro, botas largas de campaña y sombrero de copa, combinando la vestidura sacerdotal con elementos militares y civiles. A pesar de ello, es probable que la elaboración de la efigie sea de fechas posteriores, tan sólo visible hacia la década de 1850, lo que cambiaría su condición de ejemplar tomado en vida del héroe.¹⁴⁴



FIGURA 19. Clemente Terrazas (atribuido), *Miguel Hidalgo y Costilla*, Siglo XIX. Madera policromada, 40 x 13.5 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.

En lo que respecta a la composición, se conocen algunos modelos posibles. En el retrato hecho por Antonio Serrano en 1831, el artista situó al cura en el interior de su estudio, junto a una estantería con libros gruesos, una mesa de escribir y una pequeña estampa de la Virgen de Guadalupe. La ambientación y actitud del héroe parecen indicar que “se halla a punto de salir de casa, o acaso que acaba de regresar, y remite más bien a la figura del clérigo ‘ilustrado’ con grandes dotes de socialización y afecto a tertulias y saraos, que no a la del

¹⁴³ Manuel Francisco Álvarez, *El pintor Joaquín Ramírez y el retrato de Hidalgo*, México, A. Carranza e hijos, 1910, p. 3-4.

¹⁴⁴ Ramírez, “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca...”, p 238-239.

caudillo revolucionario en que, contra todo pronóstico, habría de convertirse a poco”.¹⁴⁵ Aquí, por lo tanto, la referencia a la proclamación de la insurrección no es explícita, como sí lo es en la obra de la Galería Iturbide. Por su parte, Fausto Ramírez ha observado un vínculo innegable entre la imagen de 1865 y el retrato de Napoleón que realizó en 1812 Jacques-Louis David, pues las semejanzas visuales entre ambos cuadros son notables, en el sentido que el pintor mexicano recuperó la noción de un prócer que se ha desvelado trabajando por el bienestar de su pueblo.¹⁴⁶ El retrato de David se convirtió en un modelo de representación de gobernantes durante el siglo XIX, ya que incorporó un aspecto nuevo en la iconografía del poder: la del soberano como burócrata, de pie y con el código legislativo recién concluido, encadenado a su escritorio incluso a altas horas de la madrugada.¹⁴⁷



FIGURA 20. Antonio Serrano, *Miguel Hidalgo y Costilla*, 1831. Óleo sobre tela, 124 x 110 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.



FIGURA 21. Jacques-Louis David, *Napoleón dans son bureau*, 1812. Óleo sobre lienzo, 204 x 125 cm., National Gallery of Art, Washington D.C.

¹⁴⁵ Ramírez, “*Hidalgo en su estudio...*”, p. 195. Sin embargo, el autor ha propuesto que se trató de un encargo privado por lo que su repercusión no fue significativa para el retrato de Ramírez. No obstante, se desconoce el contexto bajo el que se pintó esta obra. En el siglo XX, el gobierno mexicano la adquirió de las colecciones del Museo Etnográfico de Berlín y la remitió al Museo Nacional de Historia, donde actualmente se ubica.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 206-207.

¹⁴⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Traducción de Teófilo de Lozoya, España, Crítica, 2001, p. 86-88. (Letras de Humanidad).

Por otro lado, a partir de los elementos iconográficos presentes en el lienzo de Ramírez, es posible entender el papel histórico que Maximiliano de Habsburgo le asignó a Hidalgo dentro de su interpretación sobre el movimiento de Independencia. Por esta razón, se explicarán de manera detallada cada uno de ellos. En primer lugar, en relación con sus rasgos faciales, puede suponerse que, debido a su gran parecido, éstos se tomaron del busto en cera que realizó José Francisco Rodríguez [FIGURA 11, cap. 2]. No obstante, en el retrato de Ramírez las facciones se han idealizado y estilizado; en la frente se marcan las arrugas, el rostro es delgado, la tez blanca y la nariz es aguileña. Es evidente la calvicie y las canas del personaje, que manifiestan una edad avanzada, pero a pesar de ello, su apariencia es vigorosa y energética. En esta supuesta contradicción entre la ancianidad y la fortaleza física, se reafirmó la idea de venerabilidad y protección que, sobre todo después de la segunda mitad del siglo XIX, se concedió a Hidalgo como “Padre de la Patria” y que Maximiliano no sólo confirmó, sino consolidó en 1865. De esta forma, se representó a un héroe erguido y esbelto, digno antepasado del emperador que, por lo mismo, contrastó con la semblanza que de su aspecto físico hizo Lucas Alamán (una de las descripciones más verosímiles pues lo conoció en vida):

Era de mediana estatura, cargado de espaldas, de color moreno y ojos verdes vivos, la cabeza algo caída sobre el pecho, bastante cano y calvo, como que pasaba ya de sesenta años, pero vigoroso, aunque no activo ni pronto en sus movimientos: de pocas palabras en el trato común, pero animado en la argumentación a estilo de colegio; cuando entraba en el calor de alguna disputa. Poco aliñado en su traje, no usaba otro al que acostumbraban entonces los curas de pueblos pequeños. Era este traje un capote de paño negro con un sombrero redondo y bastón grande, y un vestido el calzón corto, chupa y chaqueta de un género de lana que venía de China y se llamaba Rompecoche. Añaden quienes lo conocían, que tenía la voz dulce, la conversación amena, y era obsequioso y complaciente. En su retrato ni se encubre ningún signo de crueldad, su presencia es apacible y mansa, la frente bien formada y el conjunto bien agestado.¹⁴⁸

Como se aprecia en la narración de Alamán, la indumentaria que lleva el Hidalgo de Ramírez, se asemeja al traje que “acostumbraban entonces los curas de pueblo”. No obstante, si se toma en consideración la acusación inquisitorial de 1811, se alejaría de la descripción que detalló así el atuendo del caudillo: “Media bota, pantalón morado, banda azul, chaleco encarnado, casaca verde, sueltos y collarín negro, pañuelo pajizo al cuello, turbante con

¹⁴⁸ Manuel Orozco y Berra, “Hidalgo y Costilla (D. Miguel)”. Consultado en Antonia Pi-Suñer Llorens (coord.), *México en el Diccionario Universal de Historia y Geografía. Volumen III. La contribución de Manuel Orozco y Berra*, Selección y estudio introductorio de Aurora Flores Olea, Miguel Ángel Castro y Othón Nava Martínez, Vol. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 222.

plumas de todos colores, menos el blanco, la insignia al pecho del Águila Rampante, que quiere destrozar al León, un alfanje moruno al cinto, y en la derecha una garrocha de cuatro varas”.¹⁴⁹ Aquí, en cambio, Hidalgo viste una larga levita negra y unas botas de campaña, que evocan el atuendo militar. Pero, además, tiene un alzacuello que remite a su investidura eclesiástica. En la cintura porta una banda azul que termina en hilos dorados. Es evidente que el pintor utilizó como modelo la estatuilla de Terrazas, debido a la similitud que guarda con ella. Por lo cual, esta vestimenta, más bien haría referencia al traje que usó el personaje en Acámbaro durante su nombramiento como generalísimo y que Alamán describe de la siguiente manera: “Vestido azul con collarín, vuelta y solapa encarnada, con un bordado de labor muy menuda de plata y oro, un tahalí negro también bordado, y todos los cabos dorados, con una imagen grande de Nuestra Señora de Guadalupe, de oro, colgada en el pecho”.¹⁵⁰

Ahora bien, en cuanto a la escena en la que se desarrolla la acción, el documento que señala Hidalgo con la mano derecha comienza con las siguientes palabras “¡Viva la Y[independencia] ¡Mexicanos...”, lo que sugiere se trataría de la primera frase de la proclama que habría dirigido a sus feligreses la madrugada del 16 de septiembre de 1810; mismas palabras con las que, según la interpretación del pintor, los incitó a luchar por la libertad de la patria. Es, sin embargo, un elemento narrativo al que se recurrió, pues “en realidad, Hidalgo debe de haberse pasado largas horas de aquella noche de septiembre de 1810, no en el acto de redactar una presunta, inexistente *declaración de independencia*, sino platicando con Ignacio Allende y Juan Aldama acerca del camino a seguir, una vez que la conspiración había sido descubierta y estaban todos a punto de ser arrestados”.¹⁵¹ Y aunque la referencia a la insurrección es evidente, el Hidalgo de Ramírez no es el de las proclamas encendidas de 1810 ni el héroe radical de Linati. Sus virtudes como guerrero pasan desapercibidas porque lo importante es su papel de iniciador del movimiento.

Por su parte, los libros colocados sobre la mesa de trabajo aluden al sacerdote ilustrado y a los textos que inspiraron sus anhelos de independencia. Es Hidalgo, el hombre conecedor de teología y filosofía, que “traduciendo del francés, cosa bastante rara en aquel tiempo en especial entre los eclesiásticos, se aficionó a la lectura de obras de artes y de ciencias, y tomó con empeño el fomento de varios ramos agrícolas e industriales en su

¹⁴⁹ Ramírez, “*Hidalgo en su estudio...*”, p. 195-196.

¹⁵⁰ Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 198 y 209.

¹⁵¹ Ramírez, “*Hidalgo en su estudio...*”, p. 206-207.

curato”.¹⁵² Por lo tanto, la imagen que presentó Ramírez fue la del héroe sabio que destacó por su dedicación a las letras y su preocupación por los males de la patria. Ubicar a Hidalgo frente a un escritorio con libros y papeles, fue un recurso pictórico para simbolizar la idea de que, en la tranquilidad de su estudio, este párroco humanista “de voz dulce, benévolo y complaciente”, logró dar un documento legitimador al ideal de un país independiente y se lanzó al combate para hacerlo realidad. “Se trata, por supuesto, de una absoluta invención”.¹⁵³

Situar al héroe en este escenario también respondió a la animadversión que significó su actuación bélica en el movimiento, pues, incluso durante la década de 1860, para algunos grupos de la sociedad mexicana fue conflictivo el papel de Hidalgo en la guerra debido a las consecuencias destructoras de la rebelión que inició. Por ello, el retrato que Maximiliano mandó crear tuvo una clara voluntad de obviar su figura de militar a favor de la de un reflexivo teólogo devoto de la Virgen de Guadalupe. Es la imagen de un venerable anciano dispuesto a sacrificar su vida por la patria, menos controvertida que la del combativo caudillo del ejército que había entrado “a sangre y fuego” en algunas de las más importantes ciudades de la Nueva España. Esta razón llevó a Ramírez a ignorar aquellos aspectos de la vida del prócer que resultaban más problemáticos y, en cambio, lo relacionó con la devoción guadalupana ampliamente compartida en el país, para dotar al héroe, que para ciertos sectores “no lo era tanto o no lo era en absoluto”, de un fuerte componente de legitimación.¹⁵⁴

De ahí que la pequeña estampa de la Virgen en la pintura de Serrano, se volvió el trasfondo monumental en el óleo de Ramírez. La representación de la Guadalupeana hace referencia al estandarte que tomó Hidalgo en 1810 para levantar y conducir el ánimo popular en favor de la Independencia, lo que sugiere su asociación con los orígenes del movimiento: “Al pasar por Atotonilco, Hidalgo encontró una imagen de nuestra Señora de Guadalupe, la hizo suspender de la asta de una lanza, y aquel fue el estandarte del ejército: en todos los guiones se puso una estampa del sagrado simulacro, y la usaban los partidarios por distintivo en el sombrero”.¹⁵⁵ Además, para la segunda mitad del siglo XIX, su figura mantuvo un fuerte arraigo entre la sociedad mexicana como símbolo de identidad nacional; es por ello, que enmarcada y colgada sobre la pared del fondo, ocupa una parte importante de la composición.

¹⁵² Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 193-195.

¹⁵³ Ramírez, “*Hidalgo en su estudio...*”, p. 204-206.

¹⁵⁴ Pérez Vejo, “*Dos padres para una nación...*”, p. 174.

¹⁵⁵ Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 198.

Por lo que se refiere al reloj de pie que se ubica detrás de la escena, éste marca casi las cinco de la mañana, lo que situaría la acción minutos antes de iniciar el “grito de Dolores”. Asimismo, parece que el prócer acaba de redactar el papel que está sobre su escritorio y en el que estuvo trabajando toda la madrugada, advirtiendo las horas dedicadas a la reflexión. Es, por lo tanto, el momento en que como padre de la patria asume su misión de “libertador del pueblo de México”. De esta manera, Ramírez representó el instante crucial en la vida de Hidalgo, quien después de una larga noche de meditación, se levanta de la silla de su estudio para pasar al combate. Es el “momento significativo” en que su rostro “refleja la revolución que había ocurrido en su propio interior y que iba a manifestarse en el exterior”.¹⁵⁶

La imagen construida por Ramírez es un ejemplo de la idealización del personaje que, lejos de representarlo como el iniciador de un movimiento violento y destructor, reconoció sus virtudes como párroco humanista y bondadoso. Razón por la cual, es indiscutible el énfasis que el autor puso en su edad avanzada y en su pensamiento ilustrado y no en su fuerza revolucionaria. Finalmente, este retrato se originó en el momento en que su figura como “Padre de la Patria” se establecía de manera definitiva en el imaginario mexicano de la segunda mitad del siglo XIX, tiempo en el que también tuvo lugar la preponderancia y exclusividad: “la preponderancia frente a los demás colegas, especialmente Allende; la exclusividad del título de libertador frente a Iturbide”.¹⁵⁷

Entre las décadas de 1850 y 1860, la radicalización de las posturas políticas y los ataques al movimiento que encabezó el cura ocasionaron que éste destacara del resto de los insurgentes y se convirtiera en el personaje más importante de la gesta. Así, sus particularidades físicas e intelectuales aparecieron en parte como defensa a las críticas sobre su actuación. De tal forma, comenzó a figurar como el “anciano sacerdote de Dolores” y a su naturaleza valiente y audaz, se le agregó la sabiduría de una edad avanzada (a pesar de que en 1810 tenía 57 años). En esta época, a la idea de paternidad y vejez también se asoció la de protector.¹⁵⁸ Por lo tanto, hacia 1865 estos atributos prevalecían en el imaginario mexicano del periodo, tal como lo demuestra la pintura de la Galería Iturbide. Al mismo tiempo, con el

¹⁵⁶ Rodríguez Moya, *El retrato en México...*, p. 278-279.

¹⁵⁷ Herrejón Peredo, “Construcción del mito de Hidalgo...”, p. 248-249.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 247. Los liberales hicieron el mayor énfasis en la vejez del héroe, conscientes del respeto y la veneración que las canas suscitaban en la sociedad. Ramírez, “*Hidalgo en su estudio...*”, p. 207.

honorable anciano de Ramírez, atrás quedaban los retratos que lo plasmaron como un revolucionario arengando a sus tropas.

En suma, el cuadro de Ramírez fue acertado en el dibujo, en las proporciones del personaje y en la elección del momento significativo. Hidalgo, lejos de la descripción física que de él hizo Alamán y de las imágenes radicales, se identificó como el padre fundador de la nacionalidad mexicana que, sacrificando su bienestar, había dado la vida por su libertad. Los cronistas de la época vieron en el retrato estas cualidades y elogiaron los resultados:

Hemos tenido la complacencia de ver en la exposicion de pinturas del presente año en la Academia de San Carlos, el bellísimo cuadro que representa la gran figura del primer caudillo de la independencia, del inmortal Hidalgo. La pintura es obra del Sr. Ramirez tan conocido ya por su génio artístico. Todo en el cuadro es una histórica verdad, Hidalgo se levanta de un sillón en los momentos de revolucion suprema: su aptitud no es guerrera ni lo que se llama ideal, es la aptitud firme de un anciano vigoroso, en cuyo semblante se revela un pensamiento gigantesco, una abnegación tranquila, una bondad habitual. Hidalgo se destaca del cuadro y el espectador aguarda, espera verle dar el segundo paso y salir del aposento á la plaza del pueblo memorable que inmortalizó con su nombre. Los accesorios de la pintura corresponden perfectamente, sobre todo en el punto de perspectiva, porque casi pueden medirse las distancias hacia el fondo, donde se ve una Guadalupeana y un reloj señalando la hora solemne de la redencion de México. El sillón y la mesa, muebles antiguos como los libros que en ésta se hallan colocados, no dejar que desear. ¿Qué premio hallará esa inspiracion de Ramirez? ¿Cómo será retribuido el mérito de un mexicano cuyas obras después que él haya pasado sobre la tierra, se verán con la estima que las de Velazquez? No lo sabemos.¹⁵⁹

A partir de la representación visual de Hidalgo, Maximiliano se vio a sí mismo como el heredero del movimiento iniciado en 1810 y, por ello, su deber sería empuñar “con tanta firmeza como dignidad el estandarte de Hidalgo, purificado y cubierto de gloria en Iguala”.¹⁶⁰ En consecuencia, como continuador de la empresa del cura y como una justificación a su frágil Imperio, su papel en México sería consolidar el hecho glorioso de la Independencia.¹⁶¹ Por último, esta imagen agradó por completo al emperador, pues “trasladado el retrato al Palacio Nacional, fué de toda la aprobación de Maximiliano, quien sentado muchas veces en un sillón frente al cuadro, lo contemplaba, y decía: *he aquí mi bello Hidalgo*”.¹⁶²

En conclusión, en 1865 no sólo se construyó un retrato idealizado y romántico del héroe de Dolores, sino que también se estableció de manera definitiva el modelo iconográfico

¹⁵⁹ “Una pintura”, *La Sombra*, 28 de noviembre de 1865.

¹⁶⁰ “El 16 de Setiembre en Veracruz”, *La Sociedad*, 24 de septiembre de 1864.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Álvarez, *op. cit.*, p. 3-4.

del personaje, que llegó a predominar en el imaginario mexicano hasta finales del siglo XIX. Tal como sus contemporáneos lo advirtieron: “la obra de Ramírez fué generalmente aceptada desde un principio, y recuerdo que mi hermano político, el Lic. D. Joaquín Ma. Alcalde decía: quién sabe si Hidalgo tendría un diente saliente como pretende Guillermo Prieto ó qué otros rasgos caracterizarían al héroe: pero lo cierto es, que Ramírez ha producido una obra de arte, ha idealizado á nuestro caudillo de la independencia y ya no podremos aceptar otro retrato, que no sea el simpático, el idealizado, el de nuestro pintor Joaquín Ramírez”.¹⁶³ Al triunfo de la República, la imagen se mantuvo acorde con las expectativas de un grupo liberal que reivindicó la figura de Hidalgo como “Padre de la Patria”. Además, durante este periodo se reafirmó su paternidad y se le atribuyó de forma casi exclusiva la Independencia, a quien ya entonces fue el “anciano de mirada dulce y tranquila... de la frente majestuosa y coronada por los rayos de oro del genio y por los cabellos de plata de la vejez y la virtud”.¹⁶⁴

2. Ramón Pérez y el retrato de Ignacio Allende

Ramón Pérez Guevara fue otro de los alumnos de la generación de pintores que se educaron bajo las enseñanzas de Pelegrín Clavé; no obstante, de su vida y producción artística se tienen pocas noticias. De acuerdo con los archivos de la Antigua Academia de San Carlos, hacia 1857 ingresó a los cursos de dibujo de la escuela, pues su nombre se mencionó por primera vez en la undécima exposición correspondiente al año de 1858 con el cuadro *Virgen de Belén*. En 1859 se le concedió la pensión en el ramo de pintura para disfrutar dentro de la institución. Siguiendo la línea de temática bíblica de Clavé, algunas de sus obras más sobresalientes fueron: copia de *Un peregrino* (1858), copia del *Avaro rechazando a una familia* (1861), *Descanso del puritano* (1862), *San Sebastián* (1862) y *La carta misteriosa* (1865). En 1862, *El Siglo Diez y Nueve* expresó su opinión sobre las cualidades artísticas del alumno:

De don Ramón Pérez Guevara nos agrada la copia que presenta el *Maestro de escuela*, porque emitió perfectamente el jugo y tono del original; la del *Avaro rechazando a una familia* y el *Descanso del puritano*, por las mismas cualidades; este alumno nos parece solamente un poco tímido e incierto en la ejecución. [...] De don Ramón Pérez Guevara son una cabeza de Magdalena, un *San Sebastián* y la *Alegoría de la arquitectura*, todos originales. En la cabeza de la santa encontramos buen color; pero en el *San Sebastián* y la *Alegoría* hay falta de él, así como el estilo demasiado liso que siempre embota el relieve y el buen efecto. Estas pequeñas

¹⁶³ *Ibidem*, p. 4-5.

¹⁶⁴ Vicente Riva Palacio, “Discurso”, *Monitor Republicano*, 20 de septiembre de 1867. Consultado en Plascencia, *op. cit.*, p. 133.

faltas son hijas del cariño con que este alumno pinta sus estudios; mas con el transcurso del tiempo, vencidas algunas dificultades, creemos pintará con mucha finura y buen empaste.¹⁶⁵

En 1865, bajo el encargo directo de Maximiliano de Habsburgo, Santiago Rebull le encomendó la ejecución del retrato del insurgente y héroe nacional Ignacio Allende para el conjunto pictórico de la Galería Iturbide. A diferencia de la mayoría de los cuadros de la serie, esta imagen no se exhibió en la decimotercera exposición de 1865, aunque puede suponerse que para 1866 se terminó y colocó en los muros del Palacio Nacional, pues Martín de Castillo y Cos en el *Informe sobre gastos de la lista civil* comentó que en el Salón de Embajadores “se ven brillar los trabajos de los señores Monroy, Ramírez, Obregón, Pérez y Sagredo, que han reproducido respectivamente las heroicas figuras de Iturbide, del Cura Hidalgo, Matamoros, Allende y Guerrero”.¹⁶⁶ Inmaculada Rodríguez Moya ha propuesto que la obra se situó en un extremo derecho del espacio, pues su actitud y mirada se dirigen hacia la izquierda.¹⁶⁷ Sin embargo, en la litografía que Luis Garcés insertó en la primera edición de *México pintoresco, artístico y monumental* y que publicó Manuel Rivera Cambas en 1880, la única imagen de la serie que se logra apreciar es la efigie de Allende y, por el contrario, se advierte en el costado izquierdo del recinto [FIGURA 7 y 8, cap. 2].

En esta pintura, Pérez presentó al personaje de cuerpo entero y de pie, ocupando el lugar central en el cuadro, que está dominado por su figura. El héroe se localiza en un paisaje al exterior y a cielo abierto, aunque sin elementos determinados que lo identifiquen en un sitio o espacio en específico. La posición de su cuerpo, a medio girar, crea una diagonal que recorre de abajo arriba y de izquierda a derecha la superficie del lienzo, desde su pierna estirada, hacia el brazo que sostiene el sable, dotando de movimiento y dinamismo a la imagen. La capa de viaje sobre su uniforme y el estandarte ondeando de la Virgen de Guadalupe acompañan la acción. Al estar parado sobre una zona elevada y con la pierna flexionada y apoyada en un cañón de bronce situado en una esquina inferior derecha, el pintor ofreció un punto de vista bajo para el espectador, confiriendo un tono heroico a la imagen. La pose otorga al caudillo un gran espíritu combativo que, junto a su rostro sereno y a su

¹⁶⁵ “Exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Siglo XIX*, 19 de febrero de 1862. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo II ..., p. 52-56.

¹⁶⁶ *Informe sobre gastos de la lista civil...*, p. 365-374.

¹⁶⁷ Rodríguez Moya, *El retrato en México...*, p. 285.

mirada llena de fuerza, parece animar a sus tropas a seguirlo en la lucha armada por la Independencia de la patria, lo que da un aire romántico a la composición.



FIGURA 22. Ramón Pérez, *Retrato de Ignacio Allende y Unzaga*, ca. 1866.
Óleo sobre tela, 244 x 159 cm., Palacio Nacional, Ciudad de México.

Ignacio Allende y Unzaga (1769-1811), capitán en el Regimiento Provincial de Dragones de la Reina en San Miguel el Grande, fue uno de los más destacados protagonistas de la primera etapa de la rebelión insurgente, sobresaliendo por su papel en el inicio de la guerra de Independencia. Por sus conocimientos militares, se encargó de organizar y comandar el ejército de Miguel Hidalgo que, entre 16 de septiembre y el 17 de octubre de 1810, ocupó San Miguel el Grande, Celaya, Salamanca, Guanajuato y Valladolid, y para el 30 de octubre, venció a las tropas realistas de Torcuato Trujillo en el Monte de las Cruces. Después de la batalla, Allende propuso aprovechar la victoria y tomar la ciudad de México, pero Hidalgo

se negó a entrar, decisión que resultó determinante para el movimiento, pues el 7 de noviembre, fueron derrotados al enfrentarse a Félix María Calleja en Aculco. Allende se separó de Hidalgo y se dirigió a Guanajuato, pero no fue posible defender la ciudad y marchó entonces a Guadalajara. Ahí, sus diferencias con Hidalgo se hicieron más profundas ya que, entre otras cosas, el cura dejó de mencionar como parte de su causa a Fernando VII. El 17 de enero de 1811, las fuerzas de Calleja vencieron a los insurgentes en Puente de Calderón. Tras la derrota, Allende asumió la responsabilidad política y militar del movimiento. En su retirada al norte para conseguir armamento y recursos monetarios, y con una hueste debilitada, fue traicionado y apresado en Acatita de Baján el 21 de marzo y posteriormente, conducido a Chihuahua, donde se le juzgó por insubordinación, fusiló y decapitó el 26 de junio de 1811.¹⁶⁸



FIGURA 23. José Francisco Rodríguez, *Allende*, Siglo XIX. Relieve en cera, 7 x 5.7 cm., Colección particular.

A causa de la brevedad de su participación en la gesta de Independencia, no existen retratos del héroe tomados en vida, por lo que su apariencia física fue discutible a lo largo del siglo XIX. Además, en comparación con otros personajes como Miguel Hidalgo o José María Morelos, sus representaciones en la pintura y en la gráfica fueron escasas y menores. A pesar de esto, las imágenes que se conocen de él poseen características similares que le otorgan una iconografía con rasgos físicos particulares, probablemente porque el busto en cera que realizó José Francisco Rodríguez en la década de 1820 se tomó como el modelo principal para sus efigies. Si bien, hasta 1865, los retratos que se hicieron del prócer fueron de medio

¹⁶⁸ Adriana Fernanda Rivas de la Chica, “Allende y Unzaga, Ignacio” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 18-21.

cuerpo. Por esta razón, Pérez llevó a cabo una interpretación de los demás elementos e introdujo nuevos detalles en el uniforme y ambiente. El resultado fue una obra heroica acorde con los requerimientos imperiales de Maximiliano, pero lejos de las imágenes anteriores.



FIGURA 24. Anónimo, *Ignacio Allende*, Siglo XIX. Óleo sobre tela, 84 x 63 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.



FIGURA 25. Anónimo, *Ignacio Allende*, Siglo XIX. Óleo sobre tela, 60 x 40 cm., Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato.



Como toda representación academicista desarrollada a partir de un estudio bien estructurado, la imagen se distinguió por el uso de triángulos y diagonales en su composición. Así, para obtener una adecuada simetría en la proporción del héroe y sus atributos, éstos se definieron por medio de las diversas líneas que atravesaron el lienzo y que delimitaron su disposición en el espacio. En cuanto a la iluminación, ésta entra de manera frontal por el lado izquierdo del cuadro, dotando de luz a toda la escena, pero focalizándose en la mirada del héroe, en el estandarte sostenido por su mano izquierda y el pantalón blanco de su uniforme, que destacan en la obra y, por lo tanto, atraen la atención del espectador.

Asimismo, los tonos, que van de los ocres a los verdes, permiten que la vista se centre en la acción del personaje, mientras los negros y blancos de la imagen, logran enmarcar de forma

acertada la figura del caudillo en el paisaje en el que se ubica. De igual modo, el tratamiento en los colores del fondo recuerda las lecciones que Clavé daba a sus alumnos:

Un campo siempre debe ser un tono mucho más claro o más oscuro que la cabeza, debe evitarse en extremo la semejanza de tintas del campo con el objeto, pero si el campo es más oscuro que el general del objeto se deben dar algunos toques fuertes al objeto para hacerlas aproximar. Algunos se dan mucha pena para hacer un bello fondo y creo que, cerrando los ojos, con el fondo natural que tiene el objeto y con la luz que éste irradia en rededor, el artista se puede inspirar para hacer el más bello campo y sobre todo, hacerlo muy variado de tintas.¹⁶⁹

Con respecto a las fuentes visuales del artista, el referente más próximo a esta composición es el cuadro de *Napoleón Bonaparte en el puente de Arcole* que ejecutó Antonie-Jean Gros en 1801. La similitud entre ambas pinturas es evidente, pues, aunque la imagen de Gros no representó de cuerpo completo a su personaje, sí plasmó a un Napoleón joven e idealizado, que ondeando el estandarte de la revolución en una mano y en la otra un sable, voltea hacia atrás para que sus tropas lo acompañen a la batalla, proporcionando a la escena gran fuerza, expresividad y movimiento. Además, los dos se encuentran en un paisaje abierto y, hasta cierto punto indeterminado, portando sus uniformes e insignias militares. A pesar de ello y del innegable parecido, no se tiene certeza de que Pérez conociera el óleo del pintor francés o si contó con alguna reproducción de la obra.



FIGURA 26. Antonie-Jean Gros, *Napoleón Bonaparte au pont d'Arcole*, 1796. Óleo sobre tela, 134 x 104 cm., Hermitage Museum, San Petersburgo.

¹⁶⁹ Clavé, *op. cit.*, p. 42.

Ahora bien, los elementos iconográficos que identifican al protagonista como Ignacio Allende y que pueden reconocerse dentro del cuadro y, por lo tanto, comentar y analizar, son los siguientes: los rasgos físicos del héroe, su vestimenta y atributos que denotan su grado militar, el pendón de la Virgen de Guadalupe que ondea con el brazo izquierdo, el cañón de bronce en el que recarga una pierna y el espacio en el que se localiza. A continuación, todas estas características se describirán de manera detallada, pues son las que concedieron a la imagen un significado particular dentro de la serie pictórica de la Galería Iturbide y otorgaron al personaje un papel específico en la interpretación de la Independencia durante el gobierno imperial de Maximiliano, como soldado combatiente por la libertad de la nación.

Sobre el rostro del prócer, es probable que el artista tomara como modelo el retrato en cera que realizó Rodríguez. No obstante, sus rasgos se han idealizado y aunque conserva sus grandes patillas en las mejillas, se esconde debajo del tricornio el característico cabello ondulado peinado hacia adelante de sus representaciones anteriores. En su mirada se marca la fortaleza de sus semblanzas, que lo reconocieron como uno de los insurgentes más destacados de la gesta debido a su táctica militar. Por esta razón, su apariencia física tuvo que coincidir con la imagen de un héroe fuerte, osado y hábil. Así, la evocación que de él realizó Manuel Payno en 1870, posiblemente se vio influenciada por el retrato de Pérez: “Los historiadores que lo conocieron lo describen como un hombre alto, bien hecho, hermoso, fuerte, ágil en el manejo de las armas, guapo y airoso disparándose en su caballo contra los enemigos, resuelto y pronto en sus ataques, excelente militar para su época y hombre de previsión”.¹⁷⁰ Por su parte, Francisco de Paula Arrangoiz también refirió algunos aspectos sobre la personalidad del caudillo: “Era Don Ignacio María de Allende de buena familia e hijo de un honrado vascongado; tenía de treinta y cinco a cuarenta años y hermosa figura; era gran jinete, valiente y muy inclinado al juego, a las mujeres y a todo menos a trabajar”.¹⁷¹

En relación con su atuendo, Allende viste el uniforme militar mexicano de mediados del siglo XIX, compuesto por dos piezas: en la parte superior, casaca azul corta por delante con dos faldones detrás y mangas largas que terminan en vueltas rojas con bordados dorados. Sobre la solapa, un trapecio rojo con distintivos también en dorado. En los hombros,

¹⁷⁰ Manuel Payno, “Allende”. Consultado en Vicente Riva Palacio, Manuel Payno, Juan A. Mateos y Rafael Martínez de la Torre, *El libro rojo. 1520-1867*, Amplificaciones por Ángel Pola, Tomo II, México, A. Pola Editor, 1906, p. 64.

¹⁷¹ Arrangoiz, *op. cit.*, p. 51.

charreteras de oro cuyos hilos cuelgan del brazo, como insignia de grado. En la parte inferior, pantalón blanco y botas de montar con espuelas metálicas. En la cabeza lleva un tricornio o sombrero apuntado y porta una cinta con franjas turquesas y blancas, que le atraviesa el pecho desde el hombro derecho hasta el costado izquierdo. Mientras que, en la cintura, usa una banda azul acabada en borlas y de la que cuelga, la funda del sable. En 1809, Allende obtuvo el grado de capitán del Regimiento Provincial de Dragones de la Reina de San Miguel el Grande, unidad creada en 1794, por lo que su vestimenta varió del traje con el que Pérez lo representó, pues las adaptaciones de uniformes con distintivos, cordones y emblemas en generales, coroneles, mariscales y capitanes significaron el triunfo de la moda napoleónica.

Por último, lleva una capa de viaje sobre su uniforme, que ondea sus pliegues en señal de movimiento y le otorga un aspecto romántico. Así, junto al estandarte de la Guadalupana, las líneas que se producen en la tela dotan de gran energía la acción del héroe, convirtiéndolo en el lienzo con mayor fuerza expresiva de la serie. Al plasmarlo con estas características, en Allende se enalteció su actuación militar, en oposición, por ejemplo, de su papel como conspirador e iniciador de la guerra de Independencia. Por la misma razón, el pintor lo recargó apoyado en un cañón de bronce y en un paisaje a cielo descubierto, elementos visuales propios de la representación de militares. A esta composición se añade la espada en mano, como en indicación de avanzar, y el rostro que se dirige hacia la izquierda, donde quizá están reunidos los soldados bajo su mando, a los que incita a la lucha armada. Al margen derecho del cuadro, una columna de humo parece ascender de una parte inferior de la que se ha situado al personaje: el lugar en el que se desarrolla la batalla en la que ha peleado. Acaso el artista encarnó al héroe en la contienda del Monte de las Cruces, la victoria de los primeros insurgentes que, comandados por Allende, consiguieron vencer a las tropas realistas del coronel Trujillo. Se trata entonces del enfrentamiento en el que arriesgó su vida por la libertad de la patria; es el “momento significativo” que Pérez eligió para representarlo, exaltando sus virtudes combativas dentro de la gesta de Independencia. No obstante, el éxito de este episodio fue relativo, pues implicó la pérdida de una parte del ejército insurgente y su desertión, por lo que también ha sido idealizado por la pintura.

Al representar al caudillo a partir de su actuación militar en la guerra, Pérez quitó del renglón uno de los cuestionamientos más recurrentes a los que se enfrentó su imagen como héroe a lo largo del siglo XIX: su papel como el “verdadero” promotor de la idea de

independencia. Para algunos sectores de la población nacional, “en el año de 1810, el que primero indujo á Hidalgo á unirse á la conspiracion, el que fué la causa determinante del grito de Dolores, el que inició la primera rebelion que osó arrojar el guante al poder hasta entonces omnipotente de la España, fué D. Ignacio Allende”.¹⁷² De esta manera, en ciertas interpretaciones decimonónicas, incluso llegó a ocupar un lugar más importante en el inicio del movimiento. Para otros, sin embargo, “Hidalgo pensaba en la independencia desde principio del siglo, es decir, ocho años antes que Allende”.¹⁷³

Así, en 1865 Pérez creó un retrato de Allende lleno de movimiento, expresividad y energía que, con su actitud guerrera y audaz, invoca a su tropa a la lucha armada. Estos elementos hacen de la imagen la más heroica y combativa de la serie. En consecuencia, la pintura privilegió la importancia militar del caudillo durante la primera etapa de la guerra insurgente y si en la galería iconográfica, Hidalgo resaltó como el padre benevolente e ilustrado, promotor de la idea de la Independencia, Allende surgió como la fuerza militar de la revolución. De hecho, en el siglo XIX, su proceder militar se glorificó en todo momento e incluso llegó a sobreponerse frente al papel de Hidalgo: “Porque sin pretender aminorar el mérito grande é incuestionable del cura de Dolores, es evidente que no poseia las dotes militares de su compañero, y no habria tenido la insurreccion el desastroso fin que provino de desoir la voz de Allende en las Cruces y en Guadalajara”.¹⁷⁴

Por tal motivo, su reconocimiento como héroe nacional dentro de la Galería Iturbide enalteció sus virtudes guerreras y su valentía, otorgándole el sitio de brazo derecho de Hidalgo y concediendo a éste, la preeminencia en el inicio de la gesta.¹⁷⁵ Este escenario además, omitió las diferencias que se generaron entre ambos personajes y la lucha por el poder que los llevó a distanciarse y a destituir a Hidalgo del mando militar y político del movimiento, que recayó en Allende luego de la derrota en Puente de Calderón. Finalmente, Maximiliano vio en su representación heroica la forma de encarnar los valores de disciplina y obediencia ligados a la tradición militar. Y si el emperador no apeló a una imagen de

¹⁷² Jorge Hammeken y Mexía, “Allende”. Consultado en Eduardo L. Gallo (ed.), *Hombres Ilustres Mexicanos. Biografías de los personajes notables. Desde antes de la conquista hasta nuestros días*, Tomo III, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1874, p. 365.

¹⁷³ Gustavo Baz, “Miguel Hidalgo y Costilla”. Consultado en *Ibidem*, p. 256-258.

¹⁷⁴ Hammeken y Mexía, *op. cit.*, p. 387.

¹⁷⁵ Edmundo O’Gorman, “Hidalgo en la historia” en Manuel Carrera Stampa (*et al.*), *Miguel Hidalgo: ensayos sobre el mito y el hombre (1953-2003)*, Selección de textos, historiografía y bibliografía de Marta Terán y Norma Páez, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fundación Mapfre Tavera, 2004, p. 56.

Hidalgo combativa, sí encontró en Allende al héroe que incitaría por la vía de la insurrección a la defensa de la Independencia nacional, ideales que necesitaba transmitir a sus súbditos y colaboradores, en su objetivo de mantener en pie su gobierno imperial. Así, por este medio, el caudillo llamaba al pueblo de México a levantarse y conducía el ánimo popular, primero en favor de la insurgencia, ahora en favor del Segundo Imperio.

3. Petronilo Monroy y el retrato de José María Morelos

Petronilo Monroy (1832-1882) fue uno de los discípulos más destacados de la generación de pintores que se formó bajo las enseñanzas de Pelegrín Clavé, cuya trayectoria artística se vinculó estrechamente a la vida institucional. Su nombre apareció por primera vez en la décima exposición de la Academia de San Carlos de 1857, lo que sugiere ingresó a la escuela apenas unos años antes. En 1858 obtuvo la pensión para disfrutar dentro del establecimiento y en 1861, concursó contra Ramón Sagredo y Fidencio Nava para ocupar la plaza de profesor de dibujo de ornato, que ganó tras los exámenes correspondientes. En 1863 se le asignó la clase de dibujo de la estampa y para 1864 participó en la construcción del arco triunfal con el que se recibió a Maximiliano de Habsburgo en la ciudad de México. Asimismo, a través de su producción, se advierte el cambio en la pintura de historia, de la representación del pasado bíblico influenciada por el maestro español, hasta la corriente nacionalista de las últimas décadas del siglo XIX. En este sentido, algunas de sus obras más sobresalientes fueron: *Abraham adora a los tres ángeles* (1858), *El ángel custodio del santo sepulcro* (1859), *La Purísima Concepción* (1860), *La Virgen de la Piedad* (1862), *Alegoría de la Constitución de 1857* (1869), *La muerte de una princesa acolhua* (1876) y *El abrazo de Acatempan* (1875).

En 1862 *El Siglo Diez y Nueve* indicó que “una de las cualidades que adornan al señor Monroy en la ejecución de sus obras, es una gran facilidad y buen



FIGURA 27. Petronilo Monroy, *Alegoría de la Constitución de 1857*, 1869. Óleo sobre tela, 271 x 168 cm., Palacio Nacional, Ciudad de México.

empaste en el color”.¹⁷⁶ Posiblemente, debido a los atributos que se le reconocieron, durante el Segundo Imperio, Santiago Rebull, pintor oficial de la corte, lo invitó a participar en la decoración de las terrazas palaciegas del Castillo de Chapultepec. A la par de este proyecto, en 1865 solicitó de nuevo su colaboración para fabricar los retratos en grandes dimensiones de los héroes nacionales José María Morelos y Agustín de Iturbide. Más tarde, en 1866, junto con Joaquín Mier y Terán, Juan Agea y Juan Cardona, se suscribió a la manifestación que exigió Maximiliano para tomar las armas en la defensa de la capital, observándose en ello su clara afinidad por el régimen imperial. Por último, con la amnistía que le concedió el gobierno de la República Restaurada en 1868, logró continuar con sus clases de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, hasta su muerte en 1882.¹⁷⁷

En la decimotercera exposición de la Academia de San Carlos de 1865, el pintor exhibió el boceto relativo a la efigie del cura, bajo el título *Benemérito de la patria, general D. José María Morelos*, obra que Maximiliano encomendó para la Galería Iturbide y que, para 1866, se terminó y colgó en los muros del Salón de Embajadores del Palacio Imperial. En este retrato, de tamaño mayor que el natural, Monroy plasmó al prócer de cuerpo completo y de pie, ocupando el lugar central de la composición. El personaje está representado en un modesto salón, seguramente su estudio de trabajo, en el que se advierte, detrás de él, un sillón de madera de patas zoomorfas que terminan en garras, y sobre éste una especie de manta que cae hasta el suelo. A su izquierda se encuentra un escritorio y estante, con pliegos, tintero y pluma en la mesa, y algunos otros libros que se asoman en las repisas. En el fondo una gran cortina separa este espacio de las demás habitaciones de la casa y en el piso, unos tablones sin pulir ni cubrir. Su vestimenta lo identifica como sacerdote, pero también porta botas de campaña y en la cabeza, el pañuelo blanco de sus imágenes anteriores. Por último, con una mano carga un rollo de hojas, mientras la otra la recarga en el pecho. Todos estos elementos crearon una iconografía particular del héroe y sus significados respondieron a la interpretación de la Independencia que se tuvo durante el Imperio y que le otorgó una actuación determinante debido a su papel militar y legislativo en el movimiento.

¹⁷⁶ “Exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de febrero de 1862. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo II ..., p. 56.

¹⁷⁷ AAASC, gaveta 45, exp. 6867, 6876 y 6899. *Vid. infra*, cap. 4, p. 126-127.



FIGURA 28. Petronilo Monroy, *Retrato del Benemérito de la patria, general D. José María Morelos*, 1866. Óleo sobre tela, 285 x 205 cm., Palacio Nacional, Ciudad de México.

José María Morelos y Pavón (1765-1815), cura del pueblo de Carácuaro en la Intendencia de Valladolid, dirigió el movimiento insurgente tras la derrota de los primeros caudillos, convirtiéndose entre 1811 y 1814, en el líder militar más destacado de la guerra de Independencia. El 20 de octubre de 1810 se incorporó a las fuerzas armadas de Miguel Hidalgo, quien lo comisionó para conquistar el puerto de Acapulco, iniciando así lo que se ha llamado su primera campaña. A finales de 1811, comenzó su segunda campaña para obtener recursos y ejercer presión sobre la capital del virreinato, pero en febrero de 1812, los realistas pusieron sitio a su ejército en Cuautla, mismo que resistió por más de dos meses y rompió exitosamente el 2 de mayo. Su siguiente campaña terminó con la ocupación de Oaxaca el 25 de noviembre y para febrero de 1813, salió hacia su cuarta campaña, que finalizó en agosto con la toma de Acapulco. El dominio del territorio sureño, le permitió

instalar el 14 de septiembre en Chilpancingo, el Supremo Congreso Nacional Americano, en cuya apertura, presentó los *Sentimientos de la Nación*. El 6 de noviembre el Congreso firmó el acta de la Declaración de Independencia de la América Septentrional. Ambos documentos sirvieron de base para la redacción del Decreto Constitucional para la Libertad de la América Septentrional, expedido en Apatzingán el 22 de octubre de 1814 y, en el cual, se establecieron los principios sobre los que debía construirse el nuevo país independiente, ya no de índole monárquico sino republicano, adoptando la separación de poderes. El 8 de noviembre de 1813, Morelos salió de Chilpancingo a Valladolid, dando inicio a su quinta campaña, que concluyó con su derrota en Puruarán el 5 de enero de 1814. A partir de ahí, las diferencias entre los jefes insurgentes y la intensa empresa realista para combatir el movimiento, propiciaron su desorganización y su consecuente derrota. En noviembre de 1815, Morelos fue aprehendido y llevado preso a la ciudad de México. Condenado por traición y herejía, fue fusilado el 22 de diciembre de aquel año en San Cristóbal Ecatepec.¹⁷⁸

A diferencia de lo que sucedió con Miguel Hidalgo e Ignacio Allende, la imagen física de Morelos comenzó a construirse desde los tiempos de la misma insurgencia, pues se tienen testimonios de retratos tomados en vida del héroe. Es por ello que su iconografía se definió con mayor certidumbre en cuanto a su fisonomía. De su figura se crearon dos modelos posibles para sus posteriores representaciones: como guerrero o como sacerdote, que derivaron visualmente de un par de efigies que se realizaron entre 1812 y 1815. La primera de ellas es una obra anónima atribuida a un pintor indígena que plasmó a Morelos, “tal como asistió á la Jura de Fernando VII y en nombre de la Junta de Zitácuaro en Oaxaca, en el mes de Diciembre de 1812”; considerada, por lo tanto, uno de los lienzos más



FIGURA 29. Anónimo, *José María Morelos*, 1812. Óleo sobre tela, 82 x 69 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.

¹⁷⁸ Jesús Hernández Jaimés, “Campanías de Morelos” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 167-170.

fieles que se conservan del caudillo.¹⁷⁹ La segunda es una cera atribuida a José Francisco Rodríguez que, de acuerdo con lo que consignó Lucas Alamán en 1851, representó a Morelos en el año de 1815 “con su traje ordinario tal como estaba preso en la ciudadela de Méjico”.¹⁸⁰



FIGURA 30. José Francisco Rodríguez, *Morelos*, Siglo XIX. Relieve en cera, 7 x 5.7 cm., Colección particular.

Ambos retratos fijaron los rasgos del personaje y se mantuvieron en el imaginario nacional como los principales modelos sobre los que se construyó su iconografía. No obstante, en el siglo XIX o por lo menos hasta la galería de héroes de Maximiliano, con el éxito de la representación de Monroy, en el país se generó una escasa demanda de su efigie. Esto puede explicarse, por un lado, debido a la discusión que se originó entre Hidalgo e Iturbide, en los que se concentró la atención sobre la interpretación de la guerra, relegando a un segundo plano a Morelos. Por otro parte, Carlos Herrejón Peredo ha mencionado que, “tal vez la razón estriba en que liberales y conservadores no cuadraban bien los anhelos de justicia social del caudillo. Además, a la corriente pura de los liberales no les venía bien la gran religiosidad e intolerancia de Morelos, mientras que disgustaban a los conservadores algunos rasgos de hispanofobia y las medidas extremas que se le atribuían”.¹⁸¹ En el mismo sentido, Inmaculada Rodríguez Moya ha señalado que esto también respondió a que “su figura resultaba algo incómoda, puesto que los liberales a la hora de escoger a un prócer que les representara prefirieron a Hidalgo, cuya imagen no era tan radicalmente libertaria como la de Morelos”.¹⁸²

¹⁷⁹ Lucas Alamán, *Historia de Méjico. Desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, Tomo III, México, Imprenta de J. M. Lara, 1850, p. 581.

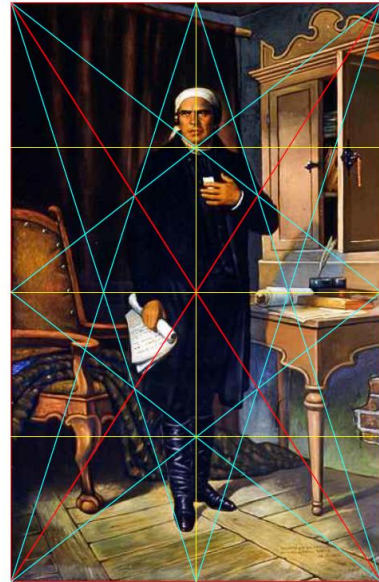
¹⁸⁰ Lucas Alamán, *Historia de Méjico. Desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, Tomo IV, México, Imprenta de J. M. Lara, 1851, p. 727.

¹⁸¹ Herrejón Peredo, “La imagen heroica de Morelos...”, p. 247.

¹⁸² Rodríguez Moya, *El retrato en México...*, p. 266-267.

Así, el retrato heroico que ejecutó Monroy en 1865 fue la primera pintura académica de Morelos, por lo que la obra varió significativamente de sus efigies anteriores.

Como toda obra academicista, esta pintura se caracterizó por su calidad compositiva basada en el uso de líneas y formas geométricas, por lo regular triángulos, que estructuraron los elementos visuales en la imagen de manera equilibrada y proporcional. En cuanto a la iluminación, que entra por el margen izquierdo del cuadro, dota de luz a la escena completa, pero se focaliza en el rostro del héroe, en el rollo de papeles que porta y en la mano que lleva al pecho, generando, por lo tanto, que la atención del espectador se centre en ellos. Sobre el colorido, es difícil conocer sus propiedades originales, pues una pésima y desafortunada



intervención de la década de 1980, modificó irremediamente las cualidades del lienzo y su superficie, cuyos valores se aprecian mejor en una copia que el artista michoacano José Espiridión Domínguez realizó en 1897. De este modo, en la esquina inferior derecha de la tela, se lee la siguiente advertencia: “Repintó en su totalidad Antonio Albanés García. Jun de 1980”. A pesar de ello, y tomando en consideración el óleo de Domínguez, la tonalidad de la obra debió inscribirse en lo austero, en la gama de terrosos, marrones y negros.

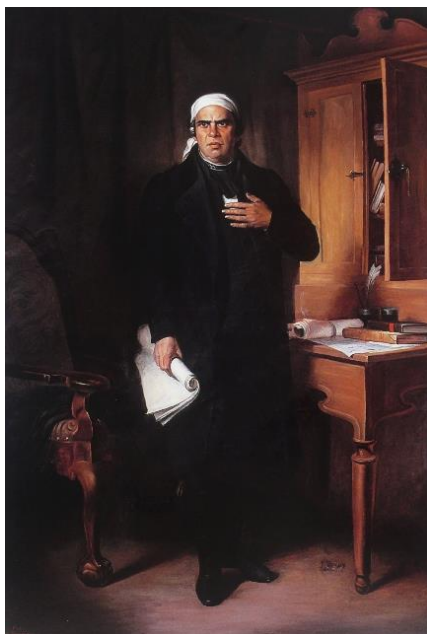


FIGURA 31. José Espiridión Domínguez, *José María Morelos y Pavón*, 1897. Óleo sobre tela, 273 x 203 cm., Palacio del Congreso del Estado de Michoacán de Ocampo.

En relación con las fuentes visuales que influyeron en la pintura, es posible que Monroy, al igual que su condiscípulo Joaquín Ramírez, utilizara como referencia el cuadro de *Napoleón dans son bureau* que realizó Jacques-Louis David en 1812 [FIGURA 21], ya que la posición del personaje y el ambiente en el que se ubica son muy similares a los del retrato del cura Hidalgo. Además, como ya se comentó, la obra de David se convirtió en un modelo de representación de gobernantes durante el siglo XIX y, aunque Monroy no incorporó en su interpretación el reloj de pie o el entorno palaciego que rodea la acción, sí retomó la idea del prócer que se encuentra trabajando en su estudio para otorgar a su nación un código legislativo que legitime sus principios políticos. Asimismo, la silla junto al héroe y el escritorio con libros, papeles y tintero, hacen alusión al retrato de Napoleón de 1812.

Ahora bien, los elementos iconográficos de la composición, que identifican al protagonista como José María Morelos son: las facciones del caudillo y su fisonomía, el atuendo sacerdotal que se combina con atributos militares, así como el pañuelo blanco atado a su cabeza, el pergamino enrollado que sostiene con una mano y, por último, la modesta habitación en la que se localiza. A continuación, se analizará cada uno de estos elementos pues, a partir de ellos, puede entenderse la interpretación histórica que el gobierno imperial de Maximiliano tuvo sobre la actuación de Morelos en la gesta de Independencia.

En primer lugar, su rostro, que dirige hacia la izquierda del espectador, es de marcados rasgos mestizos, aunque no indígenas, que remiten al óleo anónimo de 1812 [FIGURA 29]. Por ello, se mantienen sus cejas pobladas, nariz grande y labios gruesos, pero con notable idealización. Su apariencia es enérgica y fuerte en su actitud y, a diferencia de las imágenes previas que se conocen de él, aquí se percibe como un personaje alto y robusto. En este sentido, la transformación en sus representaciones respondió, en parte, a que a lo largo del siglo XIX, se generó una polémica sobre los orígenes de Morelos y si para algunos “perteneía a la raza indígena”, para otros “su fe de bautismo consta en el ‘Libro en que se asientan las partidas de bautismo de los españoles’, por lo cual es de creerse que era criollo y no mulato, como se ha dicho”.¹⁸³ Todos estos debates repercutieran en su imagen física y, por lo tanto, en sus interpretaciones visuales. Por esta razón, el retrato heroico de Monroy debía coincidir con un sacerdote militar digno representante del pasado imperial de

¹⁸³ “Actualidades”, *La Sociedad*, 30 de septiembre de 1865; Arrangoiz, *op. cit.*, p. 65.

Maximiliano, aun cuando su aspecto estuviera alejado de la descripción que de su figura realizó la Inquisición en 1815, en la causa que instruyó en su contra:

Cala y cata. En el Santo Oficio de la Inquisición de México, en veintitrés días del mes de noviembre de mil ochocientos y quince, estando en su audiencia de la mañana el Sr. Inquisidor Doctor don Manuel de Flores, acordó que yo el infrascripto Secretario, acompañado de los alcaides don Esteban de Para y Campillo y don Francisco Martínez Pampillón, hiciese cala y cata de un eclesiástico que se halla depositado en las cárceles secretas de este Santo Oficio; y habiendo concurrido para ello a la Segunda Sala del Tribunal, me lo presentaron, y preguntado por mí, dijo llamarse don José María Morelos, natural de la ciudad de Valladolid, de edad de cincuenta y un años, de estado eclesiástico, de estatura de poco menos de cinco pies, grueso de cuerpo y cara, barba negra [y] poblada, un lunar entre la oreja y el extremo izquierdo, dos berrugas inmediatas al cerebro por el lado izquierdo, una cicatriz en la pantorrilla izquierda; y trae en su persona camisa de bretaña, chaleco de paño negro, pantalón de paño azul, medias de algodón blancas, zapatos abotinados, chaqueta de indianilla, fondo blanco, pintado de azul, mascada de seda toledana, y montera de seda; y en su cárcel tiene una chaqueta de indiana, fondo blanco, una camisa vieja de bretaña, un sarape listado, un pañito blanco, dos taleguillas de manta, unas calcetas gallegas un chaleco acolchado. Y dicho alcaide dijo que lo pondría en la cárcel número I y que no lo daría en suelto ni en fiado, sin expresa orden del Tribunal. Le advertí la moderación y buen porte con que debe conducirse en su prisión, lo que así prometió cumplir, y lo firmé con dichos alcaides, de que certifico. Esteban de Para y Campillo. Francisco Antonio Martínez de Pampillón. D. Casiano de Chávarri, Secretario.¹⁸⁴

El héroe viste un atuendo sacerdotal que incluye levita negra y debajo de ella, chaleco y pantalón negro, sobresaliendo el alzacuello que lo distingue como clérigo, pero también las botas de campaña, que hacen referencia a su actuación bélica en el movimiento de Independencia. Sin embargo, a diferencia del retrato anónimo de 1812, que supuestamente tomó del natural los atributos de Morelos, en esta representación el protagonista no lleva algún elemento iconográfico que indique su alta jerarquía como jefe militar de los ejércitos del sur o como generalísimo, limitando su papel en la guerra a su faceta legislativa. Por último, en la cabeza porta el pañuelo blanco de sus imágenes anteriores, pues, según Alamán, llevaba “Morelos un gorro negro en la cabeza, que nunca traía descubierta, por padecer dolores en ella, cuando no la traía abrigada con gorro ó pañuelo”.¹⁸⁵

Con relación al escenario, una silla de madera y un estante con libros y pergaminos resaltan la sencillez de lo que parece ser el estudio del prócer. De igual manera, en el fondo,

¹⁸⁴ “Autógrafos inéditos de Morelos y Causa que se le instruyó”. Consultado en Genero García, *Documentos inéditos o muy raros para la Historia de México*, 2a. ed., México, Editorial Porrúa, 1975, p. 257-258.

¹⁸⁵ Alamán, *Historia de Méjico*, Tomo IV..., p. 582.

la gran cortina que separa este espacio de las demás habitaciones de la casa otorga una apariencia de modestia a la composición, pues ésta fue una de las principales virtudes que se le confirió a Morelos durante el siglo XIX: “Aquel hombre humilde, sin recursos, sin instrucción, con la fuerza sola de su voluntad, levantó más tarde ejércitos, continuó la obra del héroe de Dolores, instaló el primer congreso mexicano, expidió una constitución, modelo en su época, venció a los ejércitos del rey en cien combates y salvó, por decirlo así, la causa de la independencia mexicana”.¹⁸⁶ La pobreza de su despacho también es evidente en el suelo de tablones sin pulir ni cubrir; por lo que que todo en el cuadro subraya ese origen, quizá para justificar, por un lado, la insurgencia contra los españoles, y por otro, la representación de un sector de la población que se identificó en el caudillo.

Monroy plasmó a Morelos en su faceta de legislador reflexivo, y por este motivo, en su mano derecha lleva un manuscrito, en cuyas líneas se advierte con nitidez el título del texto, *Sentimientos de la nación*, e incluso algunas palabras aisladas del artículo primero, que de acuerdo con Fausto Ramírez, son las siguientes [en negritas]: “Que la América es libre e independiente **de España y de toda** otra nación, gobierno o monarquía, y que así **se sancione dando** al mundo las razones”.¹⁸⁷ Se trata del célebre documento que Morelos leyó en la apertura del Supremo Congreso Nacional Americano el 14 de septiembre de 1813 en Chilpancingo, en el cual sintetizó su ideario político y sirvió de guía para los trabajos del Congreso, que declaró la separación de España en noviembre de 1813 y posteriormente promulgó la Constitución de Apatzingán en 1814. Además de ello, su relevancia consistió en retomar disposiciones publicadas con anterioridad, como la supresión de la esclavitud, de la distinción de castas y del tributo, y los conceptos sobre soberanía e intolerancia religiosa, pero, sobre todo, por establecer la proclamación de la independencia sin mencionar a Fernando VII, la división de poderes y el sentido de justicia social de las leyes por elaborar.¹⁸⁸

A partir de este episodio, Monroy no sólo privilegió su actuación legislativa frente a su notable papel militar, sino dio legitimidad a los proyectos jurídicos del Segundo Imperio,

¹⁸⁶ Baz, *op. cit.*, p. 291.

¹⁸⁷ Fausto Ramírez, “José María Morelos: de guerrero a guardián de la ley” en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 294-295.

¹⁸⁸ Carlos Herrejón Peredo, “Morelos y Pavón, José María” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 114.

ya que se presentaba la labor de Morelos como un antecedente histórico de los propósitos y aspiraciones del régimen imperial. Por esta razón, el personaje, con su brazo izquierdo toca en su pecho, su corazón, a modo de juramento, reafirmación y fidelidad hacia la causa de la Independencia y, por lo tanto, también hacia la causa de Maximiliano. Así, el pintor seleccionó como el “momento significativo” de la trayectoria del héroe al instante en el que, ubicado en la sencillez de su estudio, acaso en Chilpancingo donde se escribieron los *Sentimientos de la Nación*, acaba de levantarse y de concluir la redacción del extenso manuscrito que sostiene. La cálida luz procedente de la izquierda del cuadro, probablemente de una ventana oculta, ilumina la escena y enfatiza en su rostro, lo que se advierte como el objetivo determinante de su participación dentro del proceso de Independencia: dotar al movimiento de un texto legitimador que sentara las bases de la libertad política de la nueva nación. Su mirada, además, transmite la fuerza y firmeza de su propósito.

Morelos al igual que Hidalgo, tuvo una doble condición, de sacerdote y de caudillo. Y si al segundo se le otorgó el sitio de padre de la patria e iniciador del movimiento de Independencia, a Morelos se le concedió el puesto del jefe insurgente más importante de la gesta, debido a su habilidad militar y sus triunfos en la guerra. Sin embargo, en 1865, antes que celebrar su fuerza bélica, Monroy prefirió mostrarlo en su papel de legislador, que ocupado en crear un documento de legitimación jurídica aseguraba así la causa justa de la libertad. Probablemente, su actuación militar también generó rechazos entre la sociedad conservadora de mediados del siglo XIX, razón por la cual el pintor eligió recoger su faceta de sacerdote antes que la de generalísimo, destacando su labor como hombre de gobierno (no menos trascendental en su trayectoria insurgente). Este retrato, por lo tanto, personificó a un héroe digno de emular por su inteligencia y dotes políticas. Lo anterior, debía relucir en una figura física excepcional, aun cuando ésta no tuviera nada que ver con sus representaciones previas o con la descripción de los documentos contemporáneos a su vida.

El papel del caudillo en el movimiento insurgente sobresalió por ser el continuador del legado de Hidalgo y, a pesar de la prominencia del cura de Dolores, para algunos sectores de la población mexicana, Morelos fue el hombre “mas notable de cuantos figuraron en la primera época de la guerra de independencia”. De tal manera que, la prensa del Segundo Imperio lo presentó como un “consumado táctico y hábil gefe militar” que, “sin haber estudiado el arte de la guerra, y aunque inflexible y severo en la prosecucion de sus miras,

no se manchó con todas las atrocidades, por desgracia tan comunes en su época”.¹⁸⁹ Por ello, durante este periodo se elogió su organización y disciplina militar y se estimó como un verdadero genio pues “la revolucion en su cabeza no era un acceso pasajero, sino un plan; que todas sus determinaciones iban al nivel de la prudencia y del acierto”.¹⁹⁰

Finalmente, a partir de las imágenes y monumentos que dedicó al caudillo, Maximiliano buscó celebrar la memoria de un hombre que “salió de la más humilde clase del pueblo” y que con su patriotismo e indomable valor, triunfó en el campo de batalla. Por lo tanto, el objetivo de sus proyectos iconográficos sería servir de “estímulo á las nuevas generaciones para que aprendan del gran ciudadano las cualidades que forman la fuerza y lo invencible de nuestra Nacion” y con ello, “imitar al héroe inmortal, sosteniendo la causa por la que sucumbió, y olvidando los odios, los partidos y las pasiones que nos han dividido”.¹⁹¹ En consecuencia, mandó crear un retrato acorde con sus intereses políticos, que recordara la grandeza del Segundo Imperio e hiciera eterno su nombre en la historia de México. De esta manera, en la placa conmemorativa que se destinó a la escultura develada el 30 de septiembre de 1865, se leyó lo siguiente: “Al ínclito Morelos quien dejó el altar para combatir, vencer y morir por la libertad de su patria. Maximiliano Emperador 1865”.¹⁹² En ello, quedó clara su voluntad de identificación: Morelos había dejado su altar y Maximiliano sus aspiraciones europeas para luchar por el “bien” del mismo pueblo.

4. José Obregón y el retrato de Mariano Matamoros

José María Obregón (1832-1902) formó parte de la generación de discípulos que se educó bajo la tradición neoclasicista de Pelegrín Clavé, destacando desde sus primeros años de enseñanza como un artista avanzado en la técnica. En 1845 ingresó a la Academia de San Carlos y para 1855 se le concedió la pensión en el ramo de pintura a disfrutar dentro de la misma institución. En 1869 se le nombró profesor de dibujo nocturno de la estampa, puesto

¹⁸⁹ “Actualidades”, *La Sociedad*, 30 de septiembre de 1865.

¹⁹⁰ “Inauguración de la estatua de Morelos”, *La Sociedad*, 1 de octubre de 1865.

¹⁹¹ “La estatua de Morelos”, *El Mexicano*, 30 de septiembre de 1866; “Inauguración de la estatua de Morelos”, *La Sociedad*, 1 de octubre de 1865.

¹⁹² En 1857, Mariano Riva Palacio solicitó al escultor Antonio Piatti realizar un monumento en mármol de Morelos para ser erigido en San Cristóbal Ecatepec, no obstante, la obra no se concluyó. Maximiliano aprovechó estos antecedentes y en 1864, a propósito de las fiestas patrias, decretó que se colocara la efigie en la Plazuela de Guardiola para conmemorar el centenario del nacimiento del héroe. La escultura fue develada el 30 de septiembre de 1865, ocasionando molestias entre los conservadores. Acevedo, “Las Bellas Artes y los destinos de un proyecto imperial...”, p. 128-130.

en el que permaneció hasta 1889, año en el que renunció definitivamente a causa de una enfermedad en los ojos. Algunas de sus obras más sobresalientes fueron: *Giotto y Cimabué* (1857), *Agar e Ismael en el desierto* (1858), *Ruth* (1859), *La Libertad desencadenando a las Américas* (1861), *Jesús orando en el huerto de Getsemaní* (1861), *Noemí y sus nueras* (1862) y *El descubrimiento del pulque* (1869), su obra más conocida y considerada el punto de partida con el que se inició en México la representación de temas nacionalistas en el arte.



FIGURA 32. José Obregón,
El descubrimiento del pulque, 1869.
Óleo sobre tela, 230 x 189 cm., Museo
Nacional de Arte, Ciudad de México.

Debido a las cualidades pictóricas que pusieron “de manifiesto el talento artístico de su autor”, en 1865 Obregón compartió con sus compañeros de San Carlos, la serie de retratos heroicos que Maximiliano de Habsburgo encomendó a Santiago Rebull para los muros de la Galería Salón de Iturbide del Palacio Imperial. De esta manera, fue el encargado de ejecutar la efigie del héroe nacional Mariano Matamoros y con esta composición, tal como lo advirtió un crítico de arte en 1862, Obregón se colocó “muy cerca del templo de la fama”,¹⁹³ pues su imagen se estableció como el modelo iconográfico para las subsecuentes representaciones del prócer que se realizaron en las últimas décadas del siglo XIX. En la decimotercera exposición de la Academia, el lienzo se exhibió en la sala de pinturas remitidas de fuera de la institución, con el título: *Benemérito de la Patria, general D. Mariano Matamoros*.

En este retrato, Obregón representó a Matamoros de cuerpo entero, de pie y casi de frente al espectador, en una pose heroica que otorga un aspecto bastante romántico a la

¹⁹³ “Exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de febrero de 1862. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo II ..., p. 53-54.

composición, la cual se complementa con la tranquilidad y seguridad de su mirada, que dirige hacia el horizonte, como si se encontrara preparado para avanzar con su ejército detrás de él, a medio dibujar. El protagonista ocupa el lugar central del lienzo y se halla en un paisaje a cielo descubierto pero indeterminado, en el que sobresale la escasa vegetación y una gran roca a sus espaldas. El fondo parece situarlo en lo alto de una sierra, pues a lo lejos se contemplan algunas montañas, acaso haciendo referencia al espacio en el que se desarrollaron sus principales combates militares. Lleva el alzacuello que lo denota como clérigo, pero encima de él destaca la capa de viaje a manera de clámide que cubre su indumentaria. De este modo, Obregón plasmó a uno de los jefes insurgentes más relevantes de la guerra de Independencia y, por lo tanto, su efigie y elementos iconográficos debían responder a su importancia como caudillo militar dentro del movimiento.

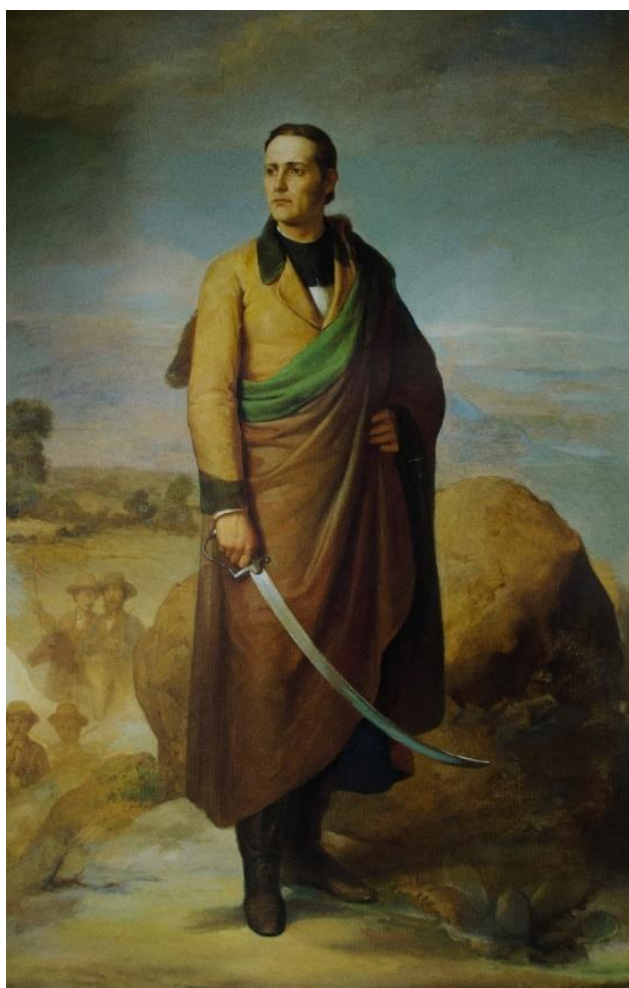


FIGURA 33. José María Obregón, *Retrato del benemérito de la Patria, general D. Mariano Matamoros*, 1865. Óleo sobre tela, 288 x 206 cm., Palacio Nacional, Ciudad de México.

Mariano Matamoros Guridi (1770-1814), sacerdote del pueblo de San Pedro Jantetelco hacia 1810, en el actual estado de Morelos, se distinguió por su actuación bélica en el movimiento de Independencia, contribuyendo de manera significativa a mantener la disciplina y eficiencia del ejército insurgente. El 12 de diciembre de 1811, en Izúcar, se incorporó a las filas de José María Morelos, quien lo nombró su segundo en el mando y, después de la exitosa campaña del istmo de Tehuantepec y el combate de Tonalá, en abril de 1813, le otorgó el grado de teniente general. Su labor fue sumamente valiosa debido al talento militar que desplegó y, en especial, a su capacidad organizativa, evidenciada cuando se encargó de levantar y disciplinar al ejército de línea de Morelos en 1812. Su participación también destacó en varios enfrentamientos relevantes para la causa insurgente, sobresaliendo por su proceder en el sitio de Cuautla y en la toma de Oaxaca. De igual modo, el 14 de octubre de 1813, comandó las tropas que vencieron a los realistas en la batalla de San Agustín del Palmar, su hazaña militar más famosa. En diciembre del mismo año, participó en el fallido intento por ocupar Valladolid, de cuya derrota advendría su posterior aprehensión por las fuerzas de Ciriaco de Llano y Agustín de Iturbide, el 5 de enero de 1814 en Puruarán. Ante su captura, Morelos ofreció al virrey Félix María Calleja entregar 200 prisioneros a cambio de su libertad, pero éste rechazó la oferta y, tras ser juzgado y condenado sólo por un tribunal militar, el 3 de febrero de 1814 fue fusilado en la ciudad de Valladolid.¹⁹⁴

Como ocurrió con otros insurgentes, de Matamoros no se conoce ningún retrato hecho en vida y en comparación con figuras como Miguel Hidalgo o Vicente Guerrero, sus representaciones anteriores a 1865 fueron escasas, casi inexistentes, convirtiéndolo en el personaje de la serie con el menor número de efigies. De esta manera, apenas se conserva una pintura al óleo y, aun cuando se trata de un cuadro de autor y fecha desconocidos, su ejecución puede situarse en la primera mitad del siglo XIX, tanto por la factura en la técnica como por la representación del héroe dentro de un óvalo. Además, la vestimenta, rasgos y posición guardan parecido con la estampa que se publicó en 1843 en el *Album Méjicano. Tributo de gratitud al Civismo nacional* de C. L. Prudhomme, por lo que es factible que

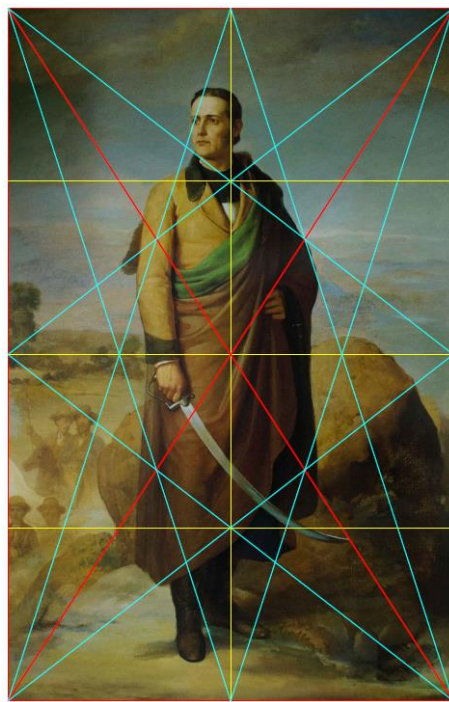
¹⁹⁴ Jesús Hernández Jaimes, "Matamoros Guridi, Mariano Antonio" en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 99.

ambos artistas tomaron como referencia un mismo modelo iconográfico, probablemente alguna de las ceras que José Francisco Rodríguez realizó hacia 1820 [FIGURA 14, cap. 2].



FIGURA 34. Anónimo, *Mariano Matamoros*, Siglo XIX. Óleo sobre tela, 63 x 48 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.

En consecuencia, la pintura que en 1865 ejecutó Obregón para la Galería Iturbide, fue la primera efigie académica de Matamoros, por lo que el resultado se apartó en gran medida de sus retratos anteriores, pues la tarea del artista fue construir la imagen heroica de un caudillo militar digno representante del Segundo Imperio que, por su apariencia física y virtudes guerreras, debía ser un ejemplo a imitar por los súbditos del régimen. Para ello, se recurrió a diversos elementos pictóricos como compositivos, entre los cuales, resalta el punto de vista alto de la imagen y la actitud de nobleza del personaje, que otorgan un aspecto romántico a la obra. La impresión que produce el lienzo es que no se concluyó ya que las siluetas que se observan a la derecha del héroe están abocetadas. No obstante, es posible que el autor determinara de modo intencional un fondo difuso, con el objetivo de acentuar la figura del protagonista. Como una pintura academicista, la composición se estableció por medio de líneas transversales y diagonales que definieron la distribución de los elementos en el espacio y le concedieron proporción.



En relación con la iluminación, ésta es natural y quizá, por la claridad y las sombras que se crean, se trata del resplandor de un atardecer, que penetra en la escena por el margen superior izquierdo del cuadro y se enfoca en el rostro del héroe, en una parte de su vestimenta y en la mano con la que sostiene el sable, convirtiéndose, por lo tanto, en los elementos hacia los que se dirige principalmente la atención del espectador. Detrás del caudillo, la baja intensidad de los pigmentos negros impide marcados contrastes y genera que su figura predomine y destaque de forma notable. Asimismo, al colocarlo sobre un fondo de tonos sepias y azules, el pintor logró la unidad y coherencia de la composición y, al situarlo en un paisaje poco determinado otorgó nitidez a su figura y sobriedad a la imagen.



FIGURA 35. Manuel Vilar, *Iturbide proclamando la independencia*, 1850. Yeso, 138 x 71 x 38.5 cm., Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

Para esta pintura, se ignoran las fuentes visuales a las que el artista acudió, pero es posible que tomara como referencia la escultura de Iturbide que Manuel Vilar realizó en 1850, cuyo proceso seguramente conoció durante su estancia en la Academia de San Carlos. Aunque la postura de Matamoros es distinta, la gran capa de viaje que envuelve su cuerpo a la manera de una clámide, las botas militares y posición del rostro, guardan semejanza con la efigie de Iturbide, sólo que aquí, la actitud es más apacible y elegante. Ahora bien, los elementos iconográficos a partir de los cuales Obregón identificó al protagonista como Mariano Matamoros son:

las características físicas que remiten a sus representaciones anteriores, la indumentaria que manifiesta su condición de eclesiástico y, la espada desenvainada, su tropa a un costado y el paisaje a cielo descubierto en el que se ubica, que aluden a su actuación bélica en la guerra de Independencia. A continuación, se analizarán de forma detallada cada uno de ellos.

En cuanto a los rasgos faciales del héroe, éstos mantienen un innegable parecido con el óleo anónimo de la primera mitad del siglo XIX, que lo representó de busto y de perfil y, por ello, también con la estampa que en 1843 se publicó en el *Album Méjicano* de Prudhomme [FIGURA 14, cap. 2]. Por este motivo, en su figura se conservan los mismos atributos físicos, como la nariz estilizada y pequeña, las cejas y labios igualmente delgados, las líneas que definen las arrugas en el rostro y las patillas que enmarcan su cara. Mientras

tanto, la mirada serena del héroe y su porte elegante transmiten la nobleza de su espíritu y de su misión, confirmando un tono heroico al personaje. Así, la efigie que en 1865 ejecutó Obregón para los muros de la Galería Iturbide se ajustó a la imagen de un sacerdote militar digno antepasado del Imperio de Maximiliano, aunque con ello se alejara por completo de las descripciones de sus contemporáneos. Por ejemplo, ni por la figura ni por la vestimenta, corresponde la composición a la impresión que del caudillo dejó Carlos María de Bustamante en su *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana*, hacia 1844:

Allí conocí y saludé por primera vez á este hombre que ganaba cada día mayor celebridad: admiré el orden de marcha de su tropa, y no admiré menos la configuración de su persona. Era un hombrecito delgado, rubio, ojos azules. Picado de viruelas, voz gorda y hueca: fijaba continuamente la vista en el suelo: inclinaba un tanto la cabeza sobre el hombro izquierdo, y á juzgarse por aquel exterior propio de un novicio carmelita, nadie creería que abrigaba un espíritu marcial. Dejóse ver con uniforme grande de mariscal, y mostraba muy bien que no descuidaba del adorno de su persona.¹⁹⁵

Respecto a la indumentaria, Matamoros lleva un alzacuello que sobresale por encima de la camisa blanca, revelando su condición de clérigo, mientras su traje color pardo se oculta debajo de la capa de viaje que envuelve su cuerpo y cuyos pliegues otorgan expresividad a su figura. Las botas de campaña, por otro lado, hacen referencia a su papel de caudillo militar y por esta razón, y para reafirmar su actuación bélica, Obregón representó al héroe con un sable en la mano, pero a diferencia del retrato de Ignacio Allende, su actitud no es combativa y a pesar de que lleva la espada desenvainada no parece estar preparado para la batalla, por el contrario, posa elegantemente. Con la mirada contemplativa y cautelosa, que dirige hacia el horizonte como si estuviera atento a los sucesos por venir, se advierte listo para guiar a su ejército que se localiza en el trasfondo. Por último, su tropa está personificada por las cuatro figuras que visten trajes de civil y sombreros, van a caballo y portan banderas. Estos elementos, que sugieren una multitud, recuerdan las lecciones de Clavé:

Cuando en una composición se quiere indicar un número indefinido de personas se hará que el grupo o grupos estén cortados por el borde del cuadro como que siguieren después más personas. Si bien no aconsejo al contrario que las composiciones, sin embargo, se deben observar en el teatro el orden, para que las miradas se dirijan a un punto para que no haya desorden; siempre se debe procurar, para lograr orden, que los objetos distintos estén separados, por ejemplo en el asunto de la mujer adúltera, los apóstoles en un grupo, los especuladores en otro u otros, y los fariseos igualmente; la economía debe entrar donde poner

¹⁹⁵ Carlos María de Bustamante, citado en Gabriel Agraz García del Alba, *Mariano Matamoros Guridi. Héroe nacional*, México, Gabriel Agraz García del Alba, 2002, p. 91.

las menos figuras posibles sin hacer traición a la historia. Los grandes maestros después de expresar una acción, y sin faltar a la unidad, han sabido, a veces, expresar una acción secundaria, como se ve en la *Muerte del Mentiroso*, de Rafael; pero esto se deja para maestros y el joven nunca debe procurar estas cosas. El que se marcha debe dársele un poco de acción porque de lo contrario no indica lo que hace. Los protagonistas se deben procurar, cuando sea posible, de ponerlos separados de los demás. [...] Aun en cuadros que deben entrar gran cantidad de pueblo, con cuatro figuras y algunas cabezas puede darse idea de una multitud.¹⁹⁶

Como se aprecia, en la imagen todos los elementos iconográficos enaltecen las virtudes guerreras y militares de Matamoros. Por lo mismo, Obregón lo colocó sobre un paisaje al exterior y, aun cuando el espacio es indeterminado, con este recurso pictórico simbolizó las montañas y lagos sureños del territorio nacional en los que combatió. Probablemente, el héroe se encuentra en camino a la batalla de San Agustín del Palmar, considerada su victoria más célebre por derrotar al Batallón de Asturias y, por lo tanto, una de sus hazañas bélicas más notables en su carrera como caudillo insurgente; o incluso, tal vez, se dirige a Puruarán, el enfrentamiento en el que fue capturado por las fuerzas realistas, es decir, estaría representado momentos antes de convertirse en mártir y de sellar en Valladolid, con su sangre, “la causa noble y santa que tan valientemente había defendido en los campos de batalla”.¹⁹⁷

En consecuencia, el “momento significativo” que eligió el artista para representar la faceta más reveladora de Matamoros en su trayectoria histórica como prócer fue el instante en el que, parado sobre una zona elevada, se detiene para decidir con serenidad y firmeza la estrategia a seguir, dispuesto a guiar a su tropa al combate y a sacrificar su vida por la libertad de la nación. Así, en esta enseñanza de abnegación y de renuncia a favor de la Independencia, Maximiliano encontró al héroe que, con su ejemplo y virtud, debía inspirar a los ciudadanos de su régimen a defender la causa del Segundo Imperio. Por este motivo, en su imagen debían manifestarse los valores morales y militares más aleccionadores para servir como modelo a imitar. Finalmente, en este mismo sentido, en su persona se subrayó la disciplina y su capacidad como organizador de los ejércitos insurgentes:

Matamoros es y será siempre uno de los mas hermosos tipos de nuestra independencia: de grandes disposiciones como general, bastábale un golpe de vista para comprender cual era la orden conveniente; expedía esta orden, y si en ese momento hacia el enemigo cien nuevas evoluciones, su alma, que inspirábase mejor en medio de las batallas, lo daba el medio para

¹⁹⁶ Clavé, *op. cit.*, p. 70-71, 85.

¹⁹⁷ Julio Zárate, “José María Morelos”. Consultado en Eduardo L. Gallo (ed.), *Hombres Ilustres Mexicanos. Biografías de los personajes notables. Desde antes de la conquista hasta nuestros días*, Tomo IV, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1875, p. 127-128.

nulificar esas evoluciones; á la hora que concluyo la sangre fria del estratégico, sabia tener todo el valor necesario para atacar un parapeto á la bayoneta, como en Oaxaca; sabia tener todo el arrebato y el impulso que requiero una carga de caballería, como en el Palmar; hábil administrador y hombre de orden, logró aprovecharse de los instintos patrióticos de los hijos de Izúcar para organizar la mejor división que hubo entre todas las independientes, refiriéndonos á la moralidad y disciplina, así como al vestuario y armamento; esclavo de su consigna, sacrificó su vida por cumplir las órdenes de su jefe; mártir, por último, de la independencia de su patria, puros y sublimes son sus instantes postreros, y la calumnia no puede mancharlos.¹⁹⁸

En definitiva, durante el siglo XIX, el papel de Matamoros en el movimiento de Independencia se distinguió por ser uno de los caudillos más hábiles en la gesta, destacando por su constante esfuerzo en la organización de las tropas y triunfos en la guerra: “Tenía valor personal, genio guerrero y tino para sus disposiciones militares; amigo del orden y de la disciplina, firme de voluntad y resuelto, logró organizar a los insurgentes acostumbrados a vivir según su antojo”.¹⁹⁹ Asimismo, se le otorgó el lugar de fiel teniente y “brazo izquierdo” de Morelos, por lo que su abnegación y desinterés tendrían que ser un ejemplo a seguir.²⁰⁰ Por ello, Maximiliano vio en él, la representación de las cualidades militares y morales de un héroe que, por su valor y fuerza combativa se convirtió en el “más valiente de los insurgentes”, de suerte que, su presencia dentro de la serie pictórica de la Galería Iturbide se determinó por la renuncia y autosacrificio que se le atribuyeron.

5. Ramón Sagredo y el retrato de Vicente Guerrero

Ramón Sagredo (1834-1873) formó parte de la primera generación de pintores que se educaron en el academicismo neoclasicista de Pelegrín Clavé, destacando por sus composiciones religiosas y clásicas; no obstante, de su vida se tienen pocas noticias. En los archivos de la Antigua Academia de San Carlos se hace mención de un premio que recibió en 1852, por lo que debió ingresar a la institución unos años antes. En 1854 obtuvo la pensión en el ramo de pintura para disfrutar dentro del establecimiento y en 1862 compitió contra Petronilo Monroy y Fidencio Nava para ocupar la plaza de profesor de ornato, puesto que el jurado otorgó al primero. Hasta 1865 su nombre aparece vinculado a la Academia,

¹⁹⁸ Manuel de Olaguibel, “Mariano Matamoros”. Consultado en *Ibidem*, p. 248-249.

¹⁹⁹ Manuel Orozco y Berra, “Matamoros (D. Mariano)”. Consultado en Pi-Suñer Llorens, *op. cit.*, p. 348.

²⁰⁰ Para Manuel Orozco y Berra, Matamoros “fue el brazo izquierdo de Morelos, como Galeana era el derecho”. *Ibidem*.

conociéndose muy poco sobre su obra, que más bien es escasa: *El Santo entierro* (1855), *El precursor mostrando a dos apóstoles al Salvador* (1856), *Ismael en el desierto* (1856), *La ida al castillo de Emaús* (1857) y *La muerte de Sócrates* (1858).²⁰¹



FIGURA 36. Ramón Sagredo, *La muerte de Sócrates*, 1858. Óleo sobre tela, 167 x 132.5 cm., Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

En 1865, Santiago Rebull le encomendó la tarea de ejecutar el retrato del héroe nacional y presidente mexicano, Vicente Guerrero, que Maximiliano de Habsburgo solicitó para la Galería Iturbide. A diferencia de la mayoría de los cuadros de la serie, la obra no se exhibió en la decimotercera exposición de la Academia, pero tomando en cuenta el *Informe sobre gastos de la lista civil* que Martín de Castillo y Cos presentó al gobierno imperial, para 1866 se encontró terminada y colgada en los muros del Salón de Embajadores del Palacio Nacional.²⁰² Sagredo representó a Guerrero de cuerpo completo, de pie y en una composición que está claramente dominada por su figura. El héroe se encuentra en un exterior que parece ubicarlo en la cima de las montañas donde combatió, pues a lo lejos se observan algunas serranías y un paisaje difuso. La zona elevada en la cual se detiene, dota a la imagen de un punto de vista alto y le confiere un tono heroico, en tanto que, el traje de general mexicano y la larga levita le conceden elegancia. Detrás del personaje, la gran roca sobre la que descansa su sombrero de ala ancha, su espada y un documento, otorgan solidez a su figura. Por último, a su derecha dos miembros de su ejército, terminados en una técnica más libre o abocetada, parecen esperarlo. Todos estos elementos conformaron la imagen visual de uno de los caudillos más relevantes de la gesta de Independencia, cuya acertada interpretación e

²⁰¹ AAASC, gaveta 21, exp. 4401.

²⁰² *Informe sobre gastos de la lista civil...*, p. 365-374.

idealización, en el semblante físico del héroe como en el momento representado, hicieron que de esta pintura el modelo iconográfico para las subsecuentes efigies del prócer.

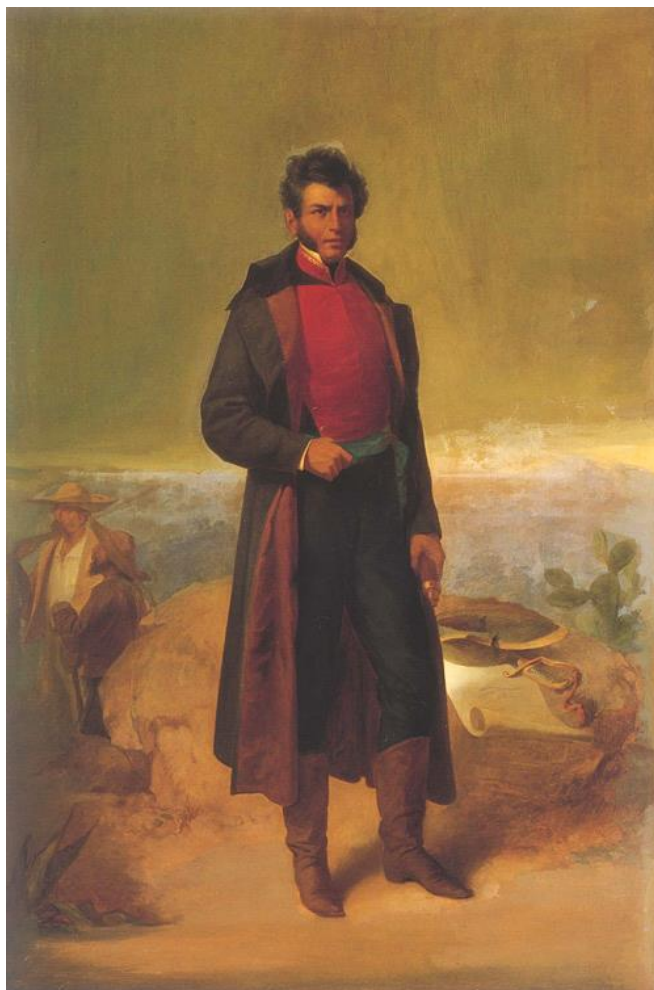


FIGURA 37. Ramón Sagredo, *Retrato de Vicente Guerrero*, ca. 1866. Óleo sobre tela, 244 x 159 cm., Palacio Nacional, Ciudad de México.

Vicente Guerrero Saldaña (1782-1831), destacó en la guerra de Independencia por encabezar la rebelión insurgente a partir de 1815 y hasta 1821, cuando se unió al plan independentista de Agustín de Iturbide. El 26 de mayo de 1811 se incorporó a las fuerzas de José María Morelos, sobresaliendo por su valor en combate y su liderazgo militar en las tierras sureñas. Tras la aprehensión y ejecución de Morelos en 1815 y la consecuente desarticulación del Supremo Congreso Nacional Americano, se convirtió en el último caudillo visible de un levantamiento casi sofocado, pero que logró mantener en el sur del virreinato hasta 1821. En los primeros meses de aquel año, después de varios enfrentamientos con el ejército realista y

consciente de las dificultades para triunfar mediante las armas, accedió a la invitación de Iturbide y se sumó a su movimiento, que finalmente consumó la Independencia mexicana el 27 de septiembre de 1821. Su posterior actuación en la vida nacional también fue notable, pues a la caída del Imperio, se convirtió en miembro del Supremo Poder Ejecutivo, hasta que asumió la presidencia Guadalupe Victoria en 1824. Más adelante, luego del motín de la Acordada en 1828, se preparó el terreno para su arribo a la presidencia de la República en 1829. Sin embargo, en ese mismo año, Anastasio Bustamante desconoció su administración y el Congreso Constituyente lo declaró incapaz de gobernar. Acusado de sublevación, el 14 de febrero de 1831 fue fusilado en la villa de Cuilápam, Oaxaca.²⁰³

A diferencia de lo que ocurrió con Miguel Hidalgo, Ignacio Allende o Mariano Matamoros, de Guerrero se realizaron diversas representaciones visuales tomadas en vida, pues, de la serie, fue el único insurgente que sobrevivió a la guerra y, además, la concluyó de manera exitosa. Su destacado papel en la consumación de la Independencia y en la política nacional como segundo presidente de la República y miembro activo de la logia masónica Yorkina, lo convirtieron en uno de los caudillos más retratados. Por ello, la certeza de su apariencia física quedó de manifiesto desde sus imágenes iniciales, que acentuaron unos rasgos marcadamente mulatos. Así, las primeras efigies del héroe de las que se tiene noticia, son dos bustos en cera de José Francisco Rodríguez. En ambas figuras, el autor plasmó al personaje de perfil, con su uniforme de general, con nariz grande y cabello rizado.



FIGURA 38. José Francisco Rodríguez, *Guerrero*, ca. 1828. Cera esculpida, 8 x 6.5 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.



FIGURA 39. José Francisco Rodríguez, *Retrato de Vicente Guerrero*, ca. 1828. Cera modelada, 8 x 6.5 cm., Museo Soumaya, Ciudad de México.

²⁰³ Jesús Hernández Jaimes, “Guerrero, Vicente” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 62-65.

De igual modo, la relevancia del prócer en la política decimonónica se refleja en el importante número de lienzos al óleo que se resguardan de él.²⁰⁴ En la actualidad, el Museo Nacional de Historia conserva cinco representaciones del siglo XIX. Entre ellas se distinguen por su composición, los cuadros de Marino de Zubán y Anacleto Escutia, ejecutados en 1845 y 1850, respectivamente. En ambas imágenes, Guerrero aparece de medio cuerpo, con traje de militar, se encuentra descansando el brazo en un cañón de bronce y detrás de él, la bandera mexicana, como símbolos del triunfo de la Independencia. Las facciones recuerdan a las ceras de Rodríguez, aunque se han modificado y estilizado, sobre todo en el retrato de Escutia.



FIGURA 40. Mariano de Zubán, *Vicente Guerrero*, 1845. Óleo sobre tela, 95 x 80 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.

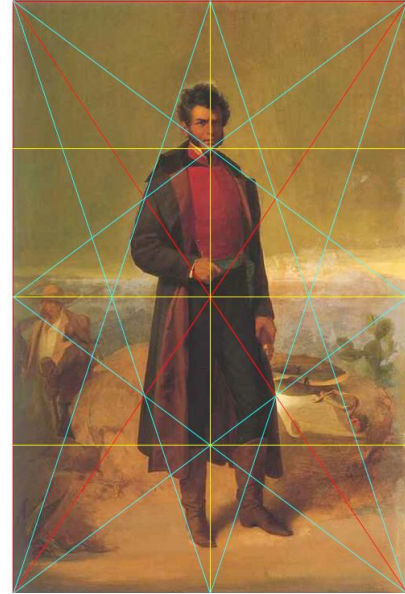


FIGURA 41. Anacleto Escutia, *Vicente Guerrero*, 1850. Óleo sobre tela, 105 x 84 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.

Por esta razón, para 1865 Sagredo contó con un amplio repertorio de referencias sobre la imagen visual de Guerrero. A pesar de ello, la representación académica del caudillo contrastó con las que se habían realizado durante la primera mitad del siglo, pues el pintor no sólo encarnó al guerrillero de tez morena y pelo ensortijado que combatió en las montañas

²⁰⁴ Mariano Riva Palacio, dada su cercanía política y familiar con Vicente Guerrero (por su matrimonio con Dolores Guerrero, hija única del prócer), llevó a cabo numerosos proyectos artísticos para honrar su memoria y elevarlo al panteón heroico nacional, convirtiéndose en el gran promotor de su imagen como prócer de la Independencia. Entre ellos, patrocinó e impulsó diversos monumentos y retratos que plasmaron la apariencia física del héroe. Véase, Pérez Cárdenas, *op. cit.*, p. 139-159.

del sur, sino también a un elegante personaje digno de ser fundador del Imperio de Maximiliano que, además, debía ser un ejemplo a imitar por las virtudes bélicas y por los valores de abnegación y subordinación que se le atribuyeron. Como toda obra academicista, ésta se caracterizó por el uso de triángulos y diagonales en su composición. De tal manera, la imagen se construyó a partir de dos líneas que atravesaron el lienzo (rojas) y que definieron el punto de inicio para los subsecuentes trazos. Así, la división izquierda-derecha y arriba-abajo (líneas amarillas) advirtió la zona central en la que se ubicó al protagonista, mientras las diagonales (azules) enmarcaron su figura y determinaron la disposición de los demás elementos, logrando una pintura proporcionada y equilibrada.



La composición sigue un esquema parecido al retrato de Matamoros e igualmente, la percepción que se produce es que el artista no completó la obra, ya que el fondo está esbozado en pinceladas más gruesas y rápidas que, no obstante, realzan la silueta del protagonista. En relación con la iluminación y de acuerdo con la tonalidad que se crea en la escena, se trata de la luz de un atardecer, que entra en el cuadro por el margen superior izquierdo, incidiendo en tres puntos fundamentales: el rostro del héroe, la mano apoyada en la cintura y el pliego sobre la roca. Los colores sepías del fondo, que conforman un paisaje casi liso, otorgan nitidez a su figura, mientras que los negros y rojos de su vestimenta, le conceden un aspecto natural. En cuanto a los elementos iconográficos que Sagredo utilizó para identificar al personaje como Vicente Guerrero y que a continuación se explicarán, son: sus rasgos físicos, el traje de general mexicano, su sombrero y espada que evocan su faceta militar y el pergamino desenrollado que hace alusión a su actuación en la consumación de la Independencia.

Sobre las características faciales del héroe, la nariz aguileña y el rostro regordete de sus primeras imágenes se han suavizado, por lo que su fisonomía, origen mulato y sangre negra aquí son menos evidentes. La piel se ha aclarado y el cabello, más que ensortijado es rebelde, aunque conserva las grandes patillas en la cara y los labios carnosos. En este sentido, Alfonso Toro ha señalado que durante el siglo XIX se realizó un constante esfuerzo por “blanquear” la figura del caudillo, pues la presencia de la población de ascendencia africana

fue incómoda para la élite mexicana que insistió en la homogeneidad nacional. Además, existió un desacuerdo acerca de su procedencia étnica y, si para algunos fue mestizo, para otros, en cambio, era indígena o mulato. Por ello, para hacerlo lo más parecido al resto de los políticos de la época “se debía dejar a un lado el origen racial de Guerrero y ensalzar su papel como militar, pero no como uno más de los insurgentes que en las montañas del sur lucharon por la Independencia, sino como militar de academia, elegantemente vestido”.²⁰⁵ Por otra parte, viste el uniforme de general de división, de chaqueta oscura con solapa en rojo y bordados dorados, pero más discretos y menos detallados que en retratos anteriores, pantalón negro y botas de campaña; mientras que la levita larga que lleva, estiliza todavía más su figura alta y esbelta. Por último, respecto a su semblante y personalidad, Guillermo Prieto en sus *Memorias de mis tiempos*, escribió lo siguiente:

En ese intervalo, y una sola vez, tuve ocasión de estar cerca del general Guerrero. Era de elevada estatura y anchos y fornidos hombros, sin corresponder sus piernas largas y delgadas a su busto magnífico; la tez morena, el cabello tosco amontonado sobre la frente, sus ojos negros de una penetración y una dulzura imponderable, patilla pobladísima, boca recogida y sincera. Aunque modesto, no tenían encogimiento sus maneras, y su voz tiple y disonante era lo único que repugnaba en él a la primera impresión. Cerca de él se sentía la bondad de su alma, y tenía cortos dejos de inocente rancharo que realmente cautivaban. Yo le vi en la casa de mi tío, tesorero del Ayuntamiento, que tenía cierta importancia política; se rodeó de chicuelos y nos asombró su parecer sobre nuestros trompos, nuestras chicarras y las graves consultas sobre nuestros papalotes. Aquel carácter grave y sencillo, aquel talento que hacía olvidar su ignorancia, y aquella bondad que no le abandonó ni en el patíbulo, eran las dotes características de Guerrero.²⁰⁶

Ahora bien, la zona elevada en la que se halla el prócer concede altitud a la escena, evocando las serranías en las que sostuvo “aquella chispa del casi apagado incendio de Dolores”.²⁰⁷ Del mismo modo, como referencia a sus combates militares en favor de la Independencia, Sagredo representó a dos soldados, miembros de su ejército. Sin embargo, no parece estar preparado para la acción. Por el contrario, el pintor prefirió plasmarlo en una pose elegante y con el sable reposando en una piedra a sus espaldas, quizá en señal de abnegación y

²⁰⁵ Alfonso Toro, “Breves apuntes sobre iconografía de algunos héroes de la independencia” en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, Tomo V, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1913, p. 33.

²⁰⁶ Guillermo Prieto, *La patria como oficio: una antología general*, Selección, cronología y estudio preliminar de Vicente Quirarte, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2009. (Biblioteca Americana).

²⁰⁷ José María Lafragua, “El general D. Vicente Guerrero”. Consultado en Gallo, *Hombres Ilustres Mexicano*, Tomo IV..., p. 307.

subordinación, pues Guerrero, había sacrificado su autoridad y renombre por la causa nacional, sometiéndose al mando de Iturbide, “en un acto memorable de generosidad patriótica”.²⁰⁸ El documento, por lo tanto, es una sugerencia a la unión política del caudillo insurgente con el movimiento independentista del antiguo jefe realista:

Mas aun suponiendo que no haya tenido lugar la material reunión de Iturbide y Guerrero, lo que no puede dudarse es el hecho verdaderamente sublime de haber entregado el mando el jefe insurgente al coronel de Celaya. Que Guerrero hubiera entregado el mando á uno de sus antiguos jefes, á un compañero de sus glorias ó de sus infortunios; á Bravo, prisionero, á Victoria, prófugo, á Terán, indultado, habría sido siempre una acción noble y generosa, porque siempre bajaba del puesto á que tan digna y justamente había subido; pero al fin aquellos hombres habían, con mas ó menos fortuna, con mas ó menos acierto, sostenido la misma causa. Pero reconocer por jefe al mas encarnizado de sus enemigos [...] fue, preciso es confesarlo, una acción eminentemente heroica [...] Para valorar la extensión de este sacrificio, es indispensable recordar aquella lucha de once años, en que día por día, y hora por hora, habia visto Guerrero á Iturbide en las filas de los opresores; aquellas escenas terribles en que ambos habían sido actores, y los peligros corridos, y la sangre derramada en los campos y en los patíbulos, y el hambre, y la sed, y... Solo el amor á la patria, y un temple de alma muy particular, pudieron ser fundamentos de tan noble acción.²⁰⁹

La mirada profunda y concentrada del caudillo se dirige hacia la derecha del espectador, como si se encontrara meditando después de haber estado observando a lo lejos a través del catalejo que sostiene en su mano izquierda, configurando así el “momento significativo” en su vida de héroe. Por medio de esta acción, el pintor enalteció su agudeza, sagacidad y valor militar, méritos que lo reconocieron como uno de los jefes más destacados de la gesta y simbolizó de esta manera, su actuación como el héroe leal y atrevido que recogió la causa de la insurgencia a la muerte de Morelos y la mantuvo por largos años en los territorios sureños del virreinato, sobreviviendo a ella para convertirse luego en presidente de la nación. Es, en consecuencia, la fuerza constante y tenaz de la Galería Iturbide, el personaje que “abandonado de la fortuna muchas veces, traicionado por alguno de los suyos, sin dinero, sin armas, sin elementos de ningún género, se presenta en aquel período de desolacion, [como] el único mantenedor de la santa causa de la independencia”.²¹⁰

En esta interpretación, Sagredo dejó de lado la complicada e incómoda actuación que significó para las élites mexicanas el papel de Guerrero en la política nacional posterior a

²⁰⁸ Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la República...”, p. 80.

²⁰⁹ Lafragua, *op. cit.*, p. 322-323.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 307.

1821 y en cambio, reafirmó su importancia en la consumación de la Independencia. Por ello, en la serie, la representación del caudillo también simbolizó la abnegación, subordinación y el sacrificio necesarios por el bien de la nación, pues su adhesión al movimiento de Iturbide, convertido en el nuevo general del ejército independiente, fue considerado como un acto lleno de desprendimiento, firmeza y nobleza: “Al reconocer por jefe al mas encarnizado de sus enemigos, al mas robusto apoyo del gobierno español, al que por tantos años había derramado la sangre de los mexicanos; y reconocerle sin mas garantía que su palabra de honor, fue, preciso es confesarlo, una acción eminentemente heroica, y que pocos ejemplos tendrá en la historia. Aquella generosa abdicación, aquella voluntaria obediencia, prueban la grandeza de alma de Guerrero, que todo lo olvidaba, orgullo, resentimientos, honores, gloria, ambición, poder, todo, ante el servicio de la patria”.²¹¹

Así, en 1865, Sagredo dotó el retrato de Guerrero de una elegancia natural y le confirió un aire romántico y un carácter innegablemente heroico y de determinación hacia la lucha, respondiendo a los intereses del Segundo Imperio de Maximiliano, que vio en el personaje, al héroe “indomable en la guerra”, que se “sobrepuso a los infortunios de los primeros defensores de la independencia nacional” y que “despreció riquezas y honores para eternizar su memoria”.²¹² Además, la participación de Guerrero en la consumación de la Independencia y su alianza con Iturbide fueron, para el emperador, el estandarte de reconciliación y concordia que tanto procuró establecer en su gobierno mexicano. Por ello, se vería a sí mismo como su heredero legítimo en valor, constancia y sacrificio y buscó transmitir a la posteridad los hechos e imágenes de uno de los caudillos populares más notables de la insurgencia, con el objetivo de aplicar “sus ideas y sus medios á las circunstancias presentes para salvarnos y para sustituir la fraternidad común al odio de razas”.²¹³ Por último, al tratarse de un héroe popular, en su persona podría identificarse una gran parte de los súbditos del régimen. Por eso, su papel dentro de la Galería Iturbide tendría que destacar como un ejemplo a seguir por su audacia y profunda sagacidad bélicas; pero, en particular, como un modelo de inalterable decisión y completa abnegación.

²¹¹ *Ibidem*, p. 322-323.

²¹² “Academia Imperial de Ciencias y Literatura. Acta núm. 23”, *Diario del Imperio*, 31 de enero de 1866. Consultado en Jiménez Romero, *op. cit.*, p. 96.

²¹³ “Actualidades”, *La Sociedad*, 27 de septiembre de 1865.

6. Petronilo Monroy y el retrato de Agustín de Iturbide

Debido a las cualidades pictóricas de Petronilo Monroy (1832-1882), profesor de dibujo de ornato y dibujo de la estampa en la Academia de San Carlos hacia la década de 1860, Santiago Rebull le delegó la tarea de ejecutar las efigies de José María Morelos y Agustín de Iturbide, que Maximiliano de Habsburgo encomendó en 1865 para la Galería Iturbide, convirtiéndose en el único artista de este grupo en realizar dos imágenes para el conjunto iconográfico.²¹⁴ Respecto al lienzo dedicado al primer emperador mexicano, en la decimotercera exposición de la Academia, la obra se exhibió en la sala de pinturas remitidas de fuera de la institución, bajo el nombre *Retrato del libertador de México D. Agustín de Iturbide*. El cuadro, al igual que el resto de la serie, se colgó en el muro oriente del Salón de Embajadores del Palacio Nacional, llamado para la ocasión, Galería Salón de Iturbide y aunque se desconoce su ubicación exacta en tiempos del Segundo Imperio, dada la relevancia que se asignó al personaje en la interpretación histórica de Maximiliano, debió ocupar el lugar principal y más destacado del recinto; pues, además de su representación casi frontal, en su imagen se encarnó el pasado imperial más legítimo y directo del régimen [FIGURA 7, cap. 2].

De acuerdo con los cánones del retrato áulico, Monroy plasmó al caudillo en el interior de una habitación ricamente adornada, con el tradicional cortinaje que se recoge formando pliegues y la columna neoclásica al fondo, de pie ante una gran silla y una mesa con paño verde, sobre la que descansan la corona imperial en un almohadón y algunos documentos, cuyo título indica que se tratan del Plan de Iguala, que Iturbide proclamó el 24 de febrero de 1821. El personaje aparece de cuerpo completo y de frente al espectador, vistiendo su uniforme de general mexicano, con la cruz de la Orden Imperial de Guadalupe y la banda tricolor en el pecho, y cubierto de un manto real de seda, con sus águilas y monogramas bordados en dorado. A través de todos estos elementos, se buscó reafirmar la doble condición de Iturbide como consumidor de la Independencia nacional y como primer emperador de México, configurándose como el prócer más notable de la serie.

²¹⁴ Vid. *supra*, p. 85-86. Para finales de 1865, el retrato de Morelos se presentó como un “boceto”, por lo que es de suponer que Monroy trabajó primero en la imagen de Iturbide, que concluyó en ese mismo año.



FIGURA 42. Petronilo Monroy, *Retrato del libertador de México D. Agustín de Iturbide*, 1865. Óleo sobre tela, 242 x 158 cm., Palacio Nacional, Ciudad de México.

Agustín de Iturbide y Arámburu (1783-1824), jefe militar en el ejército realista, consumó el movimiento de Independencia en 1821, convirtiéndose en el primer emperador de México. Durante los inicios de la gesta, sobresalió por sofocar distintas rebeliones insurgentes. Entre ellas, la acción que le dio el mayor reconocimiento fue la defensa de Valladolid ante el ataque dirigido por José María Morelos, en diciembre de 1813. Iturbide consiguió su total derrota y retirada, así como la posterior aprehensión de Mariano Matamoros y Hermenegildo Galeana. Con este triunfo, las fuerzas insurgentes comenzaron a declinar hasta reducirse a las serranías sureñas. En 1820, luego de un periodo de inactividad política y militar, fue nombrado

comandante del Ejército del Sur para someter el último foco de insurrección liderado por Vicente Guerrero. No obstante, a finales del mismo año, buscó atraerlo a su causa independentista, obteniendo su respaldo y apoyo militar en los primeros meses de 1821. El 24 de febrero de ese año, promulgó el Plan de Iguala, declarando la más absoluta y total independencia de un nuevo Imperio, el mexicano, respecto de España y de cualquier otra nación. Para asegurar el éxito del programa planteado, previó la formación del Ejército de las Tres Garantías. El 24 de agosto firmó los Tratados de Córdoba con el virrey Juan O'Donojú, quien, a nombre del gobierno español, ratificó los postulados de Iguala. El Ejército Trigarante entró a la ciudad de México el 27 de septiembre de 1821 y, al día siguiente, se estableció la Junta Provisional Gubernativa, que emitió el Acta de Independencia del Imperio Mexicano y eligió a Iturbide para presidir la Regencia, cargo que ocupó hasta el 18 de mayo de 1822, cuando se le proclamó emperador. El 22 de mayo juró su investidura como soberano constitucional y dos meses después, el 21 de julio, fue coronado solemnemente en la catedral de México, bajo el título de Agustín I. Más tarde, en medio de una creciente oposición política, disolvió el Congreso Constituyente, que había sido instalado en febrero de 1822. En diciembre de ese año, Antonio López de Santa Anna se levantó en armas proclamando la República, que lo obligó a restablecer el Congreso y ante éste abdicó el 20 de marzo de 1823, exiliándose en Europa. Declarado traidor a la patria y enemigo del Estado, el 19 de julio de 1824, fue fusilado a su regreso al país.²¹⁵

El éxito de la actuación política de Iturbide permitió que sus representaciones, realizadas entre 1821 y 1822, conformaran por sí solas todo un ciclo pictórico. Al concluir la Independencia y para legitimarse como libertador y emperador, se creó un imaginario iturbidista que recurrió a un conjunto de ceremonias y rituales para modelar su figura. Por esa razón, su gesta se recogió a través de la plástica que ilustró, desde la alianza con Guerrero y su entrada a la ciudad de México con el Ejército Trigarante, hasta su coronación en 1822. Dentro de los medios que plasmaron de manera visual estos acontecimientos, la pintura desempeñó un lugar privilegiado por el número de cuadros que se produjeron y que se conservan en la actualidad. La mayoría de estas representaciones fueron obras de autores

²¹⁵ Jaime del Arenal, "Iturbide y Arámburu, Agustín de" en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 78-85.

anónimos de tradición gremial y contemporáneos a los hechos. Por un lado, se trata de una serie de lienzos de pequeño formato con un fuerte carácter narrativo que mostraron la solemnidad y grandeza del ceremonial ocurrido en la firma de los tratados y pactos, en las festividades de la entrada del Ejército Trigarante, en la celebración de la jura de la Independencia y en el rito de coronación. Por el otro, se generó un conjunto de retratos que buscaron justificar su poder político, primero como regente y después como emperador. En ambos casos, la intención fue cubrir de gloria al naciente Estado mexicano.

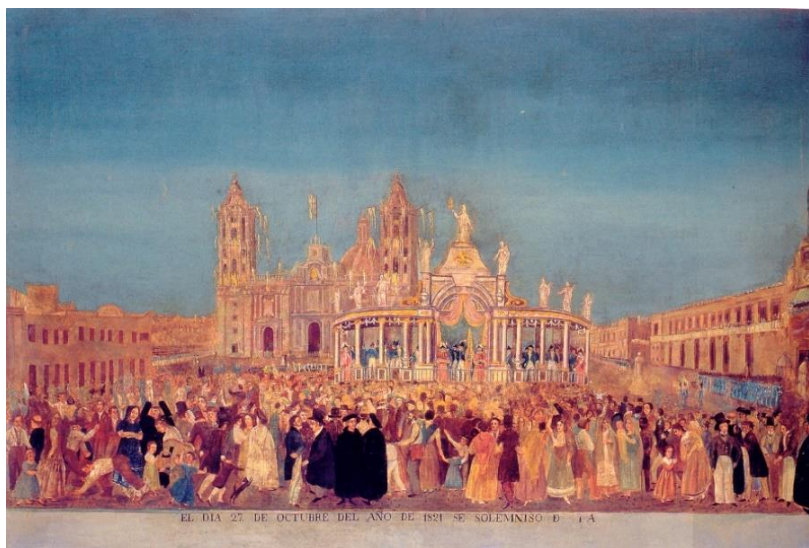


FIGURA 43. Anónimo, *Jura solemne de la Independencia en la Plaza Mayor de la ciudad de México*, 1821. Óleo sobre tela, 122 x 82 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.

Las imágenes de Iturbide como presidente de la Regencia del Imperio constituyen el primer núcleo de retratos y son sus representaciones más tempranas. Posteriormente, con su proclamación como emperador de México, se construyó una iconografía áulica en torno a su figura, que retomó los atributos tradicionales propios de los monarcas europeos, pero por influencia de la moda francesa también recuperó la indumentaria que Napoleón I adoptó al ser nombrado emperador. Por ejemplo, entre las múltiples imágenes de las que se tiene noticia, en la colección del Philadelphia Museum of Art, se resguarda un óleo de Iturbide que hace *pendant* con uno de Ana María Huarte, ambos atribuidos a Josephus Arias Huerta hacia 1822. Es probable que se trate de las efigies de mayor calidad que se conservan de la pareja imperial. En el cuadro dedicado a Agustín I, se reflejan las características de las

representaciones que se desarrollaron durante este periodo y que manifiestan los símbolos alusivos a su poder soberano: manto de púrpura y armiño con las insignias de la nación bordadas en oro, muceta, túnica blanca con estrellas, bastón de mando y corona.



FIGURA 44. Josephus Arias Huerta (atribuido), *Retrato de Agustín de Iturbide, emperador de México*, 1822. Óleo sobre tela, 112 x 85 cm., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



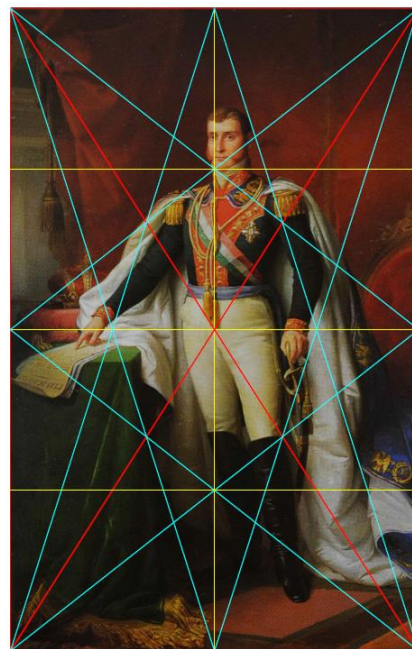
FIGURA 45. José María Vázquez, *Agustín I. Emperador de Méjico*, 1822. Óleo sobre tela, 99 x 80 cm., Colección particular.

Por ello, la certeza de la apariencia física de Iturbide quedó plasmada en la pintura desde 1821, cuyas imágenes reiteraron su condición imperial. De esta forma, para 1865 Monroy contó con amplias referencias sobre su figura. Además, en enero de aquel año, solicitó a la Academia que se reuniera el mayor número posible de efigies que del héroe existían, con el fin de tenerlos presentes “cuando haga el retrato que se le ha encomendado”.²¹⁶ A diferencia del resto de los lienzos que integran la serie, no se trata de la primera composición académica que del personaje se realizó en el siglo XIX; previamente, José María Vázquez en 1822 y Primitivo Miranda en 1851, habían emprendido la tarea. Sin embargo, la imagen de Vázquez, aunque fue tomada del natural y está ejecutada con detalle, no corresponde a una obra de grandes cualidades pictóricas [FIGURA 45]. Por el contrario, la del segundo configura uno de

²¹⁶ AAASC, gaveta 39, exp. 6538.

los ejemplos más acabados del *state portrait* del México decimonónico pues, en palabras de Tomás Pérez Vejo, es la representación del Estado en todo su esplendor.²¹⁷ Y, en efecto, el cuadro de Monroy resultó en buena medida parecido al modelo de Miranda [FIGURA 46]. La excepción más relevante fue la presencia de los símbolos del poder imperial.

Como una obra academicista, esta pintura se caracterizó por el empleo de triángulos y diagonales en su composición. A partir de las dos líneas principales que atraviesan el lienzo (color rojo), se dibujaron los subsecuentes trazos que lo dividieron en izquierda-derecha y arriba-abajo (líneas amarillas) y que determinaron la ubicación del protagonista en el espacio central. Por su lado, las distintas diagonales (azules), enmarcaron su figura y la de los objetos que complementan la escena. En cuanto a la iluminación, la luz entra por el margen superior izquierdo, focalizándose en tres puntos fundamentales a nivel formal e ideológico:



el rostro del héroe, los documentos sobre el escritorio y la gran capa imperial. Asimismo, los colores rojos, blancos, verdes y dorados que predominan en la imagen hacen de ella la más profusa y ornamentada de la serie, en contraste con los cinco retratos de tonalidades sobrias.

Con relación a las fuentes a las que recurrió Monroy, se reconocen dos modelos como sus referentes más próximos. Por una parte, el ya mencionado óleo de Miranda, *El héroe de Iguala. D. Agustín de Iturbide*. En esta imagen, el prócer se muestra en su papel de hombre de Estado que, legitimado por su actuación política en la consumación de la Independencia, aparece en un escenario palaciego rodeado de todos los elementos de la evocación tradicional del poder. Así, de pie frente a grandes columnas neoclásicas y pesadas cortinas, viste el uniforme de general con sus insignias de grado, portando en el pecho la banda tricolor y la cruz de la Orden de Guadalupe, mientras apoya la mano sobre una mesa, en la que recae su bicornio. Al señalar el Acta de Independencia del Imperio Mexicano, con el Plan de Iguala enrollado a un costado, queda simbolizado como el fundador de la nación mexicana. En cambio, la preponderancia de los colores rojos y la combinación del traje militar con el manto

²¹⁷ Pérez Vejo, *De novohispanos a mexicanos...* p. 117.

y los símbolos imperiales derivan visualmente del cuadro *L'Imperatore Napoleone III*, que realizó Franz Xaver Winterhalter en 1853, la primera efigie oficial de Napoleón III después de ser proclamado emperador de Francia en 1852. Iturbide nunca lució ambos atuendos de manera simultánea, pues en las ocasiones en las que apareció como Agustín I lo hizo con la indumentaria propia de los emperadores que Napoleón reformuló: túnica, capa, sandalias y las insignias del poder. El uniforme de general mexicano que aquí viste sí fue con el que se mostró en aquellas composiciones en las que se resaltó su hazaña heroica. Se trata entonces, de la mixtificación de la vestimenta que Napoleón III puso de moda, y que el mismo Maximiliano emplearía para sus representaciones [FIGURA 51, cap. 3].²¹⁸



FIGURA 46. Primitivo Miranda, *El héroe de Iguala. D. Agustín de Iturbide*, 1851. Óleo sobre tela, 246 x 162 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.



FIGURA 47. Franz Xaver Winterhalter, *L'Imperatore Napoleone III*, 1853. Óleo sobre tela, 240 x 155 cm., Museo Napoleónico, Roma.

Tomando en cuenta las imágenes anteriores y los requerimientos de Maximiliano, en 1865 Monroy representó a un personaje que, por sus características físicas y atributos visuales, debía encarnar al predecesor más legítimo del régimen, en virtud del sitio que se le concedió

²¹⁸ Rodríguez Moya, *El retrato en México...*, p. 279-282.

en la interpretación histórica del Segundo Imperio, como consumidor de la Independencia y fundador de la monarquía en México. De esta suerte, el pintor recurrió a los siguientes elementos para identificar al protagonista como Agustín I: sus rasgos físicos, la indumentaria militar con la condecoración de la Orden de Guadalupe y la banda tricolor, el manto de emperador que porta elegantemente, el Plan de Iguala que indica con la mano derecha y, por último, los emblemas imperiales a su alrededor y el ambiente áulico en el que se localiza; mismos que a continuación se comentarán de forma detallada, para explicar con ello, el significado de su presencia dentro de la serie iconográfica de la Galería Iturbide.

En primer lugar, en relación con el rostro del caudillo, que dirige al espectador, éste remite indudablemente a los retratos de inicios de la década de 1820, aunque se muestra más idealizado y con mejor tratamiento en la técnica. De acuerdo con Jaime Cuadriello, “hasta donde se sabe, fue el único héroe de la Independencia elogiado por su apostura”, razón por la cual en su fisonomía se buscó reflejar su arrojo y cálculo necesarios para la guerra. Por tal motivo, en su apariencia se debía comunicar, “en efecto, la catadura de un hombre de cabeza oval, de rasgos marcados, frente espaciosa, mentón prominente, ojos felinos, cabellos castaños peinados a la romana, patilla tupida ‘azafranada’, cejas pobladas y constitución atlética”.²¹⁹ No obstante la adecuada proporción de su figura alta y esbelta, su mirada impasible no corresponde con la magnificencia de su semblante y atavío, pues su rostro resultó poco expresivo y convencional con respecto a las imágenes que de Iturbide se conocían.²²⁰ Por otra parte, la descripción evocada por Vicente Riva Palacio es por demás considerable, ya que, “en tanto nieto de Guerrero, aún en los años de la República Restaurada no dejaba de tributar su total admiración a este nuevo César vallisoletano por su gallardía”:²²¹

A la cabeza del ejército libertador marchaba un hombre, que era en aquellos momentos objeto de las más entusiastas y ardientes ovaciones. Aquel hombre era el libertador D. Agustín Iturbide. Tenía una arrogante figura, elevada talla, frente despejada, serena y espaciosa, ojos azules de mirar penetrante, regía con diestra mano un soberbio caballo prieto que se encabritaba con orgullo bajo el peso de su noble jinete, y que llevaba ricos jaeces y montura guarnecidos de oro y de diamantes. Su traje era por demás modesto: botas de montar, calzón de paño blanco, chaleco cerrado del mismo paño, una casaca redonda de color de avellana y un sombrero montado con tres bellas plumas con los colores de la bandera nacional.²²²

²¹⁹ Jaime Cuadriello, “Interregno II: el exilio de Agustín I” en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 145.

²²⁰ Rodríguez Moya, *El retrato en México...*, p. 279-282.

²²¹ Cuadriello, “Interregno II: el exilio de Agustín I...”, p. 155.

²²² Vicente Riva Palacio, “Iturbide”. Consultado en Riva Palacio, *El libro rojo...*, p. 109.

En cuanto a la vestimenta del personaje, y a diferencia de sus primeras efigies, que recogieron el ropaje de túnica de seda y sandalias a la romana, Monroy lo plasmó en su atuendo de general mexicano, de chaqueta negra con pechera roja y distinciones de grado en dorado, pantalón blanco y botas de campaña. Conjuntamente, lo cubrió con un gran manto azul brillante con el águila del Primer Imperio y el monograma A.I bordados en oro, cuyos pliegues caen al suelo, dotando de fuerza y movimiento a la imagen. Sobre este elemento, Inmaculada Rodríguez Moya ha señalado que “todas las representaciones de Iturbide como emperador lo muestran con la capa de púrpura y armiño, que sin embargo aquí se ha convertido en una capa de seda azul, forrada en su interior de blanco, y bordada en los extremos con el águila y su monograma. Desconocemos donde pudo inspirarse el artista, quizá en los retratos que de Carlos III y Carlos IV se conservaban en la Academia con la capa de la Orden de Carlos III. O quizá sea un recurso del artista para equilibrar el colorido, puesto que de otra manera el lado derecho de la composición resultaría demasiado pesado”.²²³

Al recurrir a la combinación del traje militar con la capa imperial, Monroy buscó manifestar la doble condición de Iturbide como consumidor de la Independencia y emperador de México, respondiendo a los intereses de Maximiliano, que se vio a sí mismo como el sucesor del Primer Imperio Mexicano. Así, al establecer una línea de continuidad histórica entre su propia persona y la de Agustín I, se asumió como el heredero legítimo de la monarquía instaurada en 1822. En consecuencia, en esta representación se debía encarnar el mando imperial, pero también las virtudes bélicas del caudillo. De este modo, a través del uniforme con sus insignias de grado, la cinta azul que lleva en la cintura como distintivo de su rango oficial y el sable en el que se apoya creando la pose habitual de los retratos del poder, se exaltaron las capacidades guerreras y sagacidad política del héroe:

Iturbide poseía grandes dotes militares y muy rara vez dejó de coronar sus esfuerzos la victoria. Sus planes eran bien combinados, adecuados los medios que excogitaba para llevarlos á cabo ó incansable su actividad. Así fué, que combatió siempre la guerra con éxito. Hizo sus primeras armas en la memorable batalla del Monte de las Cruces, distinguiéndose por su valor y por su pericia, y obteniendo como premio ser nombrado capitán de una compañía del batallón provincial de Tula, pasando á servir en el Sur, á las órdenes del comandante de Tasco, García Rio. Aquel clima malsano alteró su salud, obligándolo á volver á México, cuya circunstancia le libró de haber perecido despues con su jefe, á manos del

²²³ Rodríguez Moya, “La galería de héroes de Maximiliano...”, p. 316.

insigne Morelos. Pasó después á la provincia de Michoacan, su patria, y de allí á la de Guanajuato, con el carácter de segundo del comandante general García Conde.²²⁴

El personaje ostenta en el lado izquierdo del pecho la Cruz de la Orden Imperial de Guadalupe, instituida en 1822 por iniciativa iturbidista para recompensar el mérito militar y los servicios ofrecidos al Estado en el ámbito civil, eclesiástico o nacional, y que se estableció como la más alta condecoración del periodo.²²⁵ En cuanto a la placa de oro, insignia destinada a los Caballeros Grandes Cruces, en sus cuatro puntas se observan los colores de las Tres Garantías (rojo, blanco, verde) y al centro, la imagen de la Virgen de Guadalupe, rodeada por la inscripción: Religión, Independencia, Unión. En 1863, durante la Intervención Francesa la Orden fue reinstaurada, aunque posteriormente se desplazó a un lugar secundario por la Orden Imperial del Águila Mexicana creada por Maximiliano en 1865.²²⁶ No obstante, a partir de este emblema y de la Gran Banda Trigarante, que va del hombro derecho del héroe a su costado izquierdo, se simbolizó la importancia que tuvo para el Segundo Imperio el programa político de Iturbide, representado en las Tres Garantías del Plan de Iguala, cuyo contenido se acercó a la defensa de la religión y el respeto a la propiedad que hicieron los conservadores de la década de 1860: “Ninguna sociedad existe, no existió, ni existirá jamás, sin religión, sin propiedad, sin autoridad, sin orden, sin familia, sin libertad”.²²⁷

Por esta razón, el documento que tan famoso hizo a Iturbide, se destaca en la escena mediante el recurso de apuntar con una de las manos hacia él. Con ello, Monroy vinculó de forma directa el Plan de Iguala con la administración de Maximiliano, que aceptó en “en toda su significación” no sólo los principios de Religión, Independencia y Unión, sino también, la vuelta a las instituciones monárquicas proclamadas en 1821. Considerado como “el primer título legal de nuestra nacionalidad” y transformado en un texto jurídico a partir del cual se reconocería y justificaría el gobierno del Segundo Imperio, la tarea del régimen sería, por

²²⁴ José Olmedo y Lama, “Agustín de Iturbide”. Consultado en Gallo, *Hombres Ilustres Mexicano*, Tomo IV..., p. 385-386.

²²⁵ Más allá de premiar a sus militares, funcionarios y hombres distinguidos, la Orden Imperial de Guadalupe, buscó crear un sentido de pertenencia al Imperio. Con ello, no sólo se reemplazó la Real Orden Española de Carlos III con el amparo de la Virgen Inmaculada, sino que también se puso bajo la protección de la Virgen de Guadalupe, la “verdadera emancipadora de la nación mexicana”. Cuadriello, “Interregno II: el exilio de Agustín I...”, p. 159.

²²⁶ La Orden Imperial de Guadalupe estuvo activa en tres periodos: de 1822 a 1823, durante el Primer Imperio; de 1853 a 1855, bajo el gobierno de Santa Anna; y finalmente, entre 1863 y 1867, durante la Intervención Francesa y el Segundo Imperio. En las dos primeras etapas fue la condecoración más alta del Estado.

²²⁷ Sebastián Monterde, “México independiente”, *La Sociedad*, 27 de junio de 1863.

tanto, reafirmarlo y defenderlo.²²⁸ Igualmente, la composición lleva los colores trigarantes: verde en el paño de la mesa; blanco en el pantalón del héroe e interior de la capa; y rojo en el terciopelo del cortinaje, corona, almohadón y respaldo del sillón.

Por otro lado, Monroy construyó la efigie de Iturbide rodeado de los atributos convencionales de la evocación tradicional del poder, consolidados en Europa desde el Renacimiento. El protagonista se inserta en un entorno palaciego de arquitectura neoclásica y amplias cortinas, que se recogen en el margen izquierdo, lo que permite advertir la columna al fondo como significado de fortaleza. En tanto que, la silla, el bastón de mando y la corona sobre un almohadón, buscan exaltar su poder imperial, por lo que adquieren un papel determinante en la obra, dotándola de nobleza y elegancia. A partir de la presencia de estos símbolos, se aspiró legitimar el régimen del Segundo Imperio pues, a diferencia de lo que ocurrió en décadas anteriores, Maximiliano sin ningún tipo de ambigüedad vio en Iturbide su precedente más cercano, por lo que su proclamación como emperador no fue problemática y, en cambio, confirió un sustento histórico a su gobierno. De esta manera, los dos aspectos del héroe que habían tratado de separarse, la del militar consumidor de la Independencia y la del emperador ambicioso y autoritario, se mantuvieron en uno solo. Por ello, a este personaje se le concedió una función central en el programa iconográfico de la galería heroica del Palacio Nacional; y, por la misma razón, la representación del caudillo como Agustín I no tuvo repercusiones en la producción plástica de finales del siglo XIX.

Por último, el “momento significativo” que eligió Monroy para plasmar a Iturbide en su carrera como prócer fue el instante en el que, ataviado con su ropaje militar y real, deja constancia de la redacción de su plan independentista. Es, por tanto, el momento solemne en que acaba de concebir su pensamiento y se lo comunica a su naciente Imperio. Sin embargo, su actuación como consumidor del movimiento y sus virtudes bélicas estuvieron subordinadas a su faceta como emperador. Así, la Galería Iturbide, que se materializó desde el centro del poder, otorgó a este retrato un privilegio visual sobre el resto de las imágenes, cuya composición, colorido y ambiente quedaron aislados dentro del conjunto pictórico. De hecho, el nombre mismo de la serie insinuó la importancia concedida a este personaje y, lo que en Miguel Hidalgo fue sólo una proclama en su estudio bajo el amparo de la Virgen de Guadalupe, en el correspondiente cuadro de Iturbide se articuló toda una imagen de Estado,

²²⁸ “El 27 de setiembre de 1821”, *La Sociedad*, 29 de septiembre de 1866.

por medio de la cual Maximiliano intentó legitimarse y establecer un precedente histórico para su gobierno y una continuidad entre el Primer y Segundo Imperio. Por esta razón “no mandó colgar uno de los retratos de época de Iturbide, sino que ordenó construir una imagen de su antecesor lo más parecida a la suya”,²²⁹ pues en su figura se representaría al guerrero osado, al político profundo y al emperador fundador de la monarquía mexicana.

²²⁹ Acevedo, “Las Bellas Artes y los destinos de un proyecto imperial...”, p. 134.

Finalmente, es necesario señalar que, debido al papel tan significativo que a Iturbide se le otorgó dentro de la galería de héroes del Salón de Embajadores, resultó paradójico que, mediante un decreto que se promulgó el 14 de septiembre de 1864, Maximiliano eliminara de las festividades nacionales la celebración de la entrada del Ejército Trigarante a la ciudad de México y determinara el 16 de septiembre como fecha única para la conmemoración de la Independencia.²³⁰ Además, en ese mismo año, el emperador festejó el origen de la gesta en el pueblo de Dolores, declarado cuna de la Independencia por Benito Juárez en 1863. Estas medidas, que afirmaron su preferencia por la rebelión iniciada en 1810 por Hidalgo, contribuyeron a que el 27 de septiembre y la figura de Iturbide se excluyeran de forma definitiva del calendario nacional y con ello, la interpretación conservadora del movimiento; tal como lo advirtió *La Sociedad* en 1864:

El tiempo, que todo lo borra y hace desaparecer, hará quizá que mañana se olvide en México el nombre de Iturbide. Hace un año la patria celebraba en este día la entrada del Ejército Libertador en México; todavía entonces se le dirigía un recuerdo al jefe de ese Ejército, á la víctima de Padilla. Hoy, una disposición superior, suprime esta festividad y la reune con la del 16: mañana, el 27 de Setiembre habrá pasado sin ruido, sin recuerdos y sin honores, y nadie se ocupará mas de la memoria de Iturbide.²³¹

La política imperial respecto a las conmemoraciones nacionales generó un ambiente de fuertes oposiciones e inconformidades entre liberales y conservadores. En 1864, por ejemplo, José María Iglesias hizo notar la “profanación que Maximiliano consumaba en la casa de Hidalgo al vitorear la Independencia” pues, para los republicanos, el homenaje a los insurgentes por parte de un gobierno extranjero representaba no sólo una contradicción sino también una burla a la soberanía mexicana.²³² El descontento entre los conservadores tampoco tardó en manifestarse y, en abril de 1865, Francisco de Paula Arrangoiz, uno de los políticos que más se interesó en el establecimiento de la monarquía en el país, molesto por las medidas del Imperio, envió una carta a Maximiliano en la que se enfrentaba abiertamente a su régimen. En su escrito, Arrangoiz condenó el movimiento insurgente y las celebraciones que se realizaron en 1864, ya que consideraba una ofensa grave el festejo del grito de Dolores y la supresión del 27 de septiembre, el “verdadero aniversario de la independencia”:

²³⁰ “Fiesta nacional”, *La Sociedad*, 15 de septiembre de 1864.

²³¹ “Sección oficial”, *La Sociedad*, 28 de septiembre de 1864.

²³² Plascencia, *op. cit.*, p. 114.

El 13 de abril dirigí una carta a su majestad manifestándole las causas de mi renuncia, fincada en sus actos en tan completa oposición con los principios conservadores. [...] Compadre, yo no trabajé tanto para llevar a México a ese Juárez decorado, para que fuera a ensalzar a Hidalgo; los realistas, los hombres que sofocaron la espantosa revolución de 1810, son los que hicieron la independencia, y le han dado a él ese trono de que saca 1 800 000 pesos anuales, que en su vida hubiera tenido.²³³

Mientras tanto, en los años del Segundo Imperio, los discursos liberales afirmaron una línea de continuidad entre el gobierno republicano y el movimiento de Hidalgo y, en cambio, presentaron la actuación de Iturbide como una contrarrevolución. Por ende, la obra que se había iniciado en Dolores quedaba incompleta y únicamente la legítima consumación de la Independencia concluiría con la victoria de la República.²³⁴ Por ello, a la caída del Imperio, el triunfo liberal se convirtió en el mito refundador del país y el proyecto monarquista, sus defensores e interpretación histórica fueron condenados al olvido. Al eliminar el 27 de septiembre del calendario nacional, Maximiliano contribuyó a suprimir de manera definitiva la visión integral de la gesta. Sobre esta base, en 1867 el gobierno de Juárez estableció de forma oficial el 16 de septiembre como la fecha fundacional de la nación mexicana y le otorgó a Hidalgo el lugar indiscutible de “Padre de la Patria”. Por su parte, el papel de Iturbide serviría de ejemplo de los errores del pasado que debían evitarse.²³⁵

²³³ “Francisco de Arrangoiz a Ignacio Aguilar y Marocho. Enghien, julio 23 de 1865”. Consultado en Erika Pani, “Espejismos, decepciones, encarguitos y negocios no poco turbios: el mundo de un conservador durante el Segundo Imperio: la correspondencia de Ignacio Aguilar y Marocho” en Beatriz Rojas (coord.), *Mecánica política: para una relectura del siglo XIX mexicano. Antología de correspondencia política*, México, Universidad de Guadalajara, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2006, p. 297. Sin poder establecer las bases de un poder firme y duradero, el Imperio llegó a su fin en junio de 1867. En definitiva, sufrió lo mismo que los gobiernos decimonónicos que lo precedieron: la debilidad de sus instituciones, la pobreza del erario público, la resistencia de los intereses regionales, la oposición política y su propia ineficacia. Pani, *Para mexicanizar el Segundo Imperio...*, p. 269.

²³⁴ Plascencia, *op. cit.*, p. 63-70.

²³⁵ “El 16 de septiembre”, *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de septiembre de 1867.

CAPÍTULO 4. La pintura de los héroes de la Independencia durante la República Restaurada

La temporalidad que comprende este capítulo inicia en 1867 con la derrota del Segundo Imperio y finaliza en 1876 en el prelude del Porfiriato, abarcando los proyectos pictóricos de la República Restaurada. El objetivo es presentar, brevemente y de forma general, la injerencia de las administraciones republicanas en los programas artísticos de la Escuela Nacional de Bellas Artes y sus lineamientos nacionalistas. Asimismo, se busca explicar el triunfo de la historia liberal y su interpretación sobre el movimiento de Independencia, pues a partir de este momento se estableció de manera definitiva la preeminencia de Miguel Hidalgo en el panteón heroico nacional. Por último, se analiza la apropiación iconográfica que se produjo durante este periodo respecto a la propuesta visual e ideológica de la Galería Iturbide de 1865 y la decisiva configuración del canon visual del cura de Dolores, que se desarrolló en torno al proyecto artístico de Maximiliano de Habsburgo.

1. La Escuela Nacional de Bellas Artes (1867-1876)

En 1865, en un discurso que pronunció ante el cuerpo diplomático con motivo de la decimotercera exposición de la Academia Imperial de San Carlos, Maximiliano de Habsburgo sostuvo su convicción en el porvenir de las artes en México, enumerando con “paternal medida” a los artistas en los que tanto creyó: “Aquí, sin emulación, guiados sólo por el amor al arte, con un corazón y sentimiento joven, robusto y enérgico, caminando en la senda de la escuela clásica, tengo a mi Rebull, Ramírez, Obregón, Pina, Urruchi, como pintores; a Sojo, Calvo y Noreña como escultores, e ingenieros muy capaces de llevar a cabo las obras de la mayor importancia”.²³⁶ No obstante, Rebull, Obregón, Pina, Sojo y otros más pagarían muy pronto sus servicios al emperador con fuertes críticas de sus contemporáneos, que nunca olvidaron la artística colaboración que dieron al Imperio.²³⁷ Por esta razón, el 16 de julio de 1867, apenas un día después de la entrada triunfal de Benito Juárez a la capital del país, ya se les acusaba públicamente de que, a pesar de ser traidores y aduladores de Maximiliano, siguieran ocupando las cátedras de San Carlos:

²³⁶ Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo I ..., p. 118-119.

²³⁷ *Ibidem*.

Con profunda sorpresa hemos sabido que dicho establecimiento está entregado a los mismos catedráticos y empleados que lo sirvieron durante el llamado Imperio. Independientemente de lo peligroso y antilógico que es poner la institución pública en manos de los traidores, es además muy inmoral que sigan en sus puestos los empleados del usurpador. [...] Los hubo de varios establecimientos que prefieren todo género de privaciones a seguir al archiduque; que esos sean llamados a desempeñar las cátedras, y no los que adularon a su rey, y decoraron con pinturas y esculturas sus salones.²³⁸

Considerados empleados civiles, los profesores y alumnos de San Carlos incurrieron en el delito de traición a la patria de acuerdo con las leyes que el gobierno juarista publicó el 25 de enero de 1862 y el 16 de agosto de 1863. Sin embargo, debido a la situación en la que se encontraba el país en 1867, resultado de largos años de conflictos internos y externos, la restauración de la República sólo podía realizarse en un clima de reconciliación política. Así, con el propósito de recobrar la unidad nacional y consolidar un Estado liberal fuerte, Juárez emprendió una política de amnistía que restableció en sus funciones y en sus derechos como ciudadanos a los colaboradores de Maximiliano, excluyendo únicamente a aquellos que llegaron a ocupar los puestos civiles y militares más altos; y aún en estos casos, se hicieron excepciones.²³⁹ En consecuencia, la mayoría de los empleados académicos se acogieron al perdón ofrecido por el gobierno mediante una sencilla solicitud de rehabilitación y sólo se destituyó a los más vinculados al régimen imperial. Entre ellos, se separó de sus clases a Ramón Rodríguez Arangoiti, arquitecto de Maximiliano; se condenó al exilio, por haber sido miembro de la Junta de Notables y ministro de Fomento del Imperio, a Joaquín Mier y Terán, profesor de cálculo, geometría y álgebra; y a Urbano Fonseca, director de la institución y consejero del emperador, se le sentenció a dos años de prisión:

Que a los profesores que habían desempeñado sus funciones durante el gobierno usurpador, aunque podrían continuar en el ejercicio de ella, se les haría comprender la ineludible necesidad de que solicitaran su rehabilitación por conducto del Ministerio de Relaciones Exteriores y Gobernación, y que a los profesores Ramón Rodríguez, Joaquín Mier y Terán y Eleuterio Méndez, les debía separar definitivamente de la Academia.²⁴⁰

²³⁸ “Academia Nacional”, *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de julio de 1867. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo II ..., p. 116.

²³⁹ Josefina Zoraida Vázquez, “Los partidos y la consolidación del Estado Mexicano. Reforma y Segundo Imperio” en Josefina Zoraida Vázquez (coord.), *Interpretaciones del periodo de la Reforma y el Segundo Imperio*, México, Grupo Editorial Patria, 2007, p. 34-36.

²⁴⁰ AAASC, gaveta 45, exp. 6876.

El fin del Segundo Imperio también significó el final de una Academia identificada al pensamiento conservador. Al triunfo de la República, las políticas artísticas de la institución se incorporaron a la reorganización que llevó a cabo el gobierno de todo el aparato educativo, considerado como un mecanismo seguro y eficaz para garantizar la obediencia a la Constitución y a las leyes. Por ello, con la Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal del 2 de diciembre de 1867, la enseñanza superior quedó regulada dentro del sistema de escuelas nacionales, de manera que la antigua Academia de San Carlos, se convirtió oficialmente en Escuela Nacional de Bellas Artes y su administración y presupuesto comenzaron a depender de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. Con esto, se subordinaba a los planes y objetivos del régimen juarista que buscó, por un lado, romper de forma definitiva la relación que había mantenido el establecimiento con el grupo conservador y, por el otro, dirigir y controlar la producción artística del país, proceso que, no obstante, había iniciado en 1861, con el triunfo liberal en la Guerra de Reforma.²⁴¹ Como en todas las escuelas nacionales, el Ejecutivo tuvo la facultad de elegir al director y hacer nombramientos en sus cátedras. Por este motivo, su gestión recayó en manos de Ramón Isaac Alcaraz, destacado político liberal que logró permanecer en el cargo hasta noviembre de 1876 cuando, con la revolución de Tuxtepec y el ascenso de Porfirio Díaz al poder, fue destituido.²⁴²

Al interior las modificaciones fueron menores, pues la reorganización de 1867 conservó la misma estructura que desde la fundación de la Academia de San Carlos había separado la enseñanza de las bellas artes en cuatro ramos tradicionales: pintura, escultura, grabado y arquitectura. Igualmente, la importancia del dibujo y su práctica continua permanecieron en los planes de estudio hasta finales del siglo XIX. Por su parte, a los discípulos de Pelegrín Clavé les sucedió una nueva generación de pintores que, aun cuando se mantuvieron dentro del academicismo, introdujeron el cambio hacia una obra más libre y realista en relación con los asuntos representados, que comenzaron a inclinarse a lo nacional y a acercarse a lo cotidiano, costumbrista y popular. Entre ellos, se distinguieron: Luis Monroy, Rodrigo Gutiérrez, José María Ibararán, Alberto Bribiesca, Gonzalo Carrasco, Leandro Izaguirre, José Jara, Isidro Martínez, Felipe Ocadiz, Félix Parra, Daniel Dávila, Manuel Ocaranza y José Guadalupe Montenegro.²⁴³

²⁴¹ *Vid. supra*, cap. 1, p. 31.

²⁴² Sánchez Arreola, *op. cit.*, p. XVI.

²⁴³ Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes...*, p. 115. *Vid. supra*, cap. 1, p. 22.

Después de la experiencia de la Intervención Francesa y la implantación del Segundo Imperio, el objetivo de los gobiernos republicanos fue despertar la lealtad de los ciudadanos hacia el Estado liberal a través de un agudo nacionalismo que buscaron fomentar en todos los ámbitos posibles. De tal modo, la producción artística se convirtió en un medio para legitimar sus propósitos políticos y fundamentar histórica y visualmente la imagen del país que procuraron proyectar. En este sentido, al incluir la administración de la Escuela Nacional de Bellas Artes en un presupuesto federal y sujetarla a un programa oficial de educación, el régimen juarista asumió de manera consciente la tarea de impartir la enseñanza académica.²⁴⁴ Por lo tanto, la obra pictórica del periodo respondió a los requerimientos y necesidades del grupo liberal en el poder, que pretendió mostrar el carácter del país, relatar sus grandezas, sus heroicidades, sus sufrimientos, representar sus paisajes y sus tipos, en un acto de exaltación y preservación del Estado mexicano, pues en ello, iba involucrada la posibilidad de establecer una identidad que garantizase la unidad y la soberanía nacional.²⁴⁵ Así, y a diferencia de la pintura que se generó a mediados del siglo, cuando los conservadores promovieron una temática religiosa de tradición occidental, en la década de 1870 se realizó un constante esfuerzo por impulsar la representación del pasado de México.

Estas ideas fueron expresadas por varios escritores y críticos de arte, quienes, por medio de la prensa y las revistas culturales, insistieron en la necesidad de crear una pintura auténticamente nacional que se inspirara en la historia, paisajes y costumbres mexicanas. Por esta razón, las opiniones sobre la producción académica se transformaron y de las “desmedidas alabanzas, del canto esperanzado, de la fe íntegra” de la primera mitad del siglo, se dio paso a un tono de “lamento, descontento y pesimismo” durante los años de la República Restaurada.²⁴⁶ En 1874 Ignacio Manuel Altamirano señalaría la única ruta valiosa por la que debían dirigirse los artistas y, al reiterar la urgencia de fundar el arte en el orgullo nacional,

²⁴⁴ Báez Macías, *Una mirada al pasado...*, p. 38-40.

²⁴⁵ David R. Marciel, “Los orígenes de la cultura oficial en México: los intelectuales y el Estado en la República Restaurada” en Roderic A. Camp, Charles A. Hale, Josefina Zoraida Vázquez (eds.), *Los intelectuales y el poder en México*, México, El Colegio de México, México, El Colegio de México, UCLA Latin American Center Publications, University of California, 1991, p. 579-580, y Fausto Ramírez, “México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el Porfiriato” en *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, p. 118.

²⁴⁶ Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo I ..., p. 95.

en su pasado, geografía y tradiciones, reprobó la falta de originalidad de los pintores, haciendo patente el estancamiento de la plástica en México:

Hace muchos años que estoy concurriendo a las exposiciones de pintura y escultura que de cuando en cuando presenta nuestra Academia Nacional De Bellas Artes, establecimiento que ha recibido siempre especial protección de todos los gobiernos mexicanos. Pero desde entonces he sentido, perdónese la frase, el vacío producido por la falta de originalidad de que adolecían en su mayor parte los cuadros y esculturas que tenía a la vista. Y naturalmente me he preguntado, ¿por qué tantos jóvenes, poseyendo un verdadero conjunto de cualidades artísticas, no han acometido la empresa de crear una escuela pictórica y escultórica esencialmente nacional? ¿Por qué esa estéril y tediosa consagración a imitar servilmente los modelos de una escuela determinada, resistiendo los impulsos que por todas partes en nuestra época lanzan al espíritu en la vía del eclecticismo y por consiguiente de una originalidad relativa? Teniendo cada día más y más a la eterna y serena belleza helénica, como el objeto esencial, como el único ideal de perfeccionamiento puede sin embargo revestir nuevas formas, si vale expresarme así, y asumir un carácter nacional que nos pertenezca o al menos que pertenezca a la América. Para esto es preciso desembarazarlo de los arreos que han debido imponerle escuelas extrañas, inspiradas en las ideas de una estética convencional o subyugadas por el espíritu religioso.²⁴⁷

Para la crítica de arte, por lo tanto, ya no se trataba de estimular la pintura por sus valores estéticos ni cristianos, sino de enfatizar su sentido didáctico. Por este motivo, Jorge Hammeken y Mexía, en su artículo “El arte y el siglo”, escribió:

El arte por el arte... es una falacia absurda e ilógica, que debe ceder sus altares [al] ideal divino del arte democrático... tiempo es ya de moverse... tiempo es ya de recordar las hazañas de nuestros héroes, las lágrimas de nuestras vírgenes, las caricias de nuestras madres, las bellezas de nuestros campos; tiempo es ya de arrojar el guante a esa sociedad corrompida y filisteá; de avergonzarla y vencerla con los cuadros del hogar, de la familia, de la libertad y de la patria.²⁴⁸

En consecuencia, a los artistas se les reclamó que debían contribuir al fomento de la nacionalidad y la mexicanidad y, con ello, abordar los grandes momentos de la historia patria, apartándose de la obra religiosa y mitológica:

La época no es la misma, y sin embargo, permítaseme decirlo, se ha abusado del sentimiento religioso. Yo no pretendo que se abandone este género, nobilísimo es, y muy grandes artistas tiene todavía que producir, pero, ¿en él existirá tan sólo la belleza? Hay otro sentimiento, hay otro amor que es preciso cultivar, sentimiento conservador de las sociedades, amor que enaltece al individuo, el sentimiento nacional, el amor de la patria. ¡Oh! lo digo con orgullo, en muy pocas historias han de encontrarse hechos tan heroicos como en la nuestra. [...]

²⁴⁷ Ignacio Manuel Altamirano, “La pintura histórica en México”, *El Artista*, 1874. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo II ..., p. 196.

²⁴⁸ Jorge Hammeken y Mexía, “El arte y el siglo”, *El Artista*, 1874. Consultado en Marciel, *op. cit.*, p. 579-580.

Artistas, trabajad, seréis grandes porque vuestro campo es muy extenso; para el género histórico contáis con héroes sublimes, para la pintura de interior, con tipos interesantes, y para el paisaje, con una naturaleza virgen.²⁴⁹

Todas estas exhortaciones repercutieron en la Escuela Nacional de Bellas Artes, por lo que en la decimocuarta exposición de 1869 se anunció una distinción especial para la mejor obra de temática nacional. En las bases del programa que se publicó el 15 de noviembre de ese año, la dirección de la institución determinó las nuevas “adiciones y reformas”, cuya mayor novedad consistió en el “premio y accésit que se establecen para el mejor cuadro de asunto histórico nacional que se presente”.²⁵⁰ En palabras de Alcaraz, “este premio servirá anualmente de grande estímulo a los artistas, quienes podrán emprender trabajos importantes, si no tanto por el deseo de obtener el premio material, sí por el empeño de alcanzar la honra que la adjudicación del premio reporta. Con estos premios anuales que poco a poco pueden irse aumentando, el arte tomará en México una importancia que no tiene, y se crearán monumentos que recuerden a los ciudadanos los grandes hechos de la historia nacional, y perpetúen entre ellos la memoria de sus hombres ilustres”.²⁵¹ Las exposiciones entonces adquirieron el carácter de concurso, manteniendo una periodicidad bienal hasta 1881.

No obstante, el estímulo económico y fomento institucional de los gobiernos republicanos no fue suficiente para incentivar la creación artística, por lo que los resultados no fueron satisfactorios y el número de cuadros de contenido nacional que se expusieron entre 1869 y 1877 fue escaso. En 1869 se presentaron las siguientes obras: *El descubrimiento del pulque* de José Obregón [FIGURA 32, cap. 3], *La Noche Triste* de Francisco Mendoza y la *Alegoría de la Constitución de 1857* de Petronilo Monroy [FIGURA 27, cap. 3]; mientras que en 1871 no se registró un solo título con este argumento. Por el contrario, para 1873, se exhibieron: *La Batalla del 5 de mayo* de Primitivo Miranda, *Visita de Cortés al Templo Mayor de México* de Alejandro Casarín, *Denegación del indulto a Maximiliano* de Manuel Ocaranza y *Un insurgente en la prisión* de Atanasio Vargas. Por su parte, Luis Coto remitió un paisaje histórico: *Chiconcuauhtli, acompañado de Xolotl, rey de Texcoco, es recibido como nuevo rey de Xaltocan*. En 1875, la única pintura que se expuso con esta temática fue

²⁴⁹ Manuel de Olaguibel, “Nuestros artistas. Pasado y Porvenir”, *El Artista*, 1874. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo II ..., p. 199-202.

²⁵⁰ L. G. R., “Exposición de Bellas Artes”, *El Siglo Diez y Nueve*, 15 de noviembre de 1869. Consultado en *Ibidem*, p. 147-148.

²⁵¹ *Ibidem*.

Fray Bartolomé de La Casas de Félix Parra, quien para 1877 también envió *Un episodio de la Conquista*. En ese mismo año, Tiburcio Sánchez presentó una copia del retrato de Miguel Hidalgo que Joaquín Ramírez realizó en 1865 [FIGURA 49].

A pesar de los constantes esfuerzos de los liberales por crear una afirmación nacional, las obras exhibidas en las exposiciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes que se celebraron durante la República Restaurada reflejaron un desarrollo limitado de los asuntos de historia patria en la pintura académica. Sin embargo, sería visible el abandono paulatino de los contenidos religiosos y el impulso de una línea iconográfica que se orientó hacia la importancia del pasado prehispánico y los hechos referentes a la Conquista; que rechazó el periodo virreinal; que representó los episodios militares de la Independencia y la guerra de Intervención Francesa y que se interesó en la figura de Hidalgo como el héroe principal del proceso de Independencia.²⁵² Aunque estos temas guiaron la pintura de historia hasta el fin del siglo, se fueron estableciendo lentamente y sólo se consolidaron a partir de 1881, cuando se advirtió un incremento notable en la producción artística nacional.²⁵³

Por último, en el Porfiriato se daría el apogeo de las grandes composiciones pictóricas inspiradas en la historia patria. Sin duda, la parte más numerosa y de mejor calidad de obras de este género, producidas dentro de los presupuestos académicos que le dieron sustento y prestigio, pertenecen a las décadas de 1880 y 1890, correspondiendo al proceso de consolidación definitivo de un gobierno crecientemente poderoso y centralizado.²⁵⁴ Los concursos anuales y bienales, que se establecieron en la Escuela a partir de 1879 contribuyeron a fomentar el interés por los asuntos nacionales hasta finales del siglo XIX, aunque sin renunciar por completo a los de carácter universal y religioso. El señalamiento de los temas se debió en todos los casos a una y a la misma persona: el profesor José Salomé Pina, encargado de la enseñanza de pintura y discípulo de Clavé, con lo que el academicismo logró pervivir en la institución hasta los últimos años del siglo.²⁵⁵

²⁵² Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la República...”, p. 85.

²⁵³ *Ibidem*, p. 56-58.

²⁵⁴ Acevedo, “Preámbulo...”, p. 17.

²⁵⁵ Entre 1895 y 1902, con el cambio en los planes de estudio en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la llegada de Europa del catalán Antonio Fabrés y la desaparición de los concursos anuales y bienales, se terminó abruptamente el interés por los asuntos de historia nacional. Al mismo tiempo, se produjo la disolución de la antigua jerarquización de los géneros pictóricos, con lo cual se perdió la superioridad que por lo menos desde el siglo XVII, la pintura de historia había detentado. Ramírez, “México a través de los siglos...”, p. 112-116.

2. La interpretación del movimiento de Independencia

Con la victoria sobre las fuerzas imperiales en 1867 no sólo se concluyó una larga y costosa guerra contra un ejército extranjero, sino que al interior la prolongada disputa entre liberales y conservadores desapareció. Con ello, la República se constituía como una característica inseparable del Estado mexicano, determinando la derrota definitiva del monarquismo y sus defensores. Además, el grupo que se había reconocido a sí mismo como conservador se encontró debilitado económica y políticamente debido a su participación en la Intervención Francesa y el Segundo Imperio, lo que significó, en adelante, su exclusión de la pugna por el poder político.²⁵⁶ De esta manera, la República Restaurada proporcionó “la primera ocasión, en el México independiente, en que un grupo, en este caso el liberal, tendría la oportunidad de poner en práctica su programa sin la amenaza de una contienda contrincante”.²⁵⁷ Sin embargo, en su propósito de reorganizar el país, la labor a la que se enfrentó fue difícil, pues a la destrucción física, a una hacienda en bancarrota, al desorden general, a una sociedad dividida por más de diez años de guerra civil y a las oposiciones de las regiones que exigían autonomía, se sumó la debilidad constitucional del Ejecutivo. Por esta razón, para el liberalismo triunfante fue fundamental crear un sistema político que mantuviera la soberanía nacional, fortaleciera al Ejecutivo y sentara las bases de un Estado fuerte y estable.²⁵⁸

En ese objetivo, los gobiernos de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada emplearon la cultura como pieza íntegra de su plan político y fomentaron un agudo nacionalismo que abarcó toda la producción literaria, musical, artística, historiográfica y educativa del país.²⁵⁹ De tal suerte que la historia cobró un papel importante debido a su capacidad de legitimar el presente. A partir de ella, se definieron los mitos y hechos en los que se remitiría el pasado nacional para crear una memoria colectiva que permitiera afirmar la existencia del Estado liberal a través del devenir histórico. Al igual que sus antecesoras en

²⁵⁶ En las décadas subsecuentes, la llamada “reacción” (el gran adversario a vencer sobre todo después de 1857) quedó integrada al liberalismo triunfante o su actuación se redujo a la crítica tenaz del nuevo régimen. A pesar de ello, el Estado que se consolidó a partir de 1870 y su relativa estabilidad fueron producto no sólo de la heroica defensa republicana, sino también reflejaron las constantes intenciones y visiones de santanistas, conservadores e imperialistas, pues el gobierno liberal, “en su esfuerzo –dentro y fuera del orden constitucional– por centralizar el poder federal, reforzar al Ejecutivo y desactivar la lucha política, terminaría pareciéndose en algo al enemigo combativo”. Erika Pani, “De vuelta a la Gran Década Nacional. Reforma, Intervención e Imperio” en Josefina Zoraida Vázquez (coord.), *Interpretaciones del periodo de la Reforma y el Segundo Imperio*, México, Grupo Editorial Patria, 2007, p. 68.

²⁵⁷ Marciel, *op. cit.*, p. 570-571.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 571-572.

²⁵⁹ *Ibidem*.

el poder, las administraciones republicanas requirieron de la proyección social de los héroes para justificar sus aspiraciones nacionales: por medio de su evocación y representación sería posible “dar a conocer al pueblo”, en diversas formas y constantemente, sus ejemplos de virtud y autosacrificio, indispensables para mantener la soberanía “a tanta costa conseguida”.²⁶⁰ Manuel Payno planteó la veneración de los héroes como un deber ciudadano, al decir: “Más adelante calificará la historia a nuestros héroes con la justicia e imparcialidad necesarias. A nosotros nos toca, mexicanos, admirar su valor, imitar su abnegación y honrar su memoria”.²⁶¹ En el mismo sentido, Ignacio Manuel Altamirano señaló lo siguiente:

Mantener viva en el espíritu de los pueblos la memoria de los hombres a quienes deben su libertad es un deber de patriotismo y de gratitud para los ciudadanos y una necesidad política para los gobiernos. La historia de los hechos heroicos y de los grandes varones que los ejecutaron mantiene vigoroso el sentimiento de nacionalidad y robustece en el ánimo popular la resolución de conservar incólume el tesoro de la Independencia, a tanta costa conseguido, y legado por los héroes con el sacrificio de su vida.²⁶²

Por este motivo, tal como había sucedido en el pasado, las evocaciones y conmemoraciones de la guerra de Independencia, sus héroes y hazañas, adquirieron una función significativa en los discursos de la República Restaurada, que buscaron estimular la unidad nacional y justificar el proyecto político del grupo en el poder. Como ya se comentó en el capítulo anterior, durante los años de la Intervención Francesa y el Imperio, los liberales establecieron una línea de continuidad entre la defensa republicana y el movimiento insurgente de Miguel Hidalgo. Simultáneamente, relacionaron la actuación de Agustín de Iturbide como una contrarrevolución, por lo que la legítima consumación de la Independencia vendría sólo con el triunfo de las instituciones liberales. Por ende, los herederos del alzamiento de Hidalgo serían los hombres de la Reforma.²⁶³ A la caída del Imperio, el momento se presentaba propicio para determinar la versión oficial y definitiva de la gesta desde esta interpretación.

Al identificar la contienda en contra del ejército francés y el gobierno de Maximiliano de Habsburgo como una auténtica y verdadera defensa nacional, la restauración de la República se convirtió en la “Segunda Guerra de Independencia” de México. En consecuencia, para el imaginario liberal, la insurrección que había iniciado Hidalgo en 1810

²⁶⁰ Altamirano, *Biografía de Don Miguel Hidalgo y Costilla...*, p. 35.

²⁶¹ Manuel Payno, citado en Josefina Zoraida Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, 2a. ed., México, El Colegio de México, 2000, p. 73. (Centro de Estudios Históricos. Nueva Serie, 9).

²⁶² Altamirano, *Biografía de Don Miguel Hidalgo y Costilla...*, p. 35.

²⁶³ Plascencia, *op. cit.*, p. 63-70.

sería el primer paso en el largo camino para alcanzar la libertad, la cual se consolidaría única y definitivamente en 1867. Ambos movimientos se transformaron, por lo tanto, en guerras de liberación nacional, perdiendo todo componente de conflicto civil. Y si el enfrentamiento entre republicanos y monarquistas se presentó como una batalla entre México y un invasor extranjero, la independencia de España sería sólo un párrafo, el más importante sin duda, de un capítulo mayor, el de la “Independencia”.²⁶⁴ En palabras de Ignacio Ramírez: “Esa patria que robó Hidalgo a los españoles, hoy se atavía porque la hemos salvado de los franceses”.²⁶⁵ Por ello, en los discursos de la época se construyó un relato exclusivo que conectó de manera lineal la rebelión insurgente de 1810 con la Guerra de Reforma y el triunfo republicano:

*¡Viva la independencia! ¡viva la República! ¡viva la Reforma! ¡viva la constitución de 57! ¡Conciudadanos! Nació la patria en 1810: se ha consolidado en 1867. Estos dos acontecimientos encierran toda una historia que el tiempo ha adjudicado á las naciones venideras. Ellas nos juzgarán; pero desde luego México, á pesar de sus envidiosos enemigos, ha tomado su lugar entre las naciones que la Providencia ha hecho célebres por mas de un título. México marcha rozagante y lleno de vida por la senda del progreso hacia el sólido bienestar de la humanidad. Lleva por guía el espíritu democrático: sus medios de acción, las costumbres republicanas; su gloria, la igualdad ante la ley; sus máximas políticas, la justicia, la benevolencia, la generosidad y el respeto á sus semejantes. La tierra y el cielo llaman á México á ser el regulador del destino de las naciones. Ocupará entre ellas el solio que le reserva el porvenir. Saludémosle desde ahora, celebrando su natalicio y su confirmación.*²⁶⁶

Al hundir las raíces históricas de las instituciones victoriosas en el movimiento insurgente de 1810, los liberales se consideraron a sí mismos como los continuadores de la empresa del cura Hidalgo y unieron a él sus ideales revolucionarios, reformistas y republicanos: “nosotros venimos del pueblo de Dolores, descendemos de Hidalgo y nacimos luchando como nuestro padre por todos los símbolos de la emancipación, y como él, luchando por tanta santa causa desapareceremos de sobre la tierra”.²⁶⁷ Por ello, encontraron en este personaje al caudillo apropiado para transmitir la imagen de unidad nacional. Y si bien, antes de este periodo ya

²⁶⁴ Tomás Pérez Vejo, “Imaginando a México: la pintura de historia y la invención de la nación de los liberales” en Josefina Mac Gregor (coord.), *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos. Libro 1: Discursos históricos, identidad e imaginarios nacionales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 222-223.

²⁶⁵ Ignacio Ramírez, “Discurso pronunciado en el Teatro Nacional, la noche del 15 de septiembre de 1867, por encargo de la Junta Patriótica, por el c. Ignacio Ramírez”. Consultado en Torre Villar, *op. cit.*, p. 337.

²⁶⁶ “Fiestas nacionales”, *El Siglo Diez y Nueve*, 15 de septiembre de 1867.

²⁶⁷ Ignacio Ramírez, “Discurso cívico pronunciado por el licenciado Ignacio Ramírez, el 16 de septiembre de 1861, en la alameda de México, en memoria de la proclamación de la Independencia”. Consultado en Torre Villar, *op. cit.*, p. 317.

se le había otorgado el lugar de “Padre de la Patria”, mientras se mantuvo un enfoque integral de la gesta, compartió el alto pedestal al lado de Iturbide, quien fue reconocido por algunos sectores de la sociedad como el fundador de la nacionalidad mexicana. Hasta entonces, tampoco se había tratado de un héroe “intocable”, tan perfecto que hubiera perdido sus rasgos humanos (como tampoco lo fue Iturbide para quienes le cedieron a él la paternidad):

En realidad, aunque no se mencionan aspectos negativos de su vida privada, se le encuentran defectos de estrategia militar, de ausencia de plan definido para la independencia, se le achaca el haberse lanzado a la lucha porque no tenía otra opción, e incluso aparece como un ejemplo menor de heroísmo comparado con otros personajes sobresalientes en la misma guerra, pero definitivamente se establece que por haber sido el iniciador del movimiento de emancipación es él quien debe ostentar ese título.²⁶⁸

Sería, por tanto, con la restauración de la República que a Hidalgo se le asignaría el papel más relevante de la lucha y el lugar indiscutible de fundador del Estado mexicano, relegando de este puesto a Iturbide. Además se le atribuyó la máxima heroicidad por haber iniciado la Independencia y se le distinguió por encima de otros protagonistas como Ignacio Allende o José María Morelos, que pasaron a un plano secundario: “Al frente de éstos figura el que es llamado con justicia ‘Padre de la Patria y Libertador de México’, el caudillo de Dolores don Miguel Hidalgo y Costilla, primer generalísimo del ejército nacional y que fue también el primero que tuvo la heroica resolución de levantarse contra la dominación española que pesaba sobre su patria”.²⁶⁹ Para Edmundo O’Gorman, en 1867, con la derrota de la visión conservadora y a medio siglo de distancia de su muerte, “le llegó a Hidalgo, por fin, su consagración más alta como divinidad rectora de la patria”.²⁷⁰ Su imagen en aquel momento era ya la de un anciano párroco, filósofo y humanista, verdadero iniciador de la gesta, republicano e intachable, cuyo culto debía identificar a los ciudadanos con el gobierno liberal y democrático, y comprometerlos a la “imitación oportuna de su hazaña”.²⁷¹

Desde este punto de vista, cualquier opositor al levantamiento insurgente fue considerado parte de la traición conservadora. De tal forma, el triunfo de la República no sólo acabó con los ropajes imperiales de Iturbide y su representación como consumidor de la Independencia, sino que también rechazó su imagen como héroe nacional, “con la clara

²⁶⁸ Roldán Vera, *op. cit.*, p.169.

²⁶⁹ Altamirano, *Biografía de Don Miguel Hidalgo y Costilla...*, p. 35.

²⁷⁰ O’Gorman, *op. cit.*, p. 60.

²⁷¹ Ignacio Ramírez, “Discurso pronunciado por el c. Ignacio Ramírez en la conmemoración del 16 de septiembre. México, septiembre de 1871”. Consultado en Torre Villar, *op. cit.*, p. 343.

conciencia de la paradoja que señaló *México a través de los siglos*, de ocupar el puesto que el destino debía reservar a Hidalgo o Morelos”.²⁷² Durante estos años, la interpretación integral de la guerra se suprimió y en cambio, se fomentó la conmemoración de la insurgencia en menoscabo del movimiento iturbidista, que se eliminó definitivamente de las celebraciones septembrinas.²⁷³ De este modo, los nombres de Miguel Hidalgo y Agustín de Iturbide se desvinculaban por completo del discurso liberal. Esto ocasionó que la figura del emperador se condenara y que su actuación como consumidor supusiera, en el mejor de los casos, un papel secundario y circunstancial en el relato del proceso de Independencia.

A la postre, su exclusión de la versión oficial de la guerra terminaría por hacerlo desaparecer del panteón heroico nacional. No obstante, la presencia de Iturbide dentro del imaginario mexicano sería difícil de borrar. Ya Tomás Pérez Vejo ha subrayado que la cabalgata histórica que tuvo lugar con motivo de las celebraciones de septiembre de 1910, donde los grandes protagonistas fueron Iturbide y el Ejército Trigarante, mostraron que la supresión del antiguo jefe realista y caudillo de Iguala no era tan absoluta como en un primer momento pudiera suponerse. Se trataba de una interpretación bastante próxima a la del pensamiento conservador: “así, el primer siglo de vida independiente se cerraba, para el arte oficial, con el triunfo de Hidalgo como padre de la patria, pero con un Iturbide que, a pesar de todo, se negaba a desaparecer. Fue el estallido de la revolución, ese mismo año de 1910, con su radicalización del proyecto de nación liberal lo que lo llevó a la desaparición de Iturbide del santoral laico de la patria, aparentemente de una manera definitiva”.²⁷⁴

3. La ausencia de una nueva iconografía sobre los héroes de la Independencia

A lo largo del siglo XIX, la interpretación de la guerra de Independencia cobró un papel relevante debido a su capacidad para justificar las aspiraciones sociales y políticas de aquellos que se proclamaron sus herederos. Por ello, los distintos significados que se le atribuyeron llegaron a expresarse a través de la plástica, que representó por medio de la pintura, el grabado y la escultura, la imagen de los héroes y sus grandes hazañas. Por esta razón, durante la República Restaurada y el Porfiriato, la línea de continuidad que establecieron los liberales entre los primeros insurgentes y los gobiernos republicanos se reflejó en la producción

²⁷² Vázquez, *Nacionalismo y educación...*, p. 69-73.

²⁷³ Pérez Vejo, *España en el debate público mexicano...*, p. 131-134.

²⁷⁴ Pérez Vejo, “Dos padres para una nación...”, p. 179-182.

pictórica. Así, en los programas iconográficos que se desarrollaron después de 1867, a los retratos de los libertadores siguieron las imágenes de los personajes de la Reforma y de los vencedores del ejército francés. De esta manera, se configuró un vínculo visual entre los protagonistas de la “Primera” y la “Segunda” Independencia de México. Los héroes nacionales, al igual que en otras épocas, fueron reclamados por el grupo en el poder, que vio en su representación una forma de dar legitimidad a sus proyectos políticos y un medio para reforzar los valores de lealtad al Estado liberal y adhesión a la República.

Sin embargo, y a pesar de la importancia que se le concedió al movimiento insurgente en los discursos y conmemoraciones de la década de 1870, en los gobiernos de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada se generó un escaso número de cuadros de historia dedicados a enaltecer la gesta y sus protagonistas. Además de los dos retratos heroicos de Miguel Hidalgo que realizaron Felipe Castro en 1868 y Tiburcio Sánchez en 1875 [FIGURA 48 y 49], las composiciones narrativas que se conocen se reducen a la obra de Anastasio Vargas, *Un insurgente en la prisión*, que se presentó en la exposición bienal de 1873 en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y a una pintura atribuida a Petronilo Monroy en 1875, *El abrazo de Acatempan*. El limitado desarrollo de los temas sobre la Independencia mexicana en la República muestra que, no obstante el empeño de los críticos de arte en fomentar una pintura de contenido nacional, el régimen liberal no impulsó un verdadero patrocinio artístico. Ya a finales del siglo, los contemporáneos advertirían esta situación:

Si tratamos de hacer ostentación de nuestros edificios públicos, es decir de su ornamentación en obras plásticas de Bellas Artes, en parangón con las de las repúblicas que hemos mencionado, ciertamente perderemos en la comparación, y más bien nos cubriremos de rubor al pensar que por nuestros antecedentes artísticos podíamos ocupar un lugar distinguido y no lo ocupamos por nuestra incuria y falta de patriotismo. Y si no, penétrese a cualquiera de nuestros edificios públicos y ¿qué se verá? En la sala de Embajadores del Palacio Nacional, seis u ocho retratos de héroes de la independencia, mandados a pintar por Maximiliano y el único cuadro de nuestra historia, uno de los episodios más gloriosos, el del 5 de mayo, en figuras microscópicas y un cuadro que hace poco regaló al gobierno el gobernador de Veracruz que representa la generosidad del General Bravo, “Perdonando la vida a 300 españoles” ejecutado por D. Natal Pesado. Esto es lo único que tiene el Palacio Nacional en obras que representan nuestra historia. [...] No creemos que de este modo se proteja el arte y a los artistas nacionales.²⁷⁵

²⁷⁵ F.S.G. “Decadencia de las Bellas Artes en México”, *El Diario del Hogar*, 17 de agosto de 1895. Consultado en Tomás Pérez Vejo, “Imaginario historicistas españoles y mexicanos en el siglo XIX. Una aproximación iconográfica” en Agustín Sánchez Andrés y Raúl Figueroa Esquer (coords.), *México y España en el siglo XIX*.

Asimismo, frente al proyecto pictórico de la Galería Iturbide que Maximiliano de Habsburgo encomendó a los discípulos de la Academia Imperial de San Carlos en 1865, en este periodo no se produjo una nueva iconografía sobre los héroes de la Independencia, por lo que sus representaciones se limitaron a copiar o reinterpretar la propuesta del Imperio. Por ello, los retratos al óleo del Salón de Embajadores se transformaron en la fuente visual para las efigies que, a partir de 1867, se realizaron de Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, José María Morelos, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide. La relevancia de estas imágenes fue tal que, por ejemplo, en *Hombres Ilustres Mexicanos. Biografías de los personajes notables. Desde antes de la conquista hasta nuestros días* (1873-1875), una de las empresas historiográficas más representativas de la época y una “suerte de panteón histórico nacional en donde encuentran su nicho, consagratorio o reprobatorio, una larga secuela de personajes seleccionados y juzgados bajo una implacable óptica liberal”,²⁷⁶ los cuadros de Joaquín Ramírez, Ramón Pérez, Petronilo Monroy, José Obregón y Ramón Sagredo se convirtieron en el modelo para los retratos de tres cuartos de estas figuras.

Las coincidencias en la interpretación histórica sobre la guerra de Independencia que se dieron entre el Segundo Imperio y la República permitieron al liberalismo triunfante hacer uso de las obras y proyectos que se gestionaron o concluyeron entre 1864 y 1867. Al responder a una “política de reutilización” respecto a los símbolos y “emblemas de la memoria” del régimen anterior, los gobiernos de Juárez y Lerdo de Tejada retomaron, aceptaron y se apropiaron de la propuesta artística e ideológica de Maximiliano.²⁷⁷ Por otro lado, el éxito visual del programa pictórico de la Galería Iturbide, también obedecería a las acertadas composiciones académicas que, a través de la perfección formal en el dibujo, del adecuado empleo de los elementos iconográficos y del “momento significativo”, plasmaron los valores y virtudes morales que se habían atribuido a cada uno de los héroes nacionales, logrando, con ello, permanecer en el imaginario mexicano decimonónico.

En consecuencia, a partir de 1867 se realizaron nuevos intentos por continuar la configuración de conjuntos heroicos en las sedes de los poderes políticos del país, de suerte que la Galería Iturbide se transformó en el modelo pictórico de las series nacionales y

Diplomacia, relaciones triangulares e imaginarios nacionales, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2003, p. 258.

²⁷⁶ Ramírez, “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca...”, p. 258-259.

²⁷⁷ Castrillo Dávila, *op. cit.*, p. 196.

regionales que se desarrollaron en los últimos años del siglo. En los espacios gubernativos del país se siguió un apego a la tipología del proyecto de Maximiliano, aunque no riguroso, que reprodujo los retratos de Hidalgo, Allende, Morelos, Matamoros y Guerrero. Con la restauración de la República, la figura de Iturbide, al ser excluida del panteón heroico nacional, se eliminaría de estas representaciones. En contraste, tras la muerte del presidente Juárez en 1872, su efigie se añadió a la lista como símbolo de la Reforma y del ideario liberal y, después de 1880, a la imagen de Hidalgo, le haría par la de Porfirio Díaz. De igual modo, a estas galerías, que pretendieron una representatividad nacional, se les incorporó la efigie de algún prócer local y regional.²⁷⁸ Esto sucedió, por ejemplo, en el Palacio de Gobierno de Guadalajara y el Zacatecas, que crearon sus propias versiones originales. Uno de los programas pictóricos más completos que se fomentaron a finales del siglo fue la serie de retratos del Palacio Legislativo de Guanajuato, que en octubre de 1900 se describió así:

Diez elegantes cuadros embellecen el majestuoso salón, y en ellos se contempla de cuerpo entero y tamaño natural los retratos de los distinguidos personajes siguientes: a la derecha del dosel está el del héroe de la Independencia Nacional, Generalísimo D. Miguel Hidalgo; el de la izquierda, el del actual presidente Constitucional de la República, General D. Porfirio Díaz; y diseminados en el resto del salón se encuentran los de D. Ignacio Allende, D. Juan Aldama, D. Mariano Abasolo, D. José María Morelos y Pavón, D. Luis Cortázar, Lic. D. Benito Juárez, Lic. D. Joaquín Obregón González y Lic. D. Manuel Doblado.²⁷⁹

Sin embargo, a lo largo de la República Restaurada no fue posible la consolidación de estas series pictóricas que, en cambio, sí lograron desarrollarse de manera exitosa en el Porfiriato debido a la estabilidad económica y política del periodo. No obstante, como ya se mencionó, en 1868 y 1875, se realizaron dos retratos heroicos de grandes dimensiones del cura Hidalgo que se destinaron a los salones de sesiones de los gobiernos estatales y municipales. Ambos cuadros fueron ejecutados por artistas que se educaron en la Academia de San Carlos, quienes reprodujeron total o parcialmente la iconografía definida por Ramírez en 1865, tanto en el semblante físico del prócer como en la idea de representarlo en su estudio, en la noche del 15 de septiembre o en el alba del 16, con la presunta proclama de la Independencia sobre su escritorio y la importancia asignada a la Virgen de Guadalupe [FIGURA 16, cap. 3].²⁸⁰ El primer retrato es el que realizó Felipe Castro en 1868 para el Palacio de Gobierno de Guadalajara.

²⁷⁸ Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la República...”, p. 65-66.

²⁷⁹ Ramírez, “México a través de los siglos...”, p. 120.

²⁸⁰ Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la República...”, p. 80.

Felipe Castro (1832-1904) fue uno de los pintores más destacados de Guadalajara durante la segunda mitad del siglo XIX, formado en la Academia de San Carlos bajo las enseñanzas de Pelegrín Clavé.²⁸¹ Debido a sus cualidades pictóricas y a su creciente prestigio como artista académico, en 1868 el estado de Jalisco le encomendó realizar el retrato heroico del padre de la patria *Miguel Hidalgo*. El lienzo, de 234 cm. de largo por 158 cm. de ancho, se colocó en las paredes del Palacio de Gobierno de Guadalajara, donde en la actualidad se conserva. Ubicado al lado de las efigies del gobernador *Don Prisciliano Sánchez* y del general *Don Santos Degollado*, esta imagen constituye un ejemplo de la forma en que se fueron configurando las galerías de héroes y de hombres notables en los años de la República Restaurada. Así, junto a los personajes más distinguidos de cada región, se fue afirmando la presencia de Hidalgo como el héroe fundamental de la nacionalidad mexicana, a quien se otorgó el sitio más alto en el santoral laico de la patria. Igualmente, al mantenerse en la composición los elementos principales de la obra de Ramírez, se ilustra el proceso mediante el cual la propuesta de Maximiliano se convertiría en el modelo iconográfico para las efigies del cura de Dolores y del resto de los protagonistas que integran la Galería Iturbide.

Castro representó al héroe en el interior de su estudio, de cuerpo entero y de pie, con la mirada hacia la izquierda del espectador. La obra está dominada por la figura que ocupa el lugar central del cuadro. Detrás de él, una silla de madera de terciopelo rojo y una mesa también de madera con paño verde, en la que se encuentran algunos documentos, un tintero con pluma, un libro y su sombrero de ala ancha. Con una mano se apoya con fuerza en el brazo de la silla, mientras que con la otra señala enfáticamente hacia el lienzo de la Virgen de Guadalupe. Al fondo, un reloj de pared completa la composición. Respecto a la tonalidad,

²⁸¹ En 1851 Castro ingresó a los cursos de pintura de la Academia de San Carlos. En ese año, el *Espectador de México* vislumbraría su prolífera carrera, al decir: “El vivo amor a la pintura ha hecho venir a este joven de Guadalajara para ponerse a estudiar bajo la dirección del señor Clavé; y ciertamente creemos no engañarnos, al pronosticarle que si se dedica con ardor al estudio durante el presente año, en la próxima exposición presentará obras de mucho mérito”. R. Rafael, “Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Espectador de México*, 18 de enero de 1851. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo I ..., p. 236. Distinguiéndose en los concursos anuales de la institución, llegó a colaborar con Clavé en la decoración de la cúpula de iglesia de La Profesa. A su regreso a Guadalajara, fue uno de los fundadores de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, presidiéndola hacia 1861. Posteriormente, impartió clases en el Liceo de Varones de la misma ciudad, en el Liceo de Niñas de Guadalajara y en su taller particular. Bajo sus enseñanzas se formaron varias generaciones de pintores, entre los que destacaron Gerardo Murillo, Juan Ixca Farías, José Vizcarra Batres y José María Lupercio. Algunas de sus cuadros más sobresalientes fueron: *La tumba de Hidalgo* (1859), los retratos de *Don Prisciliano Sánchez* (1861), *Don Santos Degollado* (1863), *Miguel Hidalgo* (1868), *Benito Juárez* (1873), *Obispo Pedro Loza y Pardavé* (1874) y *Joaquín Angulo* (1878).

se trata de una obra de gran colorido, alejada de los ocres y pardos característicos de la escuela de Clavé. Es, además, el retrato más luminoso de las pinturas que aquí se han analizado, sobresaliendo los rojos, verdes y blancos, los colores de la bandera nacional.



FIGURA 48. Felipe Castro, *Miguel Hidalgo*, 1868.
Óleo sobre tela, 234 x 158 cm., Palacio de Gobierno del Estado de Jalisco.

Como se comentó en el capítulo anterior, la representación visual de Hidalgo recorrió un largo camino antes de que su figura como el anciano bondadoso “Padre de la Patria” se estableciera de forma definitiva en el imaginario mexicano. Fue así que, en 1865 con el encargo imperial de Maximiliano y en virtud de la acertada interpretación en la apariencia física del héroe y del momento representado, Ramírez logró fijar la iconografía del prócer en

la plástica nacional hasta finales del siglo XIX.²⁸² Por esta razón, Castro recuperaría esta obra para los muros del Palacio de Gobierno de Guadalajara. No obstante, aun cuando es evidente que el pintor tomó como referencia la propuesta de Ramírez, no se trata de una composición idéntica. Por el contrario, en comparación con la original, la escena manifiesta variaciones significativas en cuanto a los recursos y elementos visuales.

De tal modo, aunque el héroe está de pie, su posición y mirada han cambiado. Mientras el Hidalgo de Ramírez señala los pliegos sobre el escritorio, haciendo hincapié en el texto legitimador de sus ideales de libertad, aquí el protagonista dirige su mano en dirección al cuadro detrás de él, de suerte que la trascendencia de su acción reside en invocar a su pueblo a luchar por la Independencia bajo el amparo de la Virgen de Guadalupe, que continúa siendo el trasfondo simbólico de la composición. De hecho, este elemento cobra una presencia mayor pues, a diferencia de Ramírez, Castro lo dotó de una mejor iluminación con colores más claros, que lo ubican en primer plano. Colgado en la pared, Hidalgo apunta hacia el lienzo con firmeza, quedando indiscutiblemente asociado con el estandarte guadalupano, un emblema que no sólo se había vinculado al movimiento insurgente, sino a la propia nacionalidad mexicana. Por su parte, el reloj de pie se convirtió en uno de pared que ya no marca las cinco de la mañana, sino las once de la noche, recorriendo de esta forma el inicio del grito de Dolores al 15 de septiembre y no a la madrugada del 16. Con ello, el autor concedió mayor prominencia a tal día, a pesar de que, hasta la década de 1870, los festejos septembrinos del 16 tuvieron un carácter más solemne que la celebración del 15.²⁸³ La factura y sencillez del reloj otorgan al caudillo una apariencia más modesta.

Ahora bien, en el escritorio reposa la presunta proclama de la Independencia, en cuya frase inicial se lee: “MEXICANOS VIVA LA INDEPENDENCIA”. Este documento está sobre lo que parece ser un mapa del territorio nacional para hacer alusión a la libertad de todo el país conseguida con la gesta insurgente. Junto a los pliegos, se asoma tan sólo un libro, un tintero y el sombrero redondo de las reiteradas descripciones del cura que, en efecto, recuerda a sus primeras efigies [FIGURA 17 y 19, cap. 3]. El lugar que guarda este elemento se asemeja a la composición del lienzo de Antonio Serrano de 1830, por lo que es posible que Castro

²⁸² *Vid. supra*, cap. 3, p. 63-76.

²⁸³ Arnaldo Moya Gutiérrez, “Los festejos cívicos septembrinos durante el Porfiriato, 1877-1910” en Claudia Agostoni y Elisa Speckman Guerra (eds.), *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio del siglo (XIX-XX)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 51-54.

también lo tomara como referencia en su objetivo de plasmar fielmente al héroe [FIGURA 20, cap. 3]. Asimismo, en contraste con el cuadro de 1865, en esta imagen la figura de Hidalgo no se percibe tan erguida y esbelta, mientras que los trazos del rostro le adjudican una fisonomía más joven, por lo que la idea de ancianidad es menos notoria.

Por otro lado, la indumentaria del personaje está más relacionada con el óleo de Serrano que con el de Ramírez, pues Hidalgo lleva medias y zapatos de civil, sin las botas de campaña y la banda de generalísimo. Al abandonar los atributos militares, el pintor privilegió la imagen del prócer como sacerdote ilustrado antes que la de caudillo insurgente. El liberalismo triunfante no sólo aceptaba la representación creada por el Imperio, de un héroe reflexivo y devoto de la Virgen de Guadalupe, sino que, de nuevo, suprimía los aspectos de su vida que pudieran resultar conflictivos, de ahí que se eliminara por completo toda mención de su actuación bélica. Además, quizá en respuesta de los intereses seculares de la República, en la que el Estado y la Iglesia, la moral y la religión, lo público y lo privado quedaban supuestamente deslindados,²⁸⁴ las referencias que denotan su condición eclesiástica apenas se distinguen, por lo que el alzacuello casi queda oculto debajo de su camisa y levita negra. En suma, esta pintura correspondió de forma precisa con la semblanza que del cura de Dolores realizó algunos años después Gustavo Baz en *Hombres Ilustres Mexicanos*:

Ese anciano de mediana estatura, de ojos azules, de frente despejada y de cabellos blancos, que vestido sencillamente de negro, con un modesto sombrero redondo y un rústico baston recorria los campos y se confundia con los labradores, compartiendo sus faenas y consolando sus pesares [...]. Labrador en el dia, pensador en el crepúsculo, hombre de sociedad en la noche, por donde quiera hacia sentir la bondad de su corazón y la audacia de su talento.²⁸⁵

A través de la imagen de Hidalgo, el liberalismo triunfante buscó enlazar su propio proyecto político con el movimiento de Independencia y vincular sus orígenes con la fundación del país en 1810. Esto explica las numerosas representaciones dedicadas al héroe y la reiterada exaltación de su figura en el arte de las últimas décadas del siglo. Pues, de igual manera, la sociedad mexicana necesitaba un personaje en quien ver reflejadas las virtudes de unión nacional y lealtad a la República. Por estos motivos, en 1875 el Palacio del Ayuntamiento de la Ciudad de México encomendó a Tiburcio Sánchez realizar una réplica del ya analizado cuadro de Ramírez de 1865. Se trata del segundo lienzo en grandes dimensiones que se

²⁸⁴ Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la República...”, p. 55.

²⁸⁵ Baz, *op. cit.*, p. 243.

desarrolló del prócer en el periodo aquí considerado. Fue así como, a diez años de su creación, volvía a recuperarse la propuesta iconográfica del Imperio de Maximiliano.

Tiburcio Sánchez de la Barquera (1837-1902), educado dentro de la corriente neoclasicista de Clavé en la Academia de San Carlos, fue otro de los artistas destacados de la segunda mitad del siglo XIX.²⁸⁶ Es probable que debido a sus atributos en la ejecución de la técnica y el color, que lo hicieron sobresalir por su “estilo florido y fácil”,²⁸⁷ en 1875 el arquitecto Manuel Francisco Álvarez le encargara una réplica del *Retrato del benemérito de la patria, general D. Miguel Hidalgo*, obra original de Ramírez: “Por mi parte, siendo regidor del Ayuntamiento de México el año de 1875, estuve encargado de la festividad del 5 de Mayo y pudiendo arreglar convenientemente la cantidad de \$4,183.70 á ella destinada, dediqué la de \$350 en que convino el pintor Tiburcio Sánchez en hacer una copia del cuadro de Ramírez con su marco dorado, para colocarlo en el salón de Cabildos del Ayuntamiento”.²⁸⁸ De nueva cuenta, en los programas conmemorativos de la época, el retrato de Hidalgo se distinguía de forma notable frente a otros caudillos, reflejando su preferencia en el imaginario oficial y su relevancia como el héroe fundamental de la Independencia nacional.

Al tratarse de una copia, los elementos visuales y simbólicos que componen la escena son, de manera puntual, idénticos a los de la representación de 1865. Sin embargo, el artista, quien había sido condiscípulo de Ramírez y Álvarez en la Academia de San Carlos, advirtió ciertos errores detectados en el original y realizó algunas modificaciones en cuanto al dibujo, colorido y perspectiva, siendo el cambio de las líneas que conforman las losetas en el suelo el más evidente: “Sánchez hizo la copia con la conciencia y el saber que le caracterizaban y habiendo oído decir al mismo Ramírez, que encontraba muy en fuga las líneas de la mesa, hizo la corrección debida”.²⁸⁹ Además, definió de modo más exacto la imagen de la Virgen de Guadalupe al fondo y detalló otras partes de la composición como los libros, el reloj y la silla de madera en la que el héroe recarga su mano.

²⁸⁶ No obstante, de su vida se tienen pocas noticias. En 1852 ingresó a los cursos de la Academia de San Carlos y para 1862 recibió el premio a la pensión en el ramo de pintura. Siendo profesor de dibujo y ornato de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, falleció el 19 de abril de 1902. Algunas de sus obras más destacadas fueron: *La bella jardinera* (1857), *Safo en el promontorio de Léucade* (1862), *La virgen de los Dolores* (1862), *Carlos II* (1865), *General Miguel Hidalgo y Costilla* (1875) y *Retrato del Sr. General Porfirio Díaz* (1881). AAASC, gaveta 25, exp. 5779 y gaveta 98, exp. 9436.

²⁸⁷ “Exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de febrero de 1862. Consultado en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, Tomo II ..., p. 52.

²⁸⁸ Álvarez, *op. cit.*, p. 5.

²⁸⁹ *Ibidem*.



FIGURA 49. Tiburcio Sánchez, *General Miguel Hidalgo y Costilla*, 1875.
Óleo sobre tela, 243 x 157 cm., Antiguo Palacio del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Esta obra, patrocinada por la administración liberal en turno, no sólo demostró el éxito que alcanzó el óleo de Ramírez y que terminó por establecer la iconografía del cura Hidalgo para la posteridad, sino también que, a lo largo la República Restaurada no se manifestó una preocupación o interés mayor por generar una nueva iconografía sobre los héroes de la gesta de Independencia. Así, en el proceso para imponerse en el imaginario mexicano frente a otras representaciones y propuestas, los gobiernos de finales del siglo XIX tuvieron un papel significativo al retomar de forma pública esta efigie, pues con ello, paradójicamente, aceptaban el proyecto pictórico del Segundo Imperio. En consecuencia, durante el régimen de Maximiliano, se daría uno de los pasos decisivos en la configuración del canon visual de

Hidalgo como “Padre de la Patria”, más acorde con las expectativas de los liberales que con las de los conservadores en ese momento en el poder.

Por último, la permanencia del programa iconográfico de la Galería Iturbide en el arte nacional decimonónico, no se expresó únicamente a través de las imágenes que de los héroes de la Independencia se realizaron, ya que su influencia fue incluso visible en algunos de los retratos de gobernantes que se ejecutaron después de 1867. Así, por ejemplo, en la efigie de *Benito Juárez* que el gobierno de Jalisco encomendó a Felipe Castro en 1873, se recuperaría la figura imperial de Agustín I, creada en 1865 por Monroy para el Salón de Embajadores [FIGURA 42, cap. 3]. Por ello, y en contraste con la sobriedad con la que Clavé plasmó a Juárez en 1862, despojado de cualquier tipo de suntuosidad, Castro hizo uso de los atributos convencionales de la evocación tradicional del poder; de ahí las grandes y pesadas cortinas, las columnas neoclásicas al fondo, la mesa, silla, alfombra y la pose del personaje. Además, el rojo predominante en la escena, el color de los emperadores, remite de forma innegable al óleo de Monroy, aunque también al cuadro *Maximiliano de Habsburgo* de Santiago Rebull.



FIGURA 50. Felipe Castro, *Benito Juárez*, 1873. Óleo sobre tela, 215 x 157 cm., Palacio de Gobierno del Estado de Jalisco.



FIGURA 51. Joaquín Ramírez, *Maximiliano de Habsburgo*, 1866. Óleo sobre tela, 240 x 160 cm., Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México. [Copia del original de Santiago Rebull de 1865].

Se establecía, por tanto, una línea de continuidad que unió visualmente a Juárez con Iturbide y con el propio Maximiliano, cuyos retratos, desarrollados entre 1864 y 1867, se convirtieron en el modelo pictórico para la construcción de su efigie. Tras su muerte, Juárez se transformó en uno de los héroes más representativos de la “Segunda Guerra de Independencia”, por lo que su apariencia física y elementos simbólicos a su alrededor, debían corresponder al puesto que se le otorgaba, proclamando su legitimidad como prócer de la nación. A través de su figura, sus sucesores en el poder se afirmaron como herederos del régimen juarista, en un acto de proyección y reconocimiento social. Y si a partir de 1867 la pintura académica se orientó hacia la creación de una imagen oficial de los hombres de la Reforma y la Intervención Francesa, los artistas en su esfuerzo por representarlos, encontraron en la Galería Iturbide un antecedente visual e ideológico. La efectividad de la serie y sus lienzos fue tal, que no resultó necesario cambiar la propuesta establecida por Maximiliano en torno la representación del Estado y sus héroes. En definitiva, mientras la versión liberal de la historia se imponía en el medio artístico, el planteamiento iconográfico de la Galería Iturbide lograba trascender a la caída del Segundo Imperio y a la aparente ruptura política con la República Restaurada, consolidándose en el imaginario mexicano de fin de siglo.

CONSIDERACIONES FINALES

Como se ha visto a lo largo de esta investigación, en el siglo XIX la imagen de los héroes de la Independencia se construyó de acuerdo con los intereses de los grupos en el poder, que vieron en su representación una manera de justificar sus aspiraciones políticas y sociales: al considerarse descendientes de los fundadores de la patria, encontraron en su evocación y conmemoración un elemento de legitimación ideológica de sus planes y acciones. Por esta razón, la fabricación de una imagen oficial fue indispensable dentro de sus programas artísticos. La representación gráfica de los protagonistas del movimiento inició durante la misma gesta insurgente y en las primeras décadas de vida independiente se manifestaron diversos intentos por determinar sus características físicas. No obstante, debido a la inestabilidad política y económica que el país mantuvo en este periodo, a lo que se le sumó un desinterés de los gobiernos en turno, el patrocinio directo de cuadros de historia por parte del Estado fue escaso e irregular, evidenciándose en una falta de demanda artística y en la imposibilidad de configurar un proyecto iconográfico exitoso que definiera la apariencia de los caudillos antes de 1860. Fue, en consecuencia, con la Galería Iturbide, encomendada por Maximiliano de Habsburgo a los alumnos de la Academia de San Carlos, que se estableció en la plástica mexicana, el canon visual de los principales personajes de la guerra que, con más o menos estabilidad, habían permanecido en el imaginario de la nación hasta mediados del siglo. La propuesta de 1865 reflejó las preocupaciones de un país que necesitó la proyección visual de sus héroes, por lo que no fue ajena a su experiencia histórica; por el contrario, se insertó dentro del complejo proceso de construcción de identidad nacional que llevó a cabo la élite política mexicana decimonónica.

A través de la representación pictórica de Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, José María Morelos, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide, Maximiliano procuró crear una línea de continuidad entre su régimen y la gesta de Independencia, en un vínculo que le permitiera legitimar histórica y visualmente su autoridad imperial. Con la elección de estos personajes, cuya participación abarcó desde el inicio hasta la consumación del movimiento, la Independencia pasaba a formar parte del pasado del Segundo Imperio, que se definía como el único gobierno capaz de defender los principios proclamados entre 1810 y 1821. Al mismo tiempo, al jurar sostener, proteger y consolidar la libertad y

concebirse como descendiente de los caudillos y, por lo tanto, heredero de sus virtudes, cualidades y autosacrificios, Maximiliano buscó proyectarse socialmente hacia el futuro, con la clara intención de que la nación lo recordara como a uno de ellos.

Como retratos oficiales, los lienzos de la Galería Iturbide debían transmitir la grandeza del propio régimen. Por tal motivo, bajo los pinceles de artistas educados en la Academia de San Carlos, se expresaron en un lenguaje relacionado con la convencional representatividad del poder, cuyos resultados reflejaron personajes idealizados y ennoblecidos, que en poco o nada se asemejan a las imágenes que de ellos se habían realizado previamente. Al plasmarlos como la encarnación de ciertas ideas o valores, fueron dotados de una apariencia más digna, con posturas elegantes y en analizadas ambientaciones, acompañados de aquellos atributos que simbolizaran su actuación en la gesta. De esta manera, se trató de cuadros de gran formato, en el que las figuras se encontraron de cuerpo completo, de pie y con elementos alusivos a su trayectoria política, pintados en ricos interiores en el caso de Iturbide, en modestos estudios como en Hidalgo y Morelos o en exteriores que caracterizaron el territorio mexicano como en Allende, Matamoros y Guerrero.

Al tratarse de una producción pictórica desarrollada desde los círculos del poder, las ideas políticas del Imperio influyeron en el trabajo de los artistas de la Academia, de suerte que la narrativa visual de la Galería Iturbide no estuvo exenta de una intención precisa, descubriéndose en ella el pensamiento de Maximiliano, interesado en legitimar su papel como emperador y heredero de la guerra de Independencia. Por esta razón, se asignó a cada héroe un lugar fundamental: Hidalgo se identificó como el “Padre de la Independencia”; Allende simbolizó la fuerza militar de la revolución; Morelos fue el legislador y la inteligencia; Matamoros la abnegación y renuncia; Guerrero la constancia y subordinación; e Iturbide el poder legitimador imperial. A pesar de que cada uno de los personajes encarnó una función significativa y única, el nombre de la serie y la relevancia iconográfica de Iturbide, confirmaron su preponderancia en el discurso de Maximiliano, que insistió en justificar las raíces de su gobierno a partir de la vinculación directa con Agustín I, cuya efigie fabricó desde la suntuosidad de una representación real. En este conjunto, Hidalgo e Iturbide fueron protagonistas de un mismo relato, por lo que la Galería Iturbide mostró de forma evidente la voluntad unificadora del proyecto histórico del Segundo Imperio.

Con todo, los intentos por reunir a los caudillos antagónicos tuvieron su última representación en el arte académico con la propuesta de Maximiliano. En 1867, el triunfo republicano no sólo acabó con la visión integral de la Independencia, sino también con los ropajes imperiales de Iturbide y su reconocimiento como prócer, quien era expulsado y condenado del discurso liberal: en el proyecto que se imponía, el antiguo jefe realista y primer emperador, no tenía ya cabida y, por eso, sus representaciones desaparecerían de la pintura decimonónica.²⁹⁰ En cambio, el cura Hidalgo pasaba a ser parte de la tradición liberal como el padre fundador de la patria mexicana, estableciéndose su preeminencia definitiva en el panteón heroico nacional. Al plantear la actuación de Iturbide como una contrarrevolución, la obra que se había iniciado en Dolores quedaba incompleta y únicamente la legítima consumación del Independencia se concluía con la restauración de la República.

Mientras la versión liberal de la historia se fijaba en el medio pictórico de la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Galería Iturbide trascendía a la aparente ruptura política entre el Segundo Imperio y la República Restaurada: “uno pensaría que el cambio de los tiempos obligaría a deshacer la obra de Maximiliano. No fue así y el ciclo propuesto sería retomado por los liberales a excepción de la figura monárquica de Iturbide”.²⁹¹ De tal modo, a partir de 1867, se convirtió en la referencia a seguir para las galerías de los salones de sesiones de las distintas instancias de gobierno creadas durante las últimas décadas del siglo; asimismo, los cuadros de Hidalgo, Allende, Morelos, Matamoros, Guerrero e Iturbide (aunque sin sus atributos imperiales) se transformaron en el modelo iconográfico para las posteriores representaciones de los personajes, cuyas efigies fueron reproducidas en litografías, grabados o pinturas, copiadas enteras o parcialmente, de tal forma que lograron perdurar en la memoria colectiva nacional, desplazando cualquier otra imagen y permaneciendo como los retratos por excelencia de los caudillos de la Independencia. Sobre el óleo que realizó Joaquín Ramírez en 1865, Fausto Ramírez ha señalado lo siguiente:

Esta imagen ha llegado a ser una efigie fundamental del imaginario histórico mexicano, ligada en cierta forma —como la célebre alegoría de *La madre patria* (1962), de Jorge González Camarena— a la ilustración de los libros de historia y a los textos populares: conceptuada como la representación del <padre de la patria> por antonomasia, se ha convertido en un recordatorio perenne de la fecha ritual en que se celebra el inicio de la independencia

²⁹⁰ Pérez Vejo, “Dos padres para una nación...”, p. 174.

²⁹¹ Acevedo, “Los comienzos de una historia laica en imágenes...”, p. 45.

mexicana (la noche del 15 al 16 de septiembre: la <noche del grito> y, por consecuencia, se ha convertido también en un genuino icono heroico de la nacionalidad.²⁹²

Los lienzos que ejecutaron Felipe Castro en 1868 y Tiburcio Sánchez en 1876 confirman la apropiación iconográfica que llevaron a cabo las administraciones de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada respecto a la propuesta de la Galería Iturbide. A la par, demuestran que durante la República Restaurada no se manifestó una preocupación mayor por generar una nueva representación sobre los héroes. Paradójicamente, al responder a una “política de reutilización”, los liberales retomaron y aceptaron el proyecto artístico del Imperio y su interpretación sobre el proceso de Independencia. Además, la permanencia del programa de Maximiliano en el arte no se expresó exclusivamente a través de las réplicas que de sus cuadros se realizaron, ya que su influencia fue incluso visible en algunos de los retratos de gobernantes que se hicieron después de 1867, tal como sucedió con la imagen de Juárez.

Finalmente, la historia de la nación “inventada e imaginada por los liberales” fue la versión triunfante que se estableció en el pensamiento mexicano decimonónico. Sin embargo, esto fue posible sólo a partir de la victoria republicana en 1867, cuando se relegó de la contienda la fuerza política de los conservadores, y con ello, su interpretación histórica. Por lo tanto, en el México del siglo XIX existieron otras propuestas que se combatieron entre sí y que llegaron a entrelazarse en su objetivo por definirse como el único pasado posible de la nación.²⁹³ En esta polémica, la Academia de San Carlos y su producción pictórica sobre la Independencia, cumplió una tarea fundamental, pues creó un discurso en imágenes que buscó validar y reconocer la actuación de los grupos en el poder. De esta manera, la construcción de un retrato oficial, de una iconografía particular sobre los héroes, implicó que el arte se convirtiera en un elemento de persuasión ideológica capaz de plasmar las cualidades, reales o no, de aquellos que detentaron el poder, para asombro y admiración de los demás. Y en este proceso, los artistas no dudaron en “idealizar, agigantar y disimular a sus modelos”.²⁹⁴

²⁹² Ramírez, “*Hidalgo en su estudio...*”, p. 189.

²⁹³ Pérez Vejo, “Imaginando a México...”, p. 190-191.

²⁹⁴ Rodríguez Moya, *La mirada del virrey...*, p. 10.

FUENTES CONSULTADAS

1. Archivos

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos

2. Hemerografía

Diario del Imperio, México, 1865, 1866, 1867

El Mexicano, México, 1866

El Siglo Diez y Nueve, México, 1863, 1867

La Razón de México, México, 1864, 1865

La Sociedad, México, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867

La Sombra, México, 1865

3. Testimonios contemporáneos

ALAMÁN, Lucas, *Historia de Méjico. Desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, Tomo III, México, Imprenta de J. M. Lara, 1850.

_____, *Historia de Méjico. Desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, Tomo IV, México, Imprenta de J. M. Lara, 1851.

ÁLVAREZ, Manuel Francisco, *El pintor Joaquín Ramírez y el retrato de Hidalgo*, México, A. Carranza e hijos, 1910.

ARRANGOIZ, Francisco de Paula, *México desde 1808 hasta 1867*, Prólogo de Martín Quirarte, 2a. ed., México, Editorial Porrúa, 1968.

CLAVÉ, Pelegrín, *Lecciones estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

El Iris. Periódico crítico y literario. Por Linati, Galli y Heredia, Introducción por María del Carmen Ruiz Castañeda, Estudio e índice por Luis Mario Schneider, Tomo I, ed. facsimilar, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1986. (Facsímiles de la Hemeroteca Nacional).

El Museo Mexicano, ó miscelanea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas, México, Ignacio Cumplido, 1843.

FERNÁNDEZ de Lizardi, José Joaquín, *Obras XII. Folletos (1822-1824)*, Recopilación, edición y notas de Irma Isabel Fernández Arias y María Rosa Palazón Mayoral, Prólogo de María Rosa Palazón Mayoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1991. (Nueva Biblioteca Mexicana, 100).

GALLO, Eduardo L. (ed.), *Hombres Ilustres Mexicanos. Biografías de los personajes notables. Desde antes de la conquista hasta nuestros días*, Tomo III, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1874.

_____, *Hombres Ilustres Mexicanos. Biografías de los personajes notables. Desde antes de la conquista hasta nuestros días*, Tomo IV, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1875.

LINATI, Claudio, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, Introducción, estudio y traducción de Justino Fernández, Prólogo de Manuel Toussaint, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1956.

MENDIBIL, Pablo de, *Resúmen histórico de la Revolución de los Estados Unidos Mejicanos; sacado del "Cuadro histórico", que en formas de cartas escribió el Lic. Carlos María Bustamante, i ordenado en cuatro libros*, Londres, R. Ackermann, 1828.

PRUDHOMME, C. L., *Album Méjicano. Tributo de gratitud al Civismo nacional. Retratos de los Personages ilustres de la primera y segunda época de la Independencia Mejicana y notabilidades de la presente*, México, C. L. Prudhomme Editor, 1843.

Reglamento para el Servicio y Ceremonial de la Corte, México, Imprenta de José María Lara, 1865.

Reseña de las festividades nacionales de los días 15 y 16 de Setiembre de 1864 en la capital del Imperio, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.

RIVA Palacio, Vicente, Manuel Payno, Juan A. Mateos y Rafael Martínez de la Torre, *El libro rojo. 1520-1867*, Amplificaciones por Ángel Pola, Tomo II, México, A. Pola Editor, 1906.

RIVERA Cambas, Manuel, *Los gobernantes de México. Galería de biografías y retratos de los Vireyes, Emperadores, Presidentes y otros gobernantes que ha tenido México. Desde don Hernando Cortes hasta el C. Benito Juárez*, Tomo II, México, Imprenta de J. M. Aguilar Ortiz, 1873.

_____, *México pintoresco, artístico y monumental. Vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica ó histórica*, Tomo I, México, Imprenta de la Reforma, 1880.

4. Compilaciones documentales

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Biografía de Don Miguel Hidalgo y Costilla. Primer Caudillo de la Independencia*, Estudio introductorio de V. Humberto Benítez Treviño, México, Gobierno del Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, Consejo Consultivo del Bicentenario de la Independencia de México, 2007.

BÁEZ Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1844-1867*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976. (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXXV).

_____, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1867-1907*, Vol. I, Tomo III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993. (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXXVI).

GARCÍA, Genero, *Documentos inéditos o muy raros para la Historia de México*, 2a. ed., México, Editorial Porrúa, 1975.

MATUTE, Álvaro, *México en el siglo XIX: Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1973.

PANI, Erika, “Espejismos, decepciones, encarguitos y negocios no poco turbios: el mundo de un conservador durante el Segundo Imperio: la correspondencia de Ignacio Aguilar y Marocho” en Beatriz Rojas (coord.), *Mecánica política: para una relectura del siglo XIX mexicano. Antología de correspondencia política*, México, Universidad de Guadalajara, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2006, p. 249-300.

PI-SUÑER Llorens, Antonia (coord.), *México en el Diccionario Universal de Historia y Geografía. Volumen III. La contribución de Manuel Orozco y Berra*, Selección y estudio introductorio de Aurora Flores Olea, Miguel Ángel Castro y Othón Nava Martínez, Vol. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

PRIETO, Guillermo, *La patria como oficio: una antología general*, Selección, cronología y estudio preliminar de Vicente Quirarte, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2009. (Biblioteca Americana).

RATZ, Konrad, *Correspondencia inédita entre Maximiliano y Carlota*, Traducción Elsa Cecilia Frost, México, Fondo de Cultura Económica, 2004. (Sección de obras de Historia).

RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1858)*, Tomo I, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997. (Estudios y Fuentes del Arte en México, XVI).

_____, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II (1858-1878)*, Tomo II, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997. (Estudios y Fuentes del Arte en México, XVII).

ROMERO de Terreros, Manuel, *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963. (Estudios y Fuentes del Arte en México, XIV).

_____, *Maximiliano y el Imperio. Según correspondencias contemporáneas, que publica por primera vez Don Manuel Romero de Terreros, Marqués de San Francisco*, México, Cultura, 1926.

TORRE Villar, Ernesto de la (comp. y pról.), *La conciencia nacional y su formación. Discursos cívicos septembrinos (1824-1871)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

5. Libros

ACEVEDO de Iturriaga, Esther, *Catálogo del retrato del siglo XIX en el Museo Nacional de Historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.

AGRAZ García del Alba, Gabriel, *Mariano Matamoros Guridi. Héroe nacional*, México, Gabriel Agraz García del Alba, 2002.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, 2a. ed., Traducción de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 2013. (Colección Particular: 498).

Arte de las Academias. Francia y México, siglos XVII-XIX, México, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999.

ÁVILA, Alfredo, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010.

BÁEZ Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes. (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009. (Colección Espiral).

_____, *La pintura militar de México en el siglo XIX*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992.

_____, *Una mirada al pasado. La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos. Siglos XVIII y XIX*, México, Banco Santander Serfín, 2005.

BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Traducción de Teófilo de Lozoya, España, Crítica, 2001. (Letras de Humanidad).

CHUST, Manuel y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, 2003.

El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

FERNÁNDEZ, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1967.

FOWLER, Will (coord.), *Gobernantes mexicanos I: 1821-1910*, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

HALE, Charles A., *El liberalismo mexicano en la época de Mora. (1821-1853)*, 15a. ed., México, Siglo XXI Editores, 2005.

La lotería de la Academia Nacional de San Carlos. 1841-1863, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1987.

La monarquía hispánica en el arte, México, Museo Nacional de Arte, 2015.

Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.

Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.

MORENO, Salvador, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966.

PANI, Erika, *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*, México, El Colegio de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001.

PLASCENCIA de la Parra, Enrique, *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

PÉREZ Vejo, Tomás, *España en el debate público mexicano, 1836-1867. Aportaciones para una historia de la nación*, México, El Colegio de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008. (Colección ambas orillas).

_____, y Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo Nacional de Historia, 2009.

QUIÑÓNEZ, Isabel, *Mexicanos en su tinta: calendarios*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

RAMÍREZ, Fausto, *La plástica del siglo de la Independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985.

RODRÍGUEZ Moya, Inmaculada, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nación*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2006.

_____, *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, España, Universitat Jaume I, 2003.

Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1995.

VALLE Arizpe, Artemio de, *El Palacio Nacional de México. Monografía histórica y anecdótica*, México, Cía. General de Ediciones, S.A., 1933.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida (coord.), *Interpretaciones del periodo de la Reforma y el Segundo Imperio*, México, Grupo Editorial Patria, 2007.

_____, *Nacionalismo y educación en México*, 2a. ed., México, El Colegio de México, 2000. (Centro de Estudios Históricos. Nueva Serie, 9).

6. Artículos

ACEVEDO, Esther, “Apropiación y resignificación de los héroes de la Independencia” en *Bicentenario de la Independencia. Estado de México*, México, Gobierno del Estado de México, 2009, p. 203-243. (Colección Bicentenario. Biblioteca Mexiquense del Bicentenario).

_____, “El legado artístico de un imperio efímero. Maximiliano en México, 1864-1867” en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1995, p. 33-193.

_____, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual” en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 114-131.

_____, “Los comienzos de una historia laica en imágenes” en *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003. p. 34-53.

_____, Rosa E. Casanova, Estela Aguirre y Eloísa Uribe, “El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857” en *Las academias de arte. VII Coloquio internacional en Guanajuato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985, p. 87-135. (Estudios de arte y estética, 18).

_____, y Fausto Ramírez, “Preámbulo” a *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, p. 17-33.

ARENAL, Jaime del, “Iturbide y Arámburu, Agustín de” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 78-85.

ÁVILA, Alfredo, Virginia Guedea y Rodrigo Moreno, “Cronología. 1808-1821” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 457-531.

BORBÓN, María Teresa de, “Encuentro de dos liberalismos: similitudes y diferencias” en Patricia Galeana (coord.), *Encuentro de liberalismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 79-83.

CAMACHO Becerra, Arturo, “De la imagen sagrada al arte secular: artistas ante las Leyes de Reforma” en Cecilia del Palacio Montiel (coord.), *México durante la Guerra de Reforma*.

Tomo II. Contextos, prácticas culturales, imaginarios y representaciones, México, Universidad Veracruzana, 2011, p. 207-273.

CONNAUGHTON, Brian, “De la tensión de compromiso al compromiso de gobernabilidad. Las Leyes de Reforma en el entramado de la conciencia política nacional” en Brian Connaughton (coord.), *México durante la Guerra de Reforma. Tomo I. Iglesia, religión y leyes de Reforma*, Tomo I, México, Universidad Veracruzana, 2011, p. 73-121.

CUADRIELLO, Jaime, “Interregno II: el exilio de Agustín I” en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 144-189.

_____, “Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación” en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 38-103.

ESPARZA Liberal, María José, “La insurgencia de las imágenes y las imágenes de los insurgentes” en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 132-151.

FOWLER, Will y Humberto Morales, “Introducción: una (re)definición del conservadurismo mexicano del siglo diecinueve” a Will Fowler y Humberto Morales (coords.), *El conservadurismo mexicano en el siglo XIX*, México, Benemérita Universidad de Puebla, University of Saint Andrews, 1999, p. 11-36.

GALEANA, Patricia, “El liberalismo y la formación del Estado mexicano” en Patricia Galeana (coord.), *Encuentro de liberalismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 84-101.

HAMNETT, Brian, “Benito Juárez: técnicas para permanecer en el poder” en Will Fowler (coord.), *Gobernantes mexicanos I: 1821-1910*, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 303-335.

_____, “La Reforma, 1855-1876: Una propuesta liberal a los problemas del México independiente” en Josefina Zoraida Vázquez (coord.), *Interpretaciones del periodo de la Reforma y el Segundo Imperio*, México, Grupo Editorial Patria, 2007, p. 69-110.

HERNÁNDEZ Jaimes, Jesús, “Campanas de Morelos” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 167-170.

_____, “Guerrero, Vicente” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 62-65.

_____, “Matamoros Guridi, Mariano Antonio” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 99-101.

HERNÁNDEZ López, Conrado, “La ‘reacción a sangre y fuego’: los conservadores en 1855-1867” en Erika Pani (coord.), *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 267-299.

HERREJÓN Peredo, Carlos, “Construcción del mito de Hidalgo” en Federico Navarrete y Guilhem Olivier (coords.), *El héroe entre el mito y la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000, p. 253-249.

_____, “La imagen heroica de Morelos” en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, 2003, p. 243-252.

_____, “Morelos y Pavón, José María” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 110-117.

LOZANO, Luis-Martín, “Renovación estética en la Academia de San Carlos: el purismo en la pintura de mediados del siglo” en *Arte de las Academias. Francia y México, siglos XVII-XIX*, México, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999, p. 59-76.

MARCIEL, David R., “Los orígenes de la cultura oficial en México: los intelectuales y el Estado en la República Restaurada” en Roderic A. Camp, Charles A. Hale, Josefina Zoraida Vázquez (eds.), *Los intelectuales y el poder en México*, México, El Colegio de México, México, El Colegio de México, UCLA Latin American Center Publications, University of California, 1991, p. 569-582.

MÉJANÉS, Jean-François, “Las academias y la academia, ejercicio del dibujo” en *Arte de las Academias. Francia y México, siglos XVII-XIX*, México, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999, p. 21-43.

MÍNGUEZ, Víctor, “Héroes clásicos y reyes héroes en el Antiguo Régimen” en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, 2003, p. 51-70.

_____, e Inmaculada Rodríguez Moya, “Sueños de púrpura. Modelos artísticos e imágenes simbólicas del mito imperial en el México independiente” en Silke Hensel (coord.), *Constitución, poder y representación. Dimensiones simbólicas del cambio político en la época de la independencia mexicana*, España, Iberoamericana Vervuert, Bonilla Artigas, 2011, p. 81-120.

MOYA Gutiérrez, Arnaldo, “Los festejos cívicos septembrinos durante el Porfiriato, 1877-1910” en Claudia Agostoni y Elisa Speckman Guerra (eds.), *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio del siglo (XIX-XX)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 49-75.

O'DOGHERTY, Laura, "La Iglesia católica frente al liberalismo" en Erika Pani (coord.), *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 363-393.

O'GORMAN, Edmundo, "Hidalgo en la historia" en Manuel Carrera Stampa (*et al.*), *Miguel Hidalgo: ensayos sobre el mito y el hombre (1953-2003)*, Selección de textos, historiografía y bibliografía de Marta Terán y Norma Páez, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fundación Mapfre Tavera, 2004, p. 51-61.

PANI, Erika, "De vuelta a la Gran Década Nacional. Reforma, Intervención e Imperio" en Josefina Zoraida Vázquez (coord.), *Interpretaciones del periodo de la Reforma y el Segundo Imperio*, México, Grupo Editorial Patria, 2007, p.41-68.

_____, "El gobierno imperial de Maximiliano de Habsburgo" en Will Fowler (coord.), *Gobernantes mexicanos I: 1821-1910*, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 289-301.

_____, "El proyecto de Estado de Maximiliano a través de la vida cortesana y del ceremonial público" en *Historia Mexicana*, núm. XLV, 1995, p. 423-460.

PÉREZ Salas, María Esther, "La gráfica y la creación de un panteón nacional: los álbumes de los héroes" en María del Carmen Collado Herrera y María Esther Pérez Salas, *Tres décadas de hacer historia*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2011, p. 79-103.

PÉREZ Vejo, Tomás, "Dos padres para una nación: Hidalgo e Iturbide en el arte oficial mexicano del primer siglo de vida independiente" en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coords.), *Centenarios, conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, p. 159-190.

_____, "Imágenes, historia y nación. La construcción de un imaginario histórico en la pintura española del siglo XIX" en Francisco Colom González (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Tomo II, España, Instituto

de Filosofía, Organización de los Estados Iberoamericanos, Iberoamérica, Vervuert, 2005, p. 1117-1154.

_____, “Imaginando a México: la pintura de historia y la invención de la nación de los liberales” en Josefina Mac Gregor (coord.), *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos. Libro 1: Discursos históricos, identidad e imaginarios nacionales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 183-234.

_____, “Imaginarios historicistas españoles y mexicanos en el siglo XIX. Una aproximación iconográfica” en Agustín Sánchez Andrés y Raúl Figueroa Esquer (coords.), *México y España en el siglo XIX. Diplomacia, relaciones triangulares e imaginarios nacionales*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2003, p. 207-265.

PI-SUÑER Llorens, Antonia, “Sebastián Lerdo de Tejada” en Will Fowler (coord.), *Gobernantes mexicanos I: 1821-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 337-360.

QUIRARTE, Vicente, “La formación de la figura del héroe” en Alicia Mayer (coord.), *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*, Prólogo de Juan Ramón de la Fuente, Vol. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007, p. 285-298.

RAMÍREZ, Fausto, “El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)” en *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, p. 54-89.

_____, “Entre la alegoría y la crónica visual: las modalidades estilísticas del Segundo Imperio, 1864-1867” en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1995, p. 19-32.

_____, “Hidalgo en su estudio: la ardua construcción de la imagen del *Pater Patriae* mexicano” en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, 2003, p. 189-209.

_____, “José María Morelos: de guerrero a guardián de la ley” en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 286-325.

_____, “La ‘restauración’ fallida: la pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX” en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 205-229.

_____, “México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el Porfiriato” en *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, p. 110-149.

_____, “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca” en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 230-285.

REYES, Aurelio de los, “Iconografía Imperial de Maximiliano y Carlota” en Patricia Galeana (coord.), *El impacto de la Intervención francesa en México*, México, Siglo XXI Editores, 2011, p. 315-329.

RIVAS de la Chica, Adriana Fernanda, “Allende y Unzaga, Ignacio” en Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 18-21.

RODRÍGUEZ Moya, Inmaculada, “Agustín de Iturbide: ¿héroe o emperador?” en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Universitat de Valencia, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, 2003, p. 211-228.

_____, “La galería de héroes de Maximiliano: hacia una reconciliación del imaginario mexicano” en Víctor Mínguez y Manuel Chust (eds.), *El imperio sublevado. Monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, p. 305-323.

RODRÍGUEZ Piña, Javier, “La disputa por una hegemonía nacionalista: el 16 o el 27 de septiembre como celebración de la fiesta nacional” en Nikole Girón (coord.), *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglo XIX y XX)*, México, Instituto de Investigaciones Históricas Dr. José María Luis Mora, 2007, p. 109-140.

SÁNCHEZ Arreola, Flora Elena y Fausto Ramírez, “Estudio Introductorio” a Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1857-1920*, Vol. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, p. IX-LIII. (Estudios y Fuentes del Arte en México, LIII).

TORO, Alfonso, “Breves apuntes sobre iconografía de algunos héroes de la independencia” en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, Tomo V, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1913, p. 199-210.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, “Liberales y conservadores en México: diferencias y similitudes” en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 8, núm. 1, enero-junio 1997, p. 19-39.

_____, “Los partidos y la consolidación del Estado Mexicano. Reforma y Segundo Imperio” en Josefina Zoraida Vázquez (coord.), *Interpretaciones del periodo de la Reforma y el Segundo Imperio*, México, Grupo Editorial Patria, 2007, p. 7-39.

VÁZQUEZ Mantecón, María del Carmen, “Las reliquias y sus héroes” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 30, julio-diciembre, 2005, p. 47-110.

ZUBIRÁN Escoto, Norma, “La resistencia republicana bajo el impacto del Segundo Imperio en México. El Ejército de Oriente, 1864-1867” en Patricia Galeana, *El imperio napoleónico y la monarquía en México*, México, Senado de la República, Gobierno del Estado de Puebla, Siglo XIX Editores, 2012, p. 265-291.

7. Tesis

ACEVEDO, Esther, “Las Bellas Artes y los destinos de un proyecto imperial. Maximiliano en México. 1864-1867”, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, Departamento de Historia del Arte, 1995.

ARCINIEGA Ávila, Hugo Antonio, “El arquitecto del emperador. Ramón Rodríguez Arangoiti en la Academia de San Carlos, 1831-1867”, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, 2003.

CASTRILLO Dávila, Fernando Gaudencio, “Conmemoraciones, relato histórico y memoria. La arqueología de la identidad nacional en la ciudad de México, 1855-1872”, Tesis de maestría en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras, 2014.

ESTRADA Reynoso, Sergio, “La Academia de San Carlos en el Segundo Imperio”, Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2005.

JIMÉNEZ Romero, Emilio, “El proyecto artístico de Maximiliano de Habsburgo y Carlota Amalia de Bélgica. Catálogo hemerográfico 1864-1867”, Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

PÉREZ Cárdenas, Irma Yolanda, “El patrimonio cultural de Mariano Riva Palacio Díaz (1803-1880)”, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Historia del Arte, Facultad de filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.

ROLDÁN Vera, Eugenia, “Conciencia histórica y enseñanza: un análisis de los primeros libros de texto de historia nacional. 1852-1894”, Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

VILLAVICENCIO Navarro, Víctor Alberto, “El camino del monarquismo mexicano decimonónico: momentos, proyectos y personajes”, Tesis de doctorado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.