

Tomás Pérez Vejo

La Conquista de México en la pintura española y mexicana del siglo XIX: ¿dos visiones contrapuestas?

El proceso de construcción-invencción de las naciones, de creación de comunidades imaginarias, tiene uno de sus elementos centrales en la apropiación de la historia, en la conversión del pasado de la comunidad en un relato coherente capaz de hacer de una nación concreta el sujeto único de identidad colectiva frente a otras naciones posibles, frente a otras comunidades imaginarias posibles. Como ya he expuesto en otras ocasiones¹ este proceso de apropiación de la historia aparece reflejado de forma especialmente nítida, tal vez más que en cualquier otra forma de expresión, en la pintura de historia oficial, un género pictórico cuyo nacimiento, auge y decadencia está indisolublemente unido al nacimiento y desarrollo de la nación como forma hegemónica de identidad colectiva.

Este proceso de apropiación de la historia, de plasmación del pasado en imágenes, no actúa de forma aleatoria sino que privilegia determinados momentos históricos, aquellos que se consideran determinantes en la formación de la nación, en detrimento de otros, aquellos que, por el contrario, se consideran marginales en la formación del espíritu de la nación. Lo que el discurso de la pintura de historia hace, posiblemente lo mismo que cualquier relato sobre los orígenes, es re-

construir el pasado desde el presente, recrear el pasado de la nación de forma que la comunidad nacional existente en ese momento aparezca como algo natural, al margen del tiempo y de la historia misma, como una realidad objetiva y no como el fruto del mismo discurso nacionalizador. No es necesario insistir en lo que de arbitrario, incluso de tautológico, tiene esta forma de razonamiento, pero la invención de las naciones se decide en el campo de lo emotivo y no en el de lo racional.

Tanto en el caso de la pintura de historia española como en el de la mexicana, aunque, como se intentará demostrar a continuación, por motivos y con intensidades diferentes, la Conquista de México ocupa un lugar significativo, lo que se correspondería con su importancia en el imaginario historicista de españoles y mexicanos. En ambos casos vendría a ser uno de esos episodios privilegiados en torno a los cuales se construye la idea de la existencia de la nación como realidad objetiva.

En la pintura de historia decimonónica mexicana los cuadros que ilustran episodios de la Conquista son claramente mayoritarios en relación con cualquier otro periodo histórico. Tras un primer momento, que abarca hasta la llegada de Maximiliano, en el que, por una serie de motivos que no vienen aquí al caso (pervivencia de una identidad colectiva de tipo religioso, hegemonía conservadora en la Academia de San Carlos, nazarenismo de Clavé, etcétera),² los cuadros sobre te-

¹ Véase en especial T. Pérez Vejo, "La pintura de historia y la invención de las naciones", en *Focus: Revista de historia*, vol. 5, núm. 1, Juiz de Fora, 1999, pp. 139-159. Para un análisis más teórico del carácter imaginario de toda construcción nacional, T. Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999.

² Para un análisis más pormenorizado de estos motivos véase T. Pérez Vejo, "Iconographie historiciste dans les expositions de l'Academia de

mas de historia mexicana son prácticamente inexistentes, y, por lo tanto, también los referidos a la Conquista, los cuadros sobre este periodo se mueven siempre por encima del 30 por ciento (véase el cuadro 1). Más de un tercio de las imágenes históricas que los mexicanos del siglo XIX ven en los cuadros, grabados y otras formas de ilustración gráfica, se refieren a unos pocos años de la primera mitad del siglo XVI; más de un tercio de la imagen que tienen de su pasado histórico corresponde a episodios de la Conquista. Esto significa, al margen de otras consideraciones, que la Conquista aparece claramente sobrevalorada en el imaginario historicista mexicano del siglo XIX.

<i>Periodo histórico</i>	<i>Conquista</i>
1850-1855	0.00
1856-1863	0.00
1864-1866	0.00
1867-1875	37.50
1876-1898	38.71
<i>Total</i>	34.88

Cuadro 1. Porcentaje de cuadros inspirados en episodios de la Conquista presentados en las Exposiciones Nacionales celebradas en el siglo XIX sobre el total de cuadros con tema de la historia de México.

El primer cuadro de la pintura académica decimonónica mexicana en presentar un episodio de la Conquista es *La noche triste*, llevado por Francisco P. de Mendoza a la Decimocuarta Exposición de la Escuela de Bellas Artes de México en el apartado de pinturas remitidas de fuera de la Academia.³

Representa la tremenda batalla conocida en la historia con el nombre de Noche Triste. No es fácil que el artista eligiera un episodio aislado de aquella terrible jornada: así es que prefirió representar todo en un

San Carlos de Mexique et son importance dans l'invention d'une identité nationale", en P. Ragon, A. Hémond y B. Tatar (eds.), *Usages, appropriations et transgressions de l'image au Mexique*, París, CEMCA-L'Harmattan (en prensa).

³ La presencia de los cuadros en las Exposiciones Nacionales aparece documentada en los *Catálogos* impresos con motivo de la celebración de cada una de ellas. Existe una edición moderna de todos los catálogos de las celebradas en el siglo XIX en M. Romero de Terreros (ed.), *Catálogo de las Exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1963. Con el fin de no resultar reiterativo se omite en la referencia bibliográfica a cada uno de los *Catálogos* en los diferentes cuadros citados a continuación.

gran grupo y logró trasladar al lienzo la formidable escena que se han podido imaginar todos los que conocen la historia. Infinitas son las figuras del cuadro, y muchas de aquéllas son retratos verdaderos. Allí están Hernán Cortés, Alvarado, Sandoval, doña Marina, el señor de Ixtapalapa, Cacamatzin, los hijos de Moctezuma y otros personajes, fielmente reproducidos y caracterizados todos, así por sus trajes, por sus armaduras, por sus actitudes y fisonomías. Excusado es decir que la escena es de noche: la luz de un relámpago ilumina; una parte de ella está alumbrada por el rojizo resplandor de una antorcha, y a lo lejos se ven en un edificio de la ciudad las llamas de un incendio.⁴

Es éste un tema muy interesante desde la perspectiva de la construcción de la identidad nacional. Interesante sobre todo porque, como se verá más adelante, podría ser perfectamente un tema de la pintura de historia española: la misma predilección por los aspectos épicos de la Conquista, la misma ausencia de juicios morales sobre el hecho histórico, etcétera. No aparece todavía en este cuadro la que podríamos denominar la imagen "mexicana" de la Conquista hegemónica en años posteriores. Es como si las élites criollas, tal como ya he escrito en otra ocasión,⁵ ante el dilema de elegir entre una tradición colonial, contra la que habían construido su independencia, y una tradición indígena de la que se declaraban herederos pero que planteaba algunas dificultades de identificación para un grupo humano racial y racistamente blanco, hubiesen decidido optar por una cierta ambivalencia. Es la Conquista vista como un episodio bélico y todavía sin las implicaciones emotivas que va a tener posteriormente.

⁴ "Honor al genio mexicano", en *El Siglo XIX*, México, 21 de noviembre de 1869 (es la reproducción de un artículo de *La Iberia*). Estas largas y minuciosas descripciones de los asuntos de los cuadros, habituales en la prensa del siglo XIX, tienen un gran interés histórico ya que, al margen de ser una clara muestra de cómo era visto en la época este tipo de pintura (es obvio que el asunto, el qué, era considerado mucho más relevante que la técnica pictórica, el cómo), permitían que los hechos representados en los cuadros tuviesen una difusión mucho más amplia que la del público artístico. Prácticamente la totalidad de los lectores de prensa tenían un conocimiento de los temas representados en los cuadros llevados a las Exposiciones Nacionales. Por estos motivos, para la descripción de los cuadros voy a utilizar, en la medida de lo posible, la descripción que de los mismos hace la prensa de la época.

⁵ T. Pérez Vejo, "Iconographie historiciste dans les expositions de l'Academia de San Carlos de Mexique et son importance dans l'invention d'une identité nationale", *op. cit.*

Estas primeras obras acerca de la Conquista⁶ van a pasar inadvertidas. El primer cuadro relacionado con la Conquista, aunque de forma tangencial, que va a tener eco en la vida pública mexicana, es *El Senado de Tlaxcala* de Rodrigo Gutiérrez, pintado en 1875. Un lienzo que curiosamente no llegó a ser expuesto en ninguna de las Nacionales, pero sí fue adquirido por el Estado, lo que le da derecho a figurar con todos los honores dentro de la pintura oficial, y con gran éxito, cabría añadir (reproducciones en grabado,⁷ envío a las exposiciones universales de París y Chicago, etcétera). Es ésta una obra de significado ideológico complejo. Nacida de un encargo de Sánchez Solís con la finalidad expresa de formar parte de una galería de cuadros sobre hechos de la historia mexicana,⁸ representa la discusión entre los dos Xicoténcatl, padre e hijo, con Maxiscatzin a propósito de la propuesta de Cortés de una alianza militar entre el conquistador español y los caciques tlaxcaltecas para combatir a Tenochtitlan. En la versión decimonónica este hecho histórico (véase la novela *Xicoténcatl*, publicada en Filadelfia en 1826, por cierto una de las primeras novelas indigenistas de la literatura mexicana, si no la primera) tiene una lectura inmediata directamente relacionada con la reciente guerra contra los franceses: la colaboración con el enemigo (el héroe del cuadro es Xicoténcatl que se opone a la colaboración con Cortés en contra de la opinión de Maxiscatzin, quien, por motivos de rencillas personales, está dispuesto a traicionar a su patria) y la traición como causa de los males de la patria.⁹ Pero no es esta interpretación, muy obvia por otra parte, la que aquí nos interesa. Hay otro trasfondo ideológico que, des-

de la perspectiva de la construcción de la nación mexicana, resulta todavía más relevante. Tenemos aquí, por primera vez en la pintura oficial,¹⁰ la Conquista vista desde la perspectiva de los vencidos. Estamos ante una de las primeras plasmaciones pictóricas de esa idea tan cara a los liberales mexicanos del siglo XIX, la de que la nación mexicana es la de los indios derrotados y la Conquista sólo un desgraciado paréntesis en la historia de la nación. Pero hay más cosas. El mismo empleo del término *Senado* no es casual, remite a la idea de una tradición democrática propia. Lo que el cuadro nos está diciendo no es sólo que los indios son nuestros antepasados, sino que representan una tradición legítima y democrática frente al absolutismo de la Colonia: son nuestros antepasados y, además, son mejores que los conquistadores. Hasta las nuevas instituciones democráticas que el liberalismo triunfante estaba intentando arraigar en el país tenían sus orígenes en la época prehispánica y no en la herencia de la Colonia. En este sentido, el aire general de asamblea griega que, al margen de algunos detalles puntuales, emana del cuadro es todo menos casual. Por lo demás el que, en la interpretación de la época, el debate se plantee como una discusión entre los traidores a la nación y los héroes de la Independencia también tiene más implicaciones de las que parece. Socializados en un discurso nacionalizador que ha acabado identificando lo mexicano con lo azteca nos resulta difícil ver lo que esto tiene de construcción ideológica. ¿Por qué los tlaxcaltecas tenían más intereses en común con los habitantes de Tenochtitlan que con los guerreros de Cortés? ¿Por qué eran traidores apoyando al uno y no a los otros? Estamos aquí ante uno de los mayores éxitos del proceso nacionalizador mexicano. Ante la negativa a asumir que el Estado mexicano es en realidad el heredero del Virreinato, la opción es hacer que todo el México prehispánico sea azteca. Sin esto no hay nación mexicana posible. La Conquista debe aparecer como el choque frontal entre una nación mexicana, intemporal y eterna, y unos invasores que representan lo ajeno y lo extraño al ser nacional, y para esto es necesario que todos los pueblos prehispánicos, de lo que posteriormente será México, fuesen ya mexicanos, pudiesen ya ser juzgados en función de los intereses de la nación mexicana.

¹⁰ En el campo de las ideas políticas el fenómeno es muy anterior.

⁶ Al anterior habría que añadir la *Visita de Cortés al Templo Mayor* de Casarín, Nacional de 1873.

⁷ En 1892 el editor Rafael B. Ortega, a través de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, hace una petición para que se le permitiera sacar copia de esta pintura para reproducirla y popularizarla (*Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, documento núm. 8183).

⁸ "Ha hecho pintar en grandes cuadros los más notables episodios de la historia antigua. Algunos de ellos ya están terminados, como el *Descubrimiento del pulque*, que tanta fama ha dado a su autor, José Obregón, y otros se hallan cerca de su término, como *La prisión de Cuauhtemotzin* que pinta el señor Rebull, y la deliberación del senado tlaxcalteca después de la embajada de Cortés, que ejecuta el señor Gutiérrez" (Pilades, "Boletín, reunión artística, museo de antigüedades. Breve mirada sobre ellas", en *Revista Universal*, México, 17 de junio de 1875).

⁹ Para un estudio reciente del contexto ideológico en que fue pintado este cuadro, véase A. Sánchez Arceche, "Vida secreta de dos cuadros: *El descubrimiento del pulque* y *El Senado de Tlaxcala*", en *Memoria* núm. 7, México, 1998, pp. 7-29.



El Senado de Tlaxcala, de Rodrigo Gutiérrez, 1875.

Tras *El Senado de Tlaxcala*, los cuadros acerca de la Conquista se hacen cada vez más frecuentes y, también, cada vez con una imagen más negativa. Si el Estado-nación mexicano —y me refiero, claro está, al plano ideológico— es el heredero de los derrotados y no de los conquistadores, si la Conquista es sólo un desgraciado episodio en el devenir histórico de México al que la Independencia había puesto felizmente final, la Conquista debía de ser vista, representada, bajo sus aspectos más crueles y sanguinarios. Era necesario que perdiese su carácter épico y apareciese a la luz de la historia, no como algo lejano, ocurrido en un pasado remoto, sino como algo todavía vivo, dolorosamente presente y, por lo tanto, susceptible de un juicio moral.

Félix Parra lleva a la Exposición de 1875 *Fray Bartolomé de las Casas*. Un episodio de la Conquista sobre cuyo exacto significado no hay nada mejor que la reproducción que de la descripción del cuadro hace unos pocos años más tarde Altamirano en el *Primer Almanaque Histórico Artístico y Monumental de la República Mexicana*:

representa al nobilísimo defensor de los indios, al sublime fraile humanitario que consagró su vida a defender a los vencidos contra la bárbara crueldad de los vencedores. El P. Las Casas entra en un teocali y se presenta a su vista un espectáculo pavoroso y desgarrador. Al pie del ara en que se levanta todavía el ídolo azteca y que permanece adornada con la cadena de

flores que acababa de depositar allí la mano del infeliz e ignorante adorador indio, yace el cadáver de éste, traspasado por las espadas españolas. Los matadores que no aparecen en el cuadro, se ven sin embargo; parece que se alejan, y la imaginación, por débil que sea, se representa sin embargo las crueles figuras de aquellos fanáticos cuyas férreas pisadas parecen escucharse alejándose del templo. Una infeliz india, aterrada, desesperada, loca de dolor, se abraza a los pies del apóstol como demandando protección, y éste teniendo en las manos la cruz, la cruz del verdadero evangelio, símbolo de la bondad y del perdón, levanta los ojos al cielo, con una indignación sublime como una queja inmensa, como en una apelación suprema al Dios contra la barbarie de los que creen servirle asesinando a los ignorantes.

Todo en este cuadro está concebido con grandiosidad, con profundo conocimiento de la naturaleza humana, y con igual conocimiento de aquella oscura época de la conquista, del carácter del P. Las Casas y del respeto y amor que le profesaban los indios, aún persistiendo en la idolatría.

Cuando un pintor histórico quiera producir una obra en que la crítica nada encuentre que decir desfavorable, debe poseer su asunto como Parra, uniendo la belleza del arte a la verdad de los hechos y de los caracteres. En este lienzo todo es verdad y todo es bello. No hay en él más que tres personajes, un altar, un ídolo, algunas flores, un trozo de la arquitectura azteca; los asesinos ni aún se ven, y sin embargo se conoce en él toda una época, encierra una noción histórica más elocuente que cien libros, y da a conocer el carácter de los hombres del tiempo de la conquista, mejor que podrían hacerlo las páginas de los cronistas. El ánimo al contemplar esta obra del inspirado pintor de México se siente sobrecogido de una impresión trágica indecible, y nadie puede sustraerse a ella.¹¹

Pocos comentarios caben hacer a esta larga cita. Están aquí presentes todos los elementos de lo que va a ser la visión canónica de la Conquista en el imaginario historicista mexicano posterior: la crueldad, el horror, el carácter positivo de la intervención de la iglesia... y, desde la perspectiva de este artículo, la importancia de la pintura de historia como la mejor forma de entender y recrear el espíritu de una época: "encierra una noción histórica más elocuente que cien libros".

¹¹ Ignacio M. Altamirano, "Revista artística y monumental", en M. Caballero, *Primer Almanaque Histórico Artístico y Monumental de la República Mexicana*, El Noticioso, México, 1883, pp. 97-98.

El discurso puesto a punto por Parra en su *Fray Bartolomé de las Casas* va a ser el repetido por la pintura de historia mexicana prácticamente hasta fin de siglo. Cabría incluso afirmar que hasta mucho más tarde: esta misma historia piadosa es parte del argumento de las pinturas de Rivera en los muros del Palacio Nacional. Y es que, dejando de un lado las obvias diferencias estilísticas, el muralismo mexicano es en gran parte, desde una perspectiva ideológica, el continuador natural de la pintura de historia decimonónica: el mismo carácter propagandístico, el mismo carácter de pintura oficial, etcétera.

El propio Parra expone con gran éxito en la Nacional de 1877 (primer premio y compra por el Estado y envío a la Exposición Universal de Nueva Orleans) *La matanza de Cholula*, descrito así por un contemporáneo,

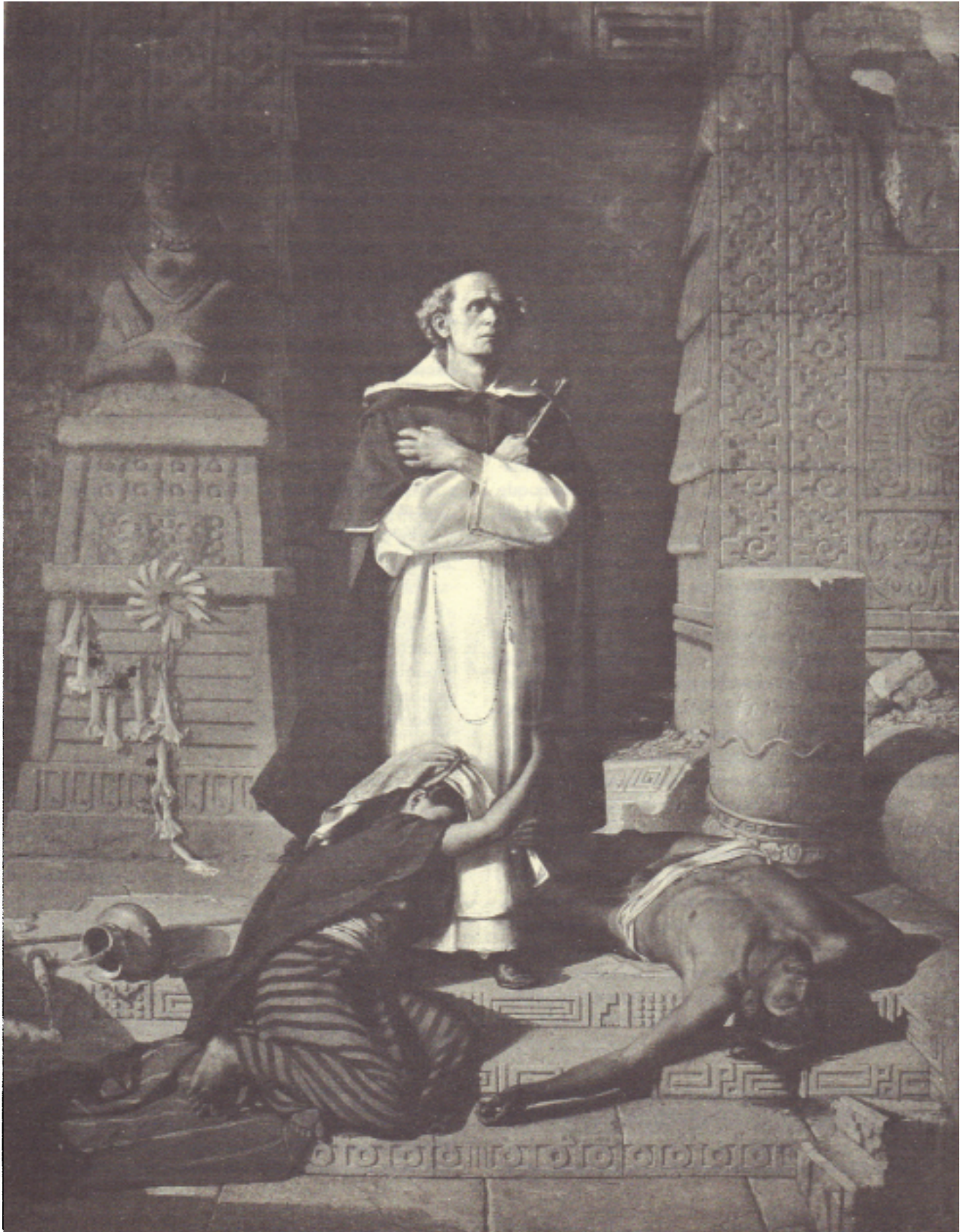
representa un episodio de aquella feroz carnicería llevada a cabo traidoramente por Cortés, a causa de la denuncia hecha por la fatal doña Marina, su barragana y su espía.

Dos soldados españoles que llevan armadura completa, altos, pálidos, de catadura feroz y cruelesísima, acaban de asesinar en el atrio de un templo o en el patio de un palacio a hombres, mujeres y niños, cuyos cadáveres yacen ensangrentados acá y acullá; los han despojado de ricas alhajas de oro que examinan con mirada codiciosa, teniendo aún en la mano y tinta en sangre la espada asesina. Una india joven, aterrada hasta el estupor, hasta el tedio, se ve en primer término, inclinada sobre un bastón y arrodillada, como bajo el peso de aquella catástrofe tremenda. [...] Y luego, en segundo término los muros de un vasto edificio, las estatuas aztecas, las calles, escombros, algo en que se adivina la destrucción y la matanza; el cielo sereno pero triste, los cuervos acudiendo al olor de los muertos, las siluetas de otros soldados españoles que se alejan; en fin, corre en la escena un aire de exterminio que se siente en todo, que cubre como un velo lúgubre y trágico las piedras, los cadáveres, el semblante verdense y ceñudo de los españoles, y sobre todo, el estoico y desesperado de la joven india.¹²

Esta imagen negativa y sanguinaria de la Conquista tiene su culminación en el *El suplicio de Cuauhtémoc*, expuesto por Izaguirre en la Nacional de 1898. Su éxi-

¹² *Ibid.*, pp. 97-98.

HISTORIA



Félix Parra, *Fray Bartolomé de la Casas*, 1875.

to fue apoteósico, adquirido inmediatamente por el Estado en tres mil pesos, la cifra más alta que nunca se había pagado por una pintura en México,¹³ fue copiado por otros pintores, reproducido en grabado por las revistas ilustradas, enviado a las exposiciones internacionales de Filadelfia y Chicago, entre otras. Pero, sobre todo, este cuadro consiguió eso a lo que toda pintura de historia aspiraba: convertirse en la imagen arquetípica en la que una comunidad se reconoce y se identifica, en la imagen del hecho histórico mismo. A partir del cuadro de Izaguirre todo mexicano, socializado por el Estado para ser mexicano, verá ya la Conquista de la misma forma: la crueldad de unos conquistadores llegados de fuera enfrentada a la nobleza de un príncipe azteca, cruelmente torturado, pero que será vengado 300 años más tarde con el grito de Dolores. Es el triunfo definitivo del indigenismo en los últimos años del siglo XIX como corriente ideológica en la construcción nacional mexicana. Como ocurre con la mayoría, si no con todos, de los cuadros de historia que llegaron a convertirse en emblemáticos, el acierto de Izaguirre fue conseguir una perfecta equivalencia simbólica entre el hecho histórico concreto representado y la historia de la nación, entre la escena que aparece en el cuadro y la nación como personaje histórico: no es Cuauhtémoc quien está siendo torturado por Cortés y sus compañeros, es la nación mexicana la que sufre estoicamente la crueldad de unos conquistadores que han podido vencerla pero no someterla; no es un hecho histórico aislado el que se representa, es un capítulo más del drama moral de la nación mexicana personalizada en Cuauhtémoc que el espectador tiene ante sus ojos. Resulta significativo a este respecto el aire de intemporalidad que emana del cuadro de Izaguirre, más parece que estamos asistiendo a la representación de un sacrificio ritual que a la plasmación de un hecho histórico. Recuerda más al sacrificio de un mártir cristiano que a la muerte de un héroe laico. Y esto no debe ser casual, al fin y al cabo el cristianismo, con su cohorte de santos y mártires dispuestos a dejarse matar por su fe, es una buena escuela de socialización nacionalista. No hay demasiadas diferencias entre el martirio de San Lorenzo y el de Cuauhtémoc, salvo el ancho de la pa-rrilla.

Junto a esta visión sigue conviviendo otra más tradicional, centrada en episodios bélicos o anecdóticos,

¹³ *Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, documento núm. 9269.

menos negativa, en la que la Conquista es vista de forma más neutra, cuando no incluso favorable. Resulta sin embargo llamativo que, a pesar de que cuantitativamente parece ser mayoritaria, su influencia en la construcción de un imaginario nacional fue mucho menor. Ninguno de estos cuadros tuvo, ni siquiera de lejos, una presencia pública equiparable a los de Parra e Izaguirre. La mayoría de ellos pasaron prácticamente desapercibidos. Entre los que tuvieron un cierto éxito habría que citar¹⁴ el *Moctezuma recibe a Cortés* de Ortega, Nacional de 1887. Premiado y adquirido por el Estado, fue una de las pinturas que el editor Rafael B. Ortega solicitó a la Secretaría de Instrucción Pública poder sacar copia “para reproducirlas y popularizarlas”.¹⁵ Presenta una visión casi caballerescas y cortesanas del encuentro entre el conquistador hispano y el emperador azteca,

Moctezuma acompañado de sus sobrinos los príncipes de Ixtapalapan y Tlacotalpan, se adelanta hasta el centro de la sala para recibir a Cortés que viene acompañado de sus intérpretes Doña Marina y el padre Aguilar, y de los capitanes Sandoval, Alvarado, Velázquez de León, Ordaz y algunos soldados.¹⁶

Y pasemos ya al caso español. Lo primero que llama la atención es la escasa importancia comparativa de la Conquista de México en la iconografía historicista decimonónica española. Como se puede ver (cuadro 2) apenas poco más de uno por ciento del conjunto de los

¹⁴ A éste habría que añadir *La captura de Guatimoc en la laguna de Texcoco*, de Luis Coto, Nacional de 1881; *La noche triste*, también de Luis Coto, Nacional de 1881; *Cortés y Moctezuma*, de Juan Ortega, Nacional de 1881; *El padre Gante, maestro de los indios*, de Isidro Martínez, Nacional de 1891; *Los pintores aztecas comisionados por Moctezuma, muestran a éste dibujos representando la llegada de los españoles*, de Unzueta, Nacional de 1898; *Los informantes de Moctezuma*, de Isidro Martínez, Nacional de 1898; *Rendición de Cuauhtémoc a Hernán Cortés*, de Joaquín Ramírez, Nacional de 1898; *Prisioneros españoles sacrificados por los aztecas en un Teocali*, de Unzueta, Nacional de 1898; y *Escena de la Conquista*, de Mendoza, Nacional de 1898.

¹⁵ Las otras fueron el ya citado *El Senado de Tlaxcala* de Gutiérrez, *Cristóbal Colón ante Isabel la Católica* y *El descubrimiento del pulque* de Obregón (*Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, documento núm. 8183).

¹⁶ *Catálogo General de las Obras Presentadas en la XXI Exposición de Obras de Bellas Artes, abierta el 8 de diciembre de 1886*. México, Tip. Berruete Hnos., 1887. Reproducido en M. Romero de Terreros (ed.), *Catálogo de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México, op. cit.*, pp. 549-573.

cuadros españoles, se tome el apartado que se tome,¹⁷ se refieren a la Conquista de México, una cifra que en principio cabría considerar como prácticamente despreciable. Todavía más, a diferencia de lo que ocurre en México, donde algunos de los cuadros sobre la Conquista (por ejemplo *El Senado de Tlaxcala* o *El suplicio de Cuauhtémoc*) forman parte del grupo más emblemático de lo que es la pintura de historia mexicana, en España ninguno de estos cuadros llegó a tener una importancia ni siquiera parecida. Son otros los temas que monopolizan el imaginario historicista español como la guerra de Independencia contra los franceses o el Descubrimiento de América. Pero el asunto es más complejo de lo que parece. Fundamentalmente porque en el imaginario español la Conquista de México no es tanto la Conquista de México como un elemento más de una serie de rasgos que, en el proceso de invención de una nación española, el Estado español acabó considerando como específicos y definatorios de lo que España significaba en el mundo: tradición imperial y carácter belicoso. Cuando Cortés aparece representado en un cuadro de historia español del siglo XIX no está simbolizando el hecho concreto de la Conquista. Está representando la confirmación histórica del carácter imperial y militarista de la nación española. En este sentido, la batalla de Otumba tiene el mismo significado que la de Lepanto o la de Trafalgar; y la Conquista de México, el mismo que la del Perú o las victorias de los tercios en los campos de batalla europeos. Y estos temas sí tienen una presencia mucho mayor (véase el cuadro 2). Para acabar de tener una idea precisa de la importancia de la Conquista de México y de su lugar privilegiado en el imaginario historicista español hay que tener además en cuenta que comparativamente su presencia en la pintura de historia española es muy superior a la de cualquier otro episodio relacionado con el Nuevo Mundo, salvo el propio Descubrimiento; que, por ejemplo, y por referirnos a un hecho de características similares, no es en absoluto comparable el número de cuadros referidos a Cortés y a la derrota del imperio azteca con el referido a Pizarro y a la derrota del imperio inca. La importancia cualitativa y cuantitativa de los primeros es muy superior a la de los segundos.

¹⁷ Para estos datos véase T. Pérez Vejo, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1996.

<i>Temas de los cuadros de historia</i>	<i>Total</i>	<i>Adquiridos por el Estado</i>	<i>Premiados</i>	<i>Medalla primera clase</i>	<i>Medalla segunda clase</i>	<i>Medalla tercera clase</i>	<i>Reprod. en grabado</i>
Tradición imperial	14	14	10	10	7	9	13
Carácter belicoso de la nación española	23	26	23	15	26	15	25
Conquista de México	1.7	1.8	1.3	0	1.8	3.9	0.7

Cuadro 2. La Conquista de México en la pintura de historia española del siglo XIX. Las cifras indican porcentajes sobre el total de cada apartado.

Al margen de todo esto, y dado el mayor número de cuadros de historia en la pintura académica española, tenemos un número significativo de obras que permiten un análisis importante de lo que la Conquista de México supuso para el imaginario historicista español del siglo XIX. Lo primero que llama la atención es la temprana aparición del tema en la pintura española. Quizás aquí sería interesante aclarar que por motivos de desarrollo histórico el proceso de invención de España es significativamente más temprano que el de invención de México. Ya en el siglo XVIII el padre Sarmiento en su programa de decoración del Palacio Real de Madrid incluye un relieve titulado *México, su toma y conquista* y una estatua del emperador Moctezuma,¹⁸ esta última especialmente interesante ya que parece colocar al emperador azteca, junto con el último emperador inca, al mismo nivel que otros antepasados imaginarios de la monarquía española (reyes godos, monarquía asturiana, monarcas castellanos, aragoneses y navarros, etcétera), situación que no ocurre con otros reyes de los territorios que en ese momento formaban parte de la monarquía española, como, por poner un ejemplo obvio, los reyes moros de Granada o Córdoba. Es como si en estos primeros

¹⁸ El programa del padre Sarmiento para el Palacio Real de Madrid, no realizado en su totalidad, fue publicado por Sánchez Catón en 1956 (F. J. Sánchez Catón (ed.), *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, Colección de Bibliófilos Gallegos, III. Santiago de Compostela, 1956).

HISTORIA

intentos de vertebración de una identidad nacional en España, de invención de España, la élite intelectual dieciochesca mostrase un decidido interés en integrar imaginariamente los territorios americanos en la nación española.

En pintura el tema figura ya entre los propuestos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para el concurso de 1808 para la prueba de pensado, “Hernán Cortés destruyendo las naves en Veracruz”.¹⁹ Madrazo piensa en la Conquista de México, concretamente en la quema de las naves por Cortés, como uno de los temas para la decoración del hemicycle Palacio del Congreso y aunque finalmente el tema no aparece como tal en el programa definitivo de Carlos Luis de Ribera, con-

cluido en 1852, sí lo hace Cortés en una de las doce medallas que, como símbolo de las virtudes españolas, ornan el techo del hemicycle. Para entender en su justa medida esta presencia, por anecdótica que pueda parecer, debemos tener en cuenta que estamos en el *sancta sanctorum* de la representación nacional, una especie de templo laico donde se guardaba el alma de la nación.

Ya en la pintura de historia propiamente dicha, el primer cuadro con una cierta relevancia²⁰ es *La batalla de Otumba* de Antonio Gómez y Cros, que la reina Isabel II adquiriría en 1852 por, para la época, importante cifra de 100 mil reales. Obra de carácter triunfalista, casi una apoteosis de Cortés, que presenta al conquistador extremeño en el centro de la composición cabalgando un caballo blanco y enarbolando el estan-

¹⁹ *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de Septiembre de 1808*, Madrid, 1832.

²⁰ Anterior a éste es la *Presentación a Hernán Cortés de Guatimocín por el capitán García de Holguín*, de Fernández Cruzado, que pasó completamente inadvertido por la Exposición de la Academia de 1842.



Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1898.

darle azteca que le entrega un soldado, mientras, a su alrededor se arremolinan los cuerpos de los guerreros vencidos. Resulta casi un trasunto iconográfico del Santiago Matamoros de la iconografía barroca española. Su interés radica en que muestra ya desde muy pronto la preferencia de la pintura española por una imagen militar de la Conquista, una forma de exponer el arrojo y valor de los conquistadores, que se consideraba consustancial al carácter español.

Pero será la aparición de las Exposiciones Nacionales la que marcará el éxito definitivo del tema entre los pintores de historia. Sólo por referirme a los cuadros que tuvieron algún tipo de eco y reconocimiento público,²¹ ya en la primera, la de 1856, obtuvo un gran éxito la *Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos, por las tropas de Hernán Cortés y su presentación a éste en la plaza de Méjico*²² de Carlos María Esquivel, medalla de segunda clase y compra por el Estado. La escena se desarrolla en un marco arquitectónico lejanamente arqueológico, con extrañas construcciones que quieren ser aztecas; Hernán Cortés, en el centro, se enfrenta con gesto generoso a un altanero Guatimocín, la eterna caballería hacia el vencido que, desde la *Rendición de Breda*, acompaña necesariamente a todo cuadro con un vencedor español. La Conquista parece más un lance de novela de caballería que un episodio histórico real. Pero tampoco hay que desdeñar lo que de una determinada imagen nacional supone, al fin y al cabo la “caballería española” es una especie de fantasma recurrente en el imaginario nacionalista español decimonónico.

Luis López Piquer expone en la Nacional de 1866 *Primera entrevista de Hernán Cortés y Montezuma*,

²¹ A los cuadros que voy a referirme a continuación habría que añadir algunos otros cuya presencia en las Exposiciones Nacionales pasó bastante inadvertida. Es el caso de *Hernán Cortés entrando en el aposento de Moctezuma*, de Gómez y Cros, medalla de tercera clase en la Nacional de 1858; *Hernán Cortés liberándose de los dos indios que trataban de asesinarle*, también de Gómez y Cros, Nacional de 1862; *Guatimocín y su esposa presentados prisioneros a Hernán Cortés*, de Eusebio Valldeperas, consideración de medalla de tercera clase en la Nacional de 1866; y *La noche de Zempoala: expedición de Hernán Cortés contra Pánfilo de Narváez*, de Francisco de Paula van Halen, Nacional de 1866.

²² También en el caso de España se editaron catálogos para cada una de las Exposiciones Nacionales; lo mismo que en el caso de México se omiten las referencias bibliográficas a cada una de ellas para no resultar reiterativo. A diferencia del caso mexicano en el español no hay edición moderna de estos catálogos.

acogido desigualmente por la crítica. Así, mientras que para Tubino “la trivialidad del asunto se alcanza a los menos avisados [...] ni hay verdad en los tipos, ni los personajes de la escena han sido pintados con arreglo a lo que acerca de cada uno de ellos nos han dicho de consumo la tradición y la historia”.²³ Para el crítico de *El Museo Universal*, el cuadro resulta “grandioso en el asunto, el pintor ha sabido acertadamente escogerlo, en ese inmenso campo de glorias nacionales, donde pueden cosechar motivos para sus obras todos los pintores de los presentes y venideros siglos”.²⁴ Es llamativo que el grandioso asunto de un crítico se convierta en trivial para el otro, aunque quizá sólo sea una cuestión de matices: es grandioso el asunto de la Conquista pero no el episodio que se ha elegido para representarlo. Lo interesante en todo caso es el hecho de que la Conquista se considera como un motivo de gloria nacional. Es obvio que desde la perspectiva española la Conquista es sólo un episodio caballeresco que forma parte de las glorias nacionales españolas y en la que los conquistadores aparecen siempre bajo la imagen más benévola posible.

Eduardo Jimeno y Canencia presenta a la Nacional de 1871 el boceto de *Episodio de la Conquista de México*, ingenua composición que nos muestra a Cortés impidiendo un sacrificio humano, mientras, al fondo, unos soldados entronizan a la virgen sobre las ruinas de un templo pagano. Una vez más la imagen de la Conquista como una empresa de cristianización, a la que, en este caso, se une, de forma explícita, la reivindicación de la labor española en América, una empresa civilizadora que termina con la barbarie de los sacrificios humanos a la vez que entroniza la fe verdadera. Y es que, como pone de manifiesto Ossorio y Bernard en su crítica:

El pensamiento es esencialmente nacional. Jimeno había oído muchas veces con impaciencia poner en duda y en tela de juicio la bondad del descubrimiento del Nuevo Mundo para los americanos, y se propuso contrarrestar esta idea.²⁵

²³ F. M. Tubino, “Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia”, en *Revista de Bellas Artes*, núm. I, Madrid, 1866-1867, p. 155.

²⁴ J. de Dios de la Rada y Delgado, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *El Museo Universal*, Madrid, 1867, p. 42.

²⁵ M. Ossorio y Bernard, “Visita a la Exposición de Bellas Artes de 1871”, en *Las Novedades*, Madrid, 26 de noviembre de 1871.

Resulta curioso que en este caso concreto la visión mexicana y española casi parece coincidir, lo que merece salvarse de la Conquista es la cristianización. Recuérdese el cuadro de Parra acerca del padre Las Casas.

Manuel Ramírez Ibáñez expone en la Nacional de 1887 *De la Conquista de Méjico; Otumba*, que nada añade a la imaginería de un hecho ya varias veces representado de la misma forma en la pintura de historia. Un Cortés victorioso eleva el estandarte que le tiene un soldado sobre los despojos del ejército azteca, cuyas insignias y guerreros yacen por tierra en caótica mezcolanza: “representa a Hernán Cortés en el campo de batalla, rodeado de restos del fausto imperial de Montezuma, a quien acaba de vencer”.²⁶ Aunque finalmente adquirido por el Estado y reproducido en grabado por algunas revistas ilustradas, las críticas fueron bastante adversas: “¿Es el aspecto de la batalla, o una alegoría del triunfo que alcanzó en ella el heroico caudillo, lo que el pintor se ha propuesto expresar? Cualquiera que fuese el intento, le ha resultado lo último.”²⁷ Para entender en su justa medida el alcance de esta crítica hay que considerar que lo que se le pedía a la pintura histórica es que representase los hechos “tal como habían ocurrido”, que fuese verosímil. Acusar a un cuadro de historia de ser una alegoría era una de las críticas más negativas que se le podían hacer.

A medida que avanza el siglo el carácter épico y victorioso parece dejar paso a una visión más pesimista, con una imagen relativamente sombría. Buen ejemplo de esta nueva tendencia, más crítica e introspectiva, es *Noche triste. Retirada de los españoles de Méjico*, del mismo Manuel Ramírez Ibáñez, expuesto en la Nacional de 1890 y posteriormente adquirido por el Estado, una imagen melancólica de la primera derrota de Cortés:

El héroe a quien España debió no menos que un imperio, aparece sentado en una peña en actitud que denota profundo abatimiento; tras él está la india que le amó, de quien fue amado y que supo servirle con fidelidad admirable; no lejos de ellos se ven varios capitanes y hacia la parte de la derecha desfilan los restos destrozados de las tropas entonces allí por primera vez vencidas y que luego tomaron gloriosas venganzas.²⁸

El ciclo sobre Cortés en la pintura de historia española se cierra con el *Hernán Cortés ante Carlos V* de José Uría y Uría. Expuesto también en la Nacional de 1890, se inspira en la *Conquista de Méjico* de Prescott y es una representación bastante banal del primer encuentro, tras la Conquista de México, entre el emperador alemán y el conquistador extremeño: “Llega el héroe acompañado de indígenas de las tierras conquistadas, los cuales traen ricos presentes, y es recibido por el emperador.”²⁹ La crítica se ensañó con él, pero debemos considerar que en esas fechas el desprestigio del género era ya más que evidente:

Supónganse mis lectores, un lienzo grande, muy grande; figúrense, pintados en este lienzo, bajo un dosel un caballero que quiere ser Carlos I y su señora, ante los que se arrodilla otro caballero que asegura el pintor ser Hernán Cortés; agrupe a derecha e izquierda del dosel damas exuberantes y nobles anémicos; coloque por último a la extrema izquierda la colección más abigarrada y cómica de indios de guardarropía que pueda concebir su imaginación; ponga el todo sobre un bien pintado piso de madera y tendrá cabal idea del cuadro del Sr. Uría.³⁰

Capítulo aparte merecen dos cuadros sobre la Conquista de América, que, aunque pintados por artistas diferentes, acabarán formando pareja. El primero, *El desembarco de los puritanos en América del Norte*, fue expuesto por Gisbert en la Nacional de 1864; el segundo, *Hernán Cortés quemando las naves* de Francisco Sans, corresponde a un encargo de Miguel Aldana, rico indiano cubano, para hacer pareja con aquél y con la finalidad explícita de representar en una especie de juego de espejos la colonización española e inglesa en América. Una magnífica ocasión de contraponer dos formas de entender el mundo, y de ser en él, diferentes y antagónicas; y, desde nuestra perspectiva, de entender el trasfondo ideológico con el que las élites españolas decimonónicas veían la Conquista de México. El cuadro de Sans, a pesar de responder a un encargo privado, tuvo ya desde el principio un cierto carácter oficial, se expuso en julio de 1863 —inmediatamente después de ser pintado— al público en el Ministerio de Fomento.

²⁶ R. Blasco, “La Exposición de Bellas Artes”, en *La Regencia*, Madrid, 26 de mayo de 1887.

²⁷ R. Blanco Asenjo, “La Exposición de Bellas Artes”, en *La Iberia*, Madrid, 21 de mayo de 1887.

²⁸ J. O. Picón, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Madrid, 19 de mayo de 1890.

²⁹ J. O. Picón, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Madrid, 13 de mayo de 1890.

³⁰ G. de C., “La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano”, en *La Publicidad*, Madrid, 4 de junio de 1890.

Finalmente ambas obras acabaron colgadas en las paredes del Palacio del Senado, lugar al que, sin duda alguna, estaban abocadas por su importancia simbólica.

Los temas elegidos en uno y otro caso son enormemente significativos. Para la representación de la colonización inglesa, Gisbert elige el momento en que los peregrinos del *Mayflower* ponen pie por primera vez en tierra americana, Cape Cod, noviembre de 1620; para la española, Sans elige la quema de las naves por Cortés con el fin de que sus soldados no piensen en retroceder. Al margen de la importancia objetiva de cada uno de estos sucesos históricos, lo que subyace aquí es una visión, plasmada en imágenes, de dos caracteres nacionales, tal como los veía el pensamiento español decimonónico. La colonización inglesa se nos aparece como el resultado de un acto normal, casi cotidiano se podría decir; la española es fruto de un arranque de valor, de una decisión trágica en que la voluntad del individuo se impone sobre las circunstancias que le rodean. Estamos ante esa visión épica, cargada de gestos dramáticos, que impregna toda la visión decimonónica española sobre el ser nacional, desde Sagunto y Numancia hasta los sucesos del 2 de mayo en Madrid.

El desembarco de los puritanos en América del Norte de Gisbert tuvo un éxito extraordinario: medalla de primera clase en la Nacional de 1864, tercera medalla en Exposición Universal de París de 1867 y compra por el marqués de Salamanca, un indicio más de su carácter de símbolo liberal, en la, para la época, increíble cifra de 30 mil pesetas, durante mucho tiempo la mayor cotización en España de un artista vivo, pasando después, y tras diferentes avatares, al Senado. La crítica se mostró también enormemente elogiosa:

Henos frente al gran cuadro de la exposición; de la mejor obra que, a nuestro juicio, ha producido el arte español en estos últimos tiempos; del Desembarco de los Puritanos en la América del Norte, última composición del señor Gisbert [...] Dejamos apuntado en el artículo anterior, y lo repetimos ahora, que este lienzo vale por sí solo toda una exposición.³¹

El hecho de que fuese Gisbert, el pintor liberal por excelencia, el encargado de pintar el cuadro de los puritanos plantea la duda de una posible interpretación

³¹ P. A. de Alarcón, "Exposición de Bellas Artes", en *El Museo Universal*, Madrid, 1865, IX, p. 10.

directamente política del cuadro, con la que sin duda se hubieran podido sentir también identificados los liberales mexicanos. En un doble sentido: los puritanos representaban la huida de un poder despótico y absolutista buscando la libertad lejos de su patria —hay una obvia identificación puritanos/progresistas³² en la que aquellos se convertían en un símbolo de la larga lucha por la libertad— y ésta es, por ejemplo, la interpretación que del cuadro hará Pi y Margall:

Esos humildes puritanos que oraban al pisar las playas de América eran los antecesores de hombres que, después de haber fundado la más libre de las repúblicas, poseídos los unos de inmenso amor, y los otros de inmensa cólera están hoy decidiendo en cien campos de batalla una de las más transcendentales cuestiones de los tiempos modernos.³³

Pero también podía verse como una crítica implícita a la época imperial española, basada en la conquista militar de la tierra. Cortés aparece como un guerrero, frente a la ocupación pacífica de los anglosajones. La iconografía es a este último respecto enormemente significativa. En el cuadro de Gisbert un grupo compacto y homogéneo de piadosos burgueses da gracias a Dios nada más pisar tierra:

Los emigrados acaban de tomar tierra, uno de sus ministros, con la Biblia en la mano, levanta los ojos y los brazos al cielo, alrededor los puritanos postrados se agrupan en diversas actitudes; la playa es desnuda y peñascosa, el mar sombrío; y el *Mayflower* en el fondo, despliega sus banderas sobre un cielo triste [...].

Todas las edades de la vida están representadas en aquel grupo humano, que, como las tribus antiguas, llevando consigo sus dioses y sus bienes, busca lugar

³² Años más tarde un crítico se referirá irónicamente al cuadro como *el Desembarco de los Montero Ríos* —el político progresista protector y amigo de Gisbert que, siendo ministro de Fomento, encargó a éste el cuadro de *El fusilamiento de Torrijos*—: "¡Ah! Si hubiera estado en Madrid el pintor de 'Los Comuneros', el autor del *Desembarco de los Montero Ríos*, digo de los 'Puritanos', el inmortal ejecutante de Torrijos, el pintor del partido progresista, el artista más famoso de aquellos felices tiempos de la libertad" (A. del Sarto, "Sobre la Exposición de Bellas Artes", en *La Unión Católica*, Madrid, 20 de mayo de 1890).

³³ F. Pi y Margall, "Estado del arte en España: recuerdo de la última exposición de Bellas Artes", en *La América. Crónica Hispano-Americana*, Madrid, 1865, 2, p. 4.

tranquilo donde plantar sus tiendas, desde la niña en mantillas, que duerme inocente de cuanto pasa, el más feliz de todos, puesto que no ha conocido su patria natural y no habrá de sentir su falta y llorarla alguna vez, hasta el anciano que se humilla y besa con ardor la tierra a la que le trae la Providencia [...].

Ni uno solo de ellos vuelve la vista hacia el mar y el barco que los ha traído; han roto sus lazos con el viejo continente; patria la llevan consigo, pasado no le reconocen, historia no la tienen, su historia comienza en aquellos instantes; van a crear una nación.³⁴

Dos cosas llaman la atención en esta descripción: a diferencia de la práctica totalidad de los cuadros sobre la Conquista española, no hay nativos, la colonización inglesa parece realizarse sobre un territorio vacío, se ocupa la tierra, no se la conquista; y el carácter fundacional de la llegada de los peregrinos, éstos fundan una nueva nación, mientras los conquistadores castellanos amplían la española.

Por lo demás, el cuadro, pintado en el característico estilo de Gisbert, aparece impregnado de una densa atmósfera de piedad religiosa, muy apropiada al tema, acrecentada por el patetismo del personaje central, con las manos hacia lo alto dando gracias a Dios, y los tonos oscuros.

La composición de Francisco Sans, *Hernán Cortés quemando las naves*, es casi la antítesis de la de Gisbert. En el centro del cuadro la figura de Cortés, a caballo, se dirige a sus atribulados compañeros —Diego Ordaz, sentado sobre una cureña, pensativo, con un codo en la rodilla y la cabeza en la mano, a su lado, y apoyando la mano izquierda en su hombro, Sandoval [...]—, exhortándolos al camino de la victoria; a la izquierda del cuadro, formando un pequeño grupo que hace contrapeso al de Diego Ordaz y Sandoval, los indios. Pero lo interesante no es la composición sino la iconografía. Cortés es representado como un guerrero renacentista, como un caballero; frente a los burgueses del cuadro de Gisbert, los conquistadores del de Sans. Es, una vez más, la imagen de la España belicosa y caballerescas como elemento de identificación histórica. También a diferencia de los peregrinos, Cortés y los suyos no llegan a un territorio vacío, desembarcan en una tierra poblada que sólo será suya gracias a las armas; no colonizan, conquistan.

³⁴ J. García, “La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente”, en *La Época*, Madrid, 30 de diciembre de 1864.

Una prueba de que esta imagen era ampliamente aceptada por las élites españolas del siglo XIX la tenemos en que el tema de la quema de las naves fue considerado como digno de un cuadro de historia por toda la crítica, sin excepción. La actitud de Cortés era considerada como emblemática de una forma de ser española. El heroico ¿o descabellado? gesto de Hernán Cortés mandando quemar las naves para evitar así a sus hombres la tentación de una posible retirada fue unánimemente considerado como ejemplo representativo de la colonización española en América. Frente a la colonización inglesa, representada por las grises figuras de los puritanos desembarcando en una playa desolada, la española parecía encontrar su mejor imagen en el bello gesto de un aventurero capaz, prueba suprema de valor, de jugárselo todo a una carta. Se supone que esto representaba la quintaesencia de lo español, hasta el punto de que, como ya se ha visto, la quema de las naves por Cortés había sido uno de los temas considerados por Federico de Madrazo para la decoración del Palacio del Congreso, lo que nos indicaría en qué medida la actitud de Cortés era considerada como emblemática de una forma de ser español: la capacidad de crecerse en la derrota.

hombre entusiasta por su patria [se refiere a Sans] se circunscribe casi siempre a reproducir en el lienzo las glorias y los desastres de nuestra nación, tan imponente en sus días de prosperidad como en sus días de desgracia.³⁵

¿Qué conclusión podemos sacar de esta sucesión de cuadros sobre la Conquista de México en la pintura española y mexicana? Yo diría que básicamente dos. Para ambos imaginarios, el español y el mexicano, la conquista del imperio azteca es importante, pero, también para ambos, de una forma diferente. Mientras que para el mexicano, y eso estaría reflejando la pintura de historia mexicana, es uno de esos episodios históricos claves en la definición de la nación, el acto fundacional por excelencia (al fin y al cabo se trataba de decidir si la nación mexicana era la heredera de los conquistadores o de los conquistados); para el español es también clave pero de una forma distinta, no por el hecho en sí,

³⁵ F. Pi y Margall, “Hernán Cortés en Méjico: Cuadro de D. Francisco Sanz”, en *La América. Crónica Hispano-Americana*, núm. 17, Madrid, 1863, 17, p. 11.

sino porque junto con otros del mismo tipo muestra aspectos que se consideran consubstanciales a la identidad de España como nación: carácter guerrero y tradición imperial.

Estas diferencias son las que explican el diferente tratamiento en un caso y en otro. En la versión mexicana la plasmación pictórica de los hechos de la Conquista tiene una lectura esencialmente moral. Se trata de determinar si ésta fue buena o mala, y se decide, obviamente dada la orientación de la construcción nacional mexicana, que fue mala, salvo la cristianización. En la versión española este carácter moral falta casi por completo. No se trata de discutir sobre si la Conquista fue buena o mala, algo irrelevante desde la perspectiva española, sino de mostrar cómo determinados rasgos que el nacionalismo español consideraba distintivos del ser nacional (valor, caballería, espíritu bélico, cristianismo, etcétera) habían tenido su plasmación en el momento de la Conquista. Ésta era sólo el decorado donde se representan las virtudes del carácter español. No es el argumento, sólo el escenario.

Hay por último un hecho que no me resisto a traer aquí a colación por lo que de revelador tiene con respecto a los procesos de construcción nacional, aunque merecería mucho más espacio de lo que se le puede dedicar en un artículo de estas características, y que resulta enormemente revelador del carácter imaginario de toda construcción nacional. Como se ha podido ver en lo escrito anteriormente, las élites españolas del siglo XIX, desde muy pronto optan por la idea de considerarse herederas de los conquistadores. Esto explica esa ima-

gen caballeresca que, con raras excepciones, se tiene de la Conquista: son las hazañas de los antepasados las que se representan. Mientras que, por el contrario, las élites mexicanas, aunque con algunos titubeos al principio, eligen considerarse herederas de los conquistados: son el valor de éstos y la crueldad de los conquistadores lo que predomina en los cuadros mexicanos. Desde la perspectiva de los españoles y mexicanos actuales, socializados en el discurso nacionalizador puesto a punto por los respectivos nacionalismos decimonónicos, ambas opciones parecen completamente coherentes y fruto de la objetividad histórica. Sin embargo, el asunto es más complicado de lo que parece. Nada obligaba a las élites españolas del siglo XIX a verse a sí mismas como herederas espirituales y físicas de los conquistadores del siglo XVI, y en todo caso, desde la mera objetividad histórica, no lo eran más que sus coetáneos mexicanos: aun dentro de la arbitrariedad que toda genealogía histórica supone, no parece demasiado arriesgado afirmar que las clases dirigentes mexicanas eran, como mínimo, tan “herederas” de los conquistadores como las clases dirigentes españolas. Lo mismo que, en sentido contrario, un bracero extremeño era tan poco heredero de los conquistadores del siglo XVI como un pelado mexicano. En ambos casos es sólo la fidelidad a una imagen construida la que nos indica la pertenencia a una identidad nacional u otra y el que una opción nos parezca más lógica que otra sólo es una muestra del éxito de los procesos nacionalizadores español y mexicano y la capacidad de ambos estados para crear imágenes asumidas por la colectividad.