

# Los hijos de Cuauhtémoc: el paraíso prehispánico en el imaginario mexicano decimonónico [\*]

Tomás Pérez Vejo

## Resumen

El objetivo de este artículo es reconstruir la forma en que la historia prehispánica fue utilizada por el Estado decimonónico mejicano para construir un imaginario histórico en el que el mito prehispánico-indigenista se convirtió en elemento central de la construcción de la nación. Utilizando como fuente la pintura de historia académica y métodos de análisis de tipo iconológico-estadísticos se describen las principales fases de este proceso, las causas de esta preferencia y las consecuencias que tuvo.

PALABRAS CLAVES: Méjico, historia, siglo XIX, indigenismo, época prehispánica, construcción de las naciones, pintura de historia.

## Abstract

The aim of this article is to reconstruct the way in which Prehispanic History was used by the nineteenth century Mexican State to build up a historical imagery in which the prehispanic-native myth was turned into the essential factor in the construction of the nation.

The main phases of this process, the reasons for this choice and the repercussions they had are described by using the painting of Academic History and some kind of iconographics-statistics methods as its source.

KEYWORDS: Mexico, History, XIX Century, ¿native?, Prehispanic age, construction of nations, Painting of History

## 1. Introducción

**E**l proceso de construcción de identidades nacionales encuentra uno de sus principales argumentos en la apropiación de la historia, en la conversión del pasado en un relato coherente, de carácter finalista, capaz de hacer de cada nación concreta el sujeto único de identidad colectiva frente a otras naciones posibles, frente a otras comunidades imaginarias alternativas. Develar el proceso de invención de una identidad nacional es, en gran parte, la reconstrucción de la forma en que un determinado imaginario histórico ha sido construido, normalizado y difundido hasta convertirse en hegemónico.

El problema de los imaginarios es, sin duda, uno de los grandes retos conceptuales a los que tienen que hacer frente en estos momentos las ciencias sociales. Para no entrar en un complejo debate, que se saldría completamente de los objetivos de este artículo,

es menester señalar que el término imaginario se entiende aquí como una forma de ver el mundo, generalmente no explícita -lo que la alejaría, por ejemplo de la ideología-, que mediatiza la manera en que una sociedad se imagina a sí misma y al mundo que la rodea y que se plasma en una sucesión de imágenes mentales más que en discursos articulados [1]. Esto explica, para lo que aquí nos ocupa, la paradoja de que la hegemonía de lo nacional en la percepción de las realidades sociales vaya acompañada de la imposibilidad de definir qué es una nación. Una nación es un universo de imágenes mentales, no una categoría de análisis; un imaginario, y no una definición conceptual.

La *invención* de cualquier nación exige la fabricación de un imaginario histórico en el que las representaciones del pasado de la comunidad se ordenen de forma comprensible. Reconstruir el proceso de invención de una nación es hacer visible el proceso mediante el cual determinadas imágenes históricas fueron creadas, difundidas y ordenadas hasta convertirse en la imagen *verdadera* de la historia de un grupo humano determinado; hasta convertirse en un relato coherente de imágenes sobre los orígenes de la comunidad nacional.

Como ya he expuesto en otras ocasiones [2], el proceso de nacionalización del imaginario puede ser analizado de forma especialmente nítida en las imágenes creadas por la pintura de historia académica, un género pictórico cuyo nacimiento, auge y decadencia estuvo directamente vinculado a las necesidades de legitimación política de los nuevos Estados-nación nacidos de las convulsiones de las revoluciones burguesas. Unos Estados que dejaron de ejercer el gobierno "por la gracia de Dios" para hacerlo por "ser representantes de la nación". Este cambio de fuente de legitimidad hizo necesario volver visible a la nación, una entidad de concreción al menos tan difusa como la de la propia divinidad, y para ello nada mejor, tal como por otra parte había ocurrido durante siglos con la religión, que la representación plástica de los hechos que mostraban su existencia, su ser en la historia.

En el caso mejicano, como también he escrito en otros trabajos [3], este discurso en imágenes producido por la pintura de historia tiene un argumento bastante lineal. Si consideramos únicamente los cuadros expuestos en las Nacionales de Bellas Artes, se reduce a una especie de drama en tres actos; acto primero: época prehispánica; la nación mejicana, libre e independiente, desarrolla una brillante civilización en las

llanuras de Anáhuac; acto segundo: la conquista; la nación mejicana muere a manos de los conquistadores españoles en medio de una orgía de sangre y crueldad; acto tercero: la independencia; los insurgentes resucitan a la nación mejicana asesinada por Cortés y los suyos.

Los cuadros inspirados en estos tres periodos históricos suman más del 85% del total de la pintura de historia oficial de tema mejicano, que pudo verse en las Exposiciones de la Academia de San Carlos a lo largo del siglo XIX (véase cuadro nº 1). La representación de episodios referidos a ellos son la historia de Méjico, la imagen histórica que de su pasado nacional tienen los mejicanos, el relato que permite afirmar la existencia de Méjico como nación. No parece arriesgado afirmar que, desde el punto de vista del arquetipo narrativo, estamos ante el trasunto exacto de los misterios gozosos (nacimiento), dolorosos (muerte) y gloriosos (resurrección) del relato cristiano que había monopolizado el imaginario de Occidente durante siglos. Los imaginarios se mueven siempre en la larga duración histórica y más que cambios radicales lo que tenemos son mestizajes, apropiaciones e, incluso, como en este caso, suplantaciones.

Esta narración en imágenes significa, al margen del arquetipo que la articula, que en el imaginario mejicano decimonónico la colonia, el periodo más largo cronológicamente de la historia del Méjico moderno, carece de representaciones, no existe, es sólo un largo y desgraciado paréntesis, una especie de no tiempo ajeno a Méjico. Y significa, sobre todo, desde la perspectiva de este artículo, que el mito prehispánico-indigenista se convierte en la piedra angular de la construcción nacional mejicana, en el origen sagrado en el que la nación se reconoce y al que tiene que ser fiel si quiere seguir siendo ella misma, en el fundamento de su esencia nacional. Tal como escribe un periódico en 1875:

Cuán dulce es para el mexicano amante de su país, el estudio encantador de esta época [la prehispánica] llena de poesía y que todavía hoy excita nuestro orgullo nacional []. ¿Qué corazón que abrigue el sentimiento de la patria, no se conmueve al seguir paso a paso esa larga peregrinación de nuestros padres aztecas [nótese de paso como el pasado prehispánico se convierte en el pasado azteca, se hablará de ello más adelante] acaudillados por Huitziton, hasta que después de grandes trabajos y vicisitudes encontraron en el año 1525 de nuestra era, lo que su oráculo les había predicho como

una señal cierta para fundar su ciudad: un nopal u opuncia nacido en una piedra y sobre aquella planta un águila [4] .

El mito prehispánico será también el fundamento último del indigenismo, que recorre como un fantasma todo el proceso de construcción nacional en Méjico y que ha hecho de la cuestión indígena mucho más que un problema social o económico. Es la propia definición de Méjico como nación, y no tanto el lugar del indio en la sociedad mejicana, lo que el indigenismo está poniendo en cuestión. Un conflicto político de identidad y no sólo de intereses o ideologías [5] .

<b>Periodo histórico</b>	<b>Época prehispánica</b>	<b>Conquista</b>	<b>Independencia</b>	<b>Otros</b>
1850-1855	0,00	0,00	50,00	50,00
1856-1863	0,00	0,00	0,00	0,00
1864-1866	100,00	0,00	0,00	0,00
1867-1875	25,00	37,50	37,50	0,00
1876-1898	35,48	38,71	22,58	3,23
Total del periodo	34,88	34,88	23,25	6,69

Cuadro nº 1. Porcentaje de cuadros inspirados en diferentes periodos de la historia mexicana presentados en las Exposiciones Nacionales celebradas en el siglo XIX sobre el total de cuadros con tema de la historia de México.

A continuación, partiendo de las dos premisas anteriores (importancia del mito prehispánico en la construcción nacional mejicana y relevancia de la pintura de historia en la fabricación de imaginarios histórico-nacionales) y sirviéndose de este género pictórico como guía, se describe la manera en que la historia del mundo prehispánico fue utilizada por el Estado decimonónico mejicano para dibujar en el imaginario colectivo una nación intemporal, cuya existencia histórica se perdía en la noche de los tiempos, y se intentan explicar las causas de esta conversión de lo prehispánico en fundamento de la construcción de Méjico como nación.

El estudio se limita a la iconografía de los cuadros de historia que tuvieron algún tipo de aval oficial (exposición en la Academia, compra por el Estado, etc.). Es la reconstrucción del discurso oficial o, si se prefiere, del imaginario histórico mejicano según el Estado. Esto no quiere decir que no haya habidos otros imaginarios alternativos, pero en la construcción de las naciones el papel de los Estados ha sido siempre claramente hegemónico. Son los Estados los que hacen las naciones, no los pueblos, y son los imaginarios oficiales los que mejor muestran estos procesos de construcción nacional. Es también, desde el punto de vista metodológico, un análisis iconológico [6], centrado en los rasgos significantes que definen el discurso ideológico de las obras. Se marginan los aspectos más propiamente pictóricos en favor de los narrativos. Un estudio de historia de las imágenes, más que de historia del arte, que apenas presta atención a los aspectos estilísticos, aunque no se debe olvidar que un discurso en imágenes es siempre una combinación específica de elementos formales y temáticos.

## **2. La pintura de historia de tema prehispánico en la pintura oficial mexicana**

Las Exposiciones Nacionales comienzan en México en 1850, pero, de manera sorprendente, durante la primera década de su existencia la hegemonía de la pintura religiosa, en detrimento de la pintura de historia de tema laico, fue absoluta. Las causas de esta anomalía cultural -ya en esos años el declive de la pintura religiosa en el resto de los países occidentales era completa- son complejas. Está el hecho, coyuntural pero importante, de que la reorganización de los estudios de pintura en la Academia de San Carlos, tras el marasmo posterior a la Guerra de la Independencia, fue obra de Pelegrín Clavé, un pintor catalán, formado en Roma en la tradición nazarena -había sido discípulo del propio Oberveck-, quien orientó la producción de la Academia hacia la

pintura religiosa. Tal como escribirá unos años más tarde, con manifiesta animadversión, Altamirano,

Los discípulos de Clavé se apegaron tanto a sus lecciones y siguieron fiel y servilmente los modelos religiosos que ya todo lo quisieron sujetar a ese cartabón, como si fuera de él no hubiese salvación posible.

Y adoraron el antiguo Testamento, y el nuevo y el Martirologio romano, sacando de ellos motivos para sus cuadros. Desde el Génesis hasta los Macabéos, y desde el Evangelio de San Mateo hasta el Apocalipsis, todo fue reproducido en lienzo por aquella juventud piadosa.

Fue una segunda edición de la llamada Escuela Mexicana, pero con el dibujo, la carnación y los ropajes multicolores de la escuela de Overbeck [7].

Este aspecto coyuntural no parece, sin embargo, suficiente para explicar por sí solo la preferencia de la Academia por la pintura de historia de tema religioso. Resulta sugerente ver en esta predilección por los temas de historia del cristianismo, en detrimento de los de historia de Méjico, por una parte un reflejo del conservadurismo de las élites mexicanas, cuyo sector más conservador siguió monopolizando la vida de la Academia -formaron parte de su Junta de gobierno en estos años de mediados de siglo conservadores tan conspicuos como Lucas Alamán, José Joaquín Pesado o Manuel Carpio-, por entonces antes cristianas que mejicanas; y por otra, el problema que a éstas les planteaba la invención de una historia nacional en la que, en última instancia, se veían obligados a optar entre la tradición de la conquista, de la que eran herederos pero contra la que habían hecho la independencia, y la tradición indígena, óptima para legitimar una tradición nacional, pero con algunos problemas de identificación para las élites criollas, especialmente para las hispanófilas élites conservadoras, racial y racistamente blancas. La reivindicación de una tradición cristiana obviaba el dilema. Méjico se definía como una nación cristiana, heredera de una larga historia sagrada, y no como una nación laica heredera de una historia nacional concreta.

El hecho, en todo caso, es que hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX apenas hubo pintura de tema laico en las Exposiciones de la Academia de Méjico. Todavía a la altura de 1875 el cubano Martí creerá necesario exhortar a los pintores mejicanos a que dejen de pintar "cuadros de vírgenes" y lleven a sus lienzos episodios de la historia

de Méjico:

Si la religión no está en el alma ¿cómo ha de estar la unción religiosa en el pincel? [...]. Todo anda y se transforma y los cuadros de vírgenes pasaron [...]. Copien la luz de Xinantecatli y el dolor del rostro de Cuauhtemotzin [...] y las amargas lágrimas que ponían en el rostro de Marina el amor invencible a Cortés y la lástima de sus míseros hermanos [...]. ¡Pinte Cordero, ya que tanto ama las tintas rojas de la luz, como al pie de las espigas de maíz quebrantadas por los corceles del conquistador, lloraba al caer la tarde amargamente un indio sobre la vestidura ensangrentada del hermano que pereció en la pelea, armado de piedra y lanza contra el jinete cubierto de acero, ayudado por el trueno de Dios y favorecido todavía por los dientes acerados de un mastín! [8].

Todo un programa iconográfico que tendrá cumplida respuesta en años posteriores, aunque lo cierto es que ya antes, a partir de la exposición de 1865, la única celebrada bajo el gobierno de Maximiliano, la pintura de historia de tema mejicano había comenzado a tener una presencia significativa en las exposiciones de la Academia. Por lo que se refiere a los cuadros inspirados en el mundo prehispánico, a partir de esta exposición de 1865 su número fue siempre muy alto, casi el 35% del total de los referidos a la historia de Méjico (véase cuadro nº 1).

No voy a analizar aquí cada uno de estos cuadros, en parte por un problema de espacio -su número es realmente alto-, pero sobre todo porque los lienzos expuesto no tuvieron la igual relevancia en el proceso de construcción de un imaginario nacional. No es lo mismo, por poner un ejemplo, el premiado con medalla, comprado por el Estado para ser exhibido en las salas de un museo o colgado en los muros de una institución oficial, reproducido en grabado por las más importantes revistas del momento y del que los críticos hicieron reseñas en los principales periódicos; que el que no tuvo las preferencias de los jurados, no encontró comprador, no fue reproducido por ninguna revista y al que los críticos no prestaron ninguna atención especial. Hay una evidente diferencia de visibilidad pública y, por lo tanto, de importancia en la construcción de imaginarios colectivos [9]. El éxito del cuadro no era en definitiva un asunto marginal para lo que aquí se está argumentando. Un mayor éxito significaba una mayor difusión del discurso iconológico expuesto en la obra y un acicate para que en sucesivas exposiciones otros pintores retomaran temas

semejantes. El éxito o fracaso de un cuadro de historia fue de hecho el principal instrumento que tuvieron los Estados decimonónicos para guiar y tutelar la construcción de un relato en imágenes que fuese útil al discurso nacionalizador [10]. Es también, como consecuencia, un magnífico criterio para determinar la importancia objetiva de cada cuadro en la configuración del imaginario colectivo.

En una primera aproximación, lo que más llama la atención en este relato en imágenes es lo que falta, lo que no está, lo que desde el punto de vista de la representación histórica no existe. Ya Renan en *Qu'est-ce qu'une nation?*, resaltó el lugar de la amnesia histórica en la formación de las naciones ("El olvido, y yo diría incluso que el error histórico, son un factor esencial en la creación de una nación"). Se podría ir incluso más lejos y afirmar con Albert Mousset, en una ingeniosa frase, que una nación es un grupo humano unido por un mismo error sobre sus orígenes. En el caso concreto del Méjico prehispánico, ¿qué es lo que olvida la pintura de historia, qué parte de ese pasado, voluntaria o involuntariamente, se queda sin imágenes, carece de existencia en el imaginario social, cuál es el error sobre sus orígenes que une a los mejicanos? Sin duda alguna, lo que se olvida es el mundo prehispánico ajeno al Valle de Méjico. Ni una sola pintura de tema maya, por hablar de la otra gran civilización prehispánica en suelo mexicano, fue llevada a las Exposiciones Nacionales celebradas en el siglo XIX, lo mismo ocurre con el resto de las culturas anteriores a la llegada de los españoles. Esto significa que cuando hablamos de mundo prehispánico estamos hablando en realidad de una parte muy limitada del mismo. El error sobre sus orígenes que une a los mejicanos es imaginar a su nación como la heredera directa de los antiguos mexicas, incluido el nombre. El asunto es importante y afecta a unos de los problemas principales a los que tuvieron que hacer frente las elites políticas criollas para construir la nación. El único antecedente territorial real de la nueva nación era el Virreinato de la Nueva España. La única legitimidad que el Estado mejicano podía reivindicar sobre los territorios emancipados en la guerra de independencia era, paradójicamente, que habían formado parte del antiguo virreinato [11] para, a partir de aquí, construir una comunidad nacional que coincidiese con la antigua división administrativa pero que la trascendiese, dotándola de ese componente mítico que, parece, toda nación necesita. Sin embargo, como la nueva nación se construye contra la herencia de la colonia, eso era, al menos en el plano simbólico, literalmente imposible. Ni el Estado mejicano podía ser heredero del virreinato, ni la nación mejicana podía serlo de la Nueva España. La solución consistió en inventarse la existencia de un Méjico



previo a la conquista que englobase la totalidad del Méjico de la colonia, un imperio azteca que se correspondiese exactamente con el Virreinato de la Nueva España pero que fuese la negación de éste. Para ello era necesario que el pasado prehispánico fuese, de forma exclusiva y excluyente, el pasado azteca, que se confundiese con él. Esta amnesia colectiva es la condición previa para poder hablar de una nación mejicana anterior a la Independencia.

Pasemos ahora a ver lo que sí está, las imágenes que pasaron a formar parte de la memoria colectiva, las representaciones del pasado prehispánico con las que se construyó un imaginario histórico que afirmó la existencia de una nación mejicana cuyo origen se perdía en la noche de los tiempos.

El primer problema que se nos plantea al leer imágenes venidas del pasado es el de reconstruir lo que vieron los contemporáneos. No podemos presuponer que vieron lo mismo que nosotros. La pintura, como todo lenguaje, está basada en códigos, y para entender lo que los mejicanos del siglo XIX vieron en estas imágenes de su pasado hay que reconstruir el código con que fueron escritas y leídas [12]. Por razones evidentes no voy a entrar aquí a analizar el significado de cada uno de estos cuadros, lo que los mejicanos del siglo XIX vieron en cada uno de ellos. Sí lo voy a hacer, como ejemplo, con algunos de los que, de acuerdo con los criterios expuestos más arriba, considero especialmente significativos para entender las piezas con las que fue construido el imaginario histórico de los mejicanos.

Ya en la exposición de 1865 se pudo ver el *Netzahualcóyotl, perseguido por sus enemigos, encuentra a unos labradores, que lo ocultan entre la chíca que estaban recogiendo*, de Luis Coto, que fue adquirido por la Academia [13], lo que, de acuerdo con lo que se ha explicado más arriba, le otorga una cierta importancia relativa. Empero, su marcado carácter anecdótico, el pequeño formato en el que está compuesto una de las características de la pintura de historia es precisamente su gran formato- y el escaso eco público que tuvo permiten afirmar que su importancia en la configuración del imaginario mejicano sobre la época prehispánica fue realmente reducida. Motivo por el que no se le va a prestar mayor atención.

El primero de los cuadros de tema prehispánico que tuvo éxito, y por lo tanto importante en la configuración de la imagen del pasado prehispánico, fue, sin duda, *El descubrimiento del pulque*, de José Obregón. Expuesto en la nacional de 1869, fue

adquirido por el Estado [14] , enviado a las Exposiciones Universales de París (1889) [15] y Chicago (1893) [16] , y reproducido en grabado por alguna de las más importantes revistas mejicanas del siglo XIX [17] . Su visibilidad pública fue máxima, lo que le otorga un importante papel en la configuración del imaginario histórico de la época. Representa el momento en que la princesa Xóchitl ofrece al rey de Tula la bebida de pulque que acaba de descubrir. Un asunto intrascendente que la teoría académica difícilmente podría considerar como digno de figurar en un cuadro de historia. Como decía uno de los manuales de pintores de la época, "debe meditarse mucho sobre la elección del asunto, para que tenga interés, y el público ilustrado lo comprenda en el acto, y sea una página de la historia, que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea" [18] . No parece que la invención del pulque pudiera ser considerada, en principio, como uno de esos hechos notables, capaces, tal como escribió un crítico contemporáneo a propósito de los temas que debían ser desarrollados por los pintores de historia, de "cambiar, modificar o imprimir nueva marcha a la vida de un pueblo" [19] .

El cuadro, sin embargo, fue un encargo de Sánchez Solís, un relevante político liberal que había querido reunir en su casa una serie de grandes lienzos con episodios representativos de la historia antigua de México, lo que plantea algunas dudas sobre la supuesta irrelevancia del tema [20] . La ilustración de lo escrito por Carlos María de Bustamante [21] se consideró de suficiente importancia como para figurar, por ejemplo, al lado de la prisión de Cuauhtémoc, el mito mejicano por excelencia. Esto nos debe llevar a preguntarnos sobre qué es lo que vieron los contemporáneos que no vemos nosotros; sobre qué fue lo que les hizo considerar este aparentemente anecdótico episodio del pasado prehispánico como digno de figurar en un cuadro de historia y dentro de un ciclo pictórico dedicado en su totalidad a exaltar los héroes y glorias del Méjico prehispánico [22] . Es necesario reconstruir la mirada moral y espiritual de la época [23] para entender lo que los contemporáneos vieron. Y lo que ellos vieron, que no vemos nosotros, fue un complejo discurso en imágenes que va a estar presente en toda la construcción nacional mejicana posterior. Vieron la imagen de una nación mejicana intemporal, trabajadora e ingeniosa, capaz de desarrollar una refinada civilización en las llanuras del antiplano central; vieron una especie de mundo idílico al que los sanguinarios conquistadores habían puesto violento final y del que los mejicanos, fuesen blancos o indios, hablasen español o nahuatl, debían de considerarse legítimos descendientes; y vieron la confirmación de la grandeza de una civilización, la

prehispánica, de la que imaginariamente formaban parte frente a la ajena y extraña de los conquistadores. Los contemporáneos leyeron en el cuadro de Obregón una reivindicación del pasado prehispánico, un alegato a favor de la dignidad de ese pasado. No estamos, tal como se podría interpretar en una primera mirada, frente a la representación de un suceso más o menos pintoresco. Estamos ante un sofisticado discurso ideológico en el que se afirman cosas tan dispares como la continuidad del Méjico independiente con el Méjico prehispánico, el rechazo de la Conquista, la superioridad moral de los conquistados sobre los conquistadores o la reivindicación de los aztecas como el auténtico origen de México. Como afirma uno de los críticos contemporáneos: "Hay, en suma, tanta distinción en todos los tipos, que no parece sino que el espíritu del pueblo azteca, *deseando reivindicarse* las cursivas son más- guiaba el pincel del afortunado pintor" [24] . Estamos ante un discurso en imágenes que sólo adquiere sentido a luz del debate que sobre su propia identidad como nación mantenía en esos momentos la sociedad mexicana. No es necesario aclarar que parte de su éxito deriva de la adecuación del mensaje al momento histórico en que fue pintado, "República Restaurada", cuando el indigenismo retórico -México como nación era la resurrección de la tradición indígena- defendido por los liberales mejicanos prácticamente desde los inicios de la Independencia [25] , pudo finalmente imponerse al hispanófilo proyecto de nación defendido por los derrotados conservadores. Esto explica también la aparente paradoja de que el éxito del cuadro fue aumentando a medida que avanzaba el siglo, a medida que su discurso ideológico gozó de un mayor consenso social. Todavía a finales del siglo XIX, en 1895, la prensa, al informar de la visita que los delegados del Congreso Americanista que estaba teniendo lugar en esos momentos en la Ciudad de México habían hecho al Museo Nacional, resalta que uno de los cuadros que más les había llamado la atención había sido precisamente el de *El descubrimiento del pulque*.

La imagen construida por Obregón ejemplifica perfectamente esta idílica visión del pasado prehispánico: el ingenio de Xóchitl logra extraer del maguey, la planta de las estériles llanuras de Anáhuac, la bebida del pulque, casi un símbolo de identidad nacional (Altamirano llega a establecer un paralelismo entre Xóchitl y Moisés, entre el pulque y el maná, "¿Qué otra cosa ha sido la princesa Xóchitl sino el Moisés del pueblo azteca, sacando del ingrato metl el blanco y sabroso neuctli que había de apagar la sed de los indios...?" [26] ), que ofrece al monarca en una jícara; un rey justo y benevolente recibe en su trono la primera prueba de esta bebida, rodeado de sus consejeros y en

medio de un grandioso marco arquitectónico que nos habla de los esplendores de una civilización que nada tenía que envidiar a la europea. Una especie de Arcadia feliz de súbditos laboriosos y gobernantes justos.

Uno de los aspectos más chocantes del cuadro tiene que ver con su principal protagonista, la princesa Xóchitl, cuyo aspecto no indígena es más que evidente. Como años más tarde escribirá Altamirano, tomó "el artista por tipo para su graciosa Xóchitl no precisamente a una joven india con su color bronceado, sino a una mestiza muy linda, pero que revela en su colorido moreno pálido la mezcla de la sangre europea" [27]. Quizás sería más preciso decir, corrigiendo a Altamirano, no que revela la mezcla de sangre europea, sino que revela una ligera y exótica mezcla de sangre indígena. El carácter mestizo de Xóchitl resulta completamente absurdo. Si había un criterio en la pintura de historia unánimemente aceptado era el de "verosimilitud": un cuadro de historia debía de representar los hechos tal como habían ocurrido. Representar una princesa de la época prehispánica con rasgos blancos invalidaba por completo la obra como cuadro de historia. Sin embargo, de manera sorprendente, nadie pareció darse cuenta del error y, lo que resulta todavía más extraño, ni un solo crítico hizo referencia a que esto menoscabase la calidad del cuadro.

La contradicción es sólo aparente ya que la verosimilitud no es real sino ideológica. Lo que se le pide al pintor de historia es que represente los hechos históricos de acuerdo no con la historia, sino con el significado histórico que a estos hechos se les atribuía. Desde esta perspectiva todo se vuelve mucho más sencillo; ni en este cuadro, ni en otros muchos de tema prehispánico, los protagonistas son tipos indígenas, si acaso los personajes secundarios, pero porque en su verosimilitud ideológica no representan indígenas, representan a Méjico. La época prehispánica interesa en cuanto representación del pasado de Méjico, no en su realidad objetiva. Es esta la verosimilitud ideológica a la que el cuadro tiene que ser fiel. Xóchitl no es una princesa tolteca, es una princesa mejicana, y en el imaginario de la élite mejicana decimonónica Méjico no es un país de indígenas, es un país de blancos y mestizos, aunque descendan de un pasado indígena. Los imaginarios no tienen porque ser coherentes. Se podría incluso ir un poco más lejos y afirmar que en realidad la princesa Xóchitl del cuadro de Obregón es directamente la representación de Méjico. Sería el mismo caso, para traer aquí a colación el ejemplo de un pintor mucho más conocido, de la joven griega del cuadro de Delacroix *Grecia expirando sobre las ruinas de Missolongui*, un claro ejemplo

de lenguaje metafórico en el que la joven griega, que en un primer momento quiso ser la representación de una mujer concreta, se convierte, incluso en el título, en la representación de Grecia. Toda escritura del pasado es un proceso de apropiación y lo que las elites mejicanas estaban haciendo era apropiarse del pasado indígena, hacerlo suyo y volverlo blanco. Preguntarse por qué los cuadros de tema prehispánico no representan indígenas es el exacto equivalente a preguntarse por qué la pintura religiosa europea del barroco no representa a los judíos de los guetos en los cuadros sobre la vida de Jesucristo. Parece bastante obvio que en el imaginario europeo barroco Jesucristo nada tenía que ver con los judíos contemporáneos, lo mismo ocurre entre el pasado prehispánico y los indígenas del XIX mejicano.

El segundo cuadro de tema prehispánico que tuvo un éxito público relevante fue *El Senado de Tlaxcala*, de Rodrigo Gutiérrez. Las circunstancias de su creación y de difusión de la imagen en él representada son muy semejantes a las del anterior. Fruto también de un encargo de Sánchez Solís, fue adquirido por el Estado [28], reproducido en grabados y enviado a las Exposiciones Universales de París (1889) [29] y Chicago (1893) [30]. Representa un episodio ya de los inicios de la conquista, pero en el que no intervinieron los españoles, por lo que se le puede considerar todavía como la recreación de una escena de la época prehispánica. Se trata de la discusión entre los dos Xicotécatl, padre e hijo, con Maxixcatzin a propósito de la propuesta de Cortés de una alianza militar entre los conquistadores españoles y los caciques tlaxcaltecas para marchar contra Tenochtitlán. A la altura de 1875 este hecho histórico tenía una lectura inmediata, directamente relacionada con la reciente guerra contra los franceses: la colaboración con el enemigo y la traición como origen de los males de la patria [31]. Pero, desde una perspectiva más general, reafirmaba implícitamente la imagen de una nación mejicana que se confundía con Tenochtitlán. Afirmar que los traidores a Tenochtitlán eran traidores al México moderno implicaba asumir que México había "existido" desde mucho antes de que el Estado mejicano existiese. Los tlaxcaltecas eran mejicanos, aunque no lo supiesen, y como tales eran juzgados por la historia. En la Conquista se habrían enfrentado dos naciones, España y México, identificadas como naciones modernas, y en la que una, la mejicana, había sido derrotada. Era esta una idea que ya Servando Teresa de Mier y Carlos María Bustamante habían defendido desde el mismo momento de la independencia, pero que en pintura, posiblemente a causa del sesgo conservador-hispanófilo de la Academia de San Carlos, tardó mucho más en ser aceptada. Una idea, o mejor una imagen, carente de cualquier realidad

histórica, pero que cuadros como éste contribuyeron a difundir hasta convertir en real.

Los héroes de la historia son, de acuerdo con lo que se acaba de decir, los que se oponen a colaborar con Cortés, los dos Xicoténcatl. La composición de Rodrigo Gutiérrez lo muestra con una claridad meridiana. Ambos aparecen de pie, dirigiéndose a la asamblea con gestos de gran dignidad y en el centro de la única zona iluminada del cuadro. Pero no es esta interpretación la que aquí nos interesa. Hay otro trasfondo ideológico que, desde la perspectiva de la construcción de la nación mejicana y de la incorporación del mundo prehispánico a la memoria colectiva de los mejicanos, resulta aún mucho más relevante. Tenemos aquí, por primera vez en la pintura oficial, la Conquista vista desde la perspectiva de los vencidos. Estamos ante una de las primeras plasmaciones pictóricas de la idea, tan cara a los liberales mejicanos del XIX, de que la nación mejicana es la de los indios derrotados, no la de los conquistadores blancos [32]. Un discurso que había comenzado ya a dibujarse, de forma muy vaga, en el patriotismo criollo de finales del siglo XVIII, que se va a ir perfilando de manera mucho más nítida en el liberalismo mejicano del siglo XIX, y que terminará siendo hegemónico con el triunfo de la Revolución, ya en los inicios del siglo XX.

Pero el cuadro, desde la perspectiva de los imaginarios colectivos, dice y transmite muchas cosas más. Ya el mismo empleo del término Senado en el título proporciona imágenes a la idea de una tradición democrática propia. Lo que se está afirmando no es sólo que los indios son nuestros antepasados, sino que representan una tradición propia, legítima y democrática, frente al perverso 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 despótica España. En este sentido, el aire general de asamblea griega que, al margen de algunos detalles puntuales, emana del cuadro es todo menos casual. Quiere ser efectivamente la representación de una asamblea griega. 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 tiene también más implicaciones de las que parece. Socializados en un discurso nacionalizador que ha acabado identificando lo mejicano 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 Tenochtitlán que con los guerreros de Cortés? ¿Por qué eran traidores apoyando al uno y no a los

otros? Una vez construido el imaginario nacional mexicano como ha sido construido es obvio que tiene que ser así, pero no lo era necesariamente *a priori*. Estamos aquí ante uno de los mayores éxitos del proceso nacionalizador mejicano, que fue convertir al mundo prehispánico en el fundamento último de su identidad nacional y lograr que esto fuese asumido como algo natural por el conjunto de los mejicanos.

Estos dos cuadros definieron desde muy pronto la imagen de lo prehispánico en el imaginario decimonónico mejicano. Además de afirmar, de manera incontestable, la continuidad histórica entre el pasado prehispánico y la nueva nación surgida de la independencia, sirvieron también para legitimar este pasado. La civilización prehispánica aparecía como un mundo idealizado en el que el desarrollo material y la organización política mostraban su superioridad frente a la de los conquistadores españoles, que se configuraban como el otro, ajenos al ser nacional y causa de su decadencia.

Pocas son las aportaciones añadidas posteriormente a este imaginario básico. En la Exposición de 1891 Leandro Izaguirre expuso *Hallazgo del nopal y el águila. Episodio de la fundación de México*. Un cuadro que tuvo un éxito relativo, adquirido por el Estado fue enviado a la Exposición Internacional de Chicago de 1893 [33] , aunque para nada equiparable al de los dos anteriores. El tema de la fundación de México reunía, sin embargo, todos los ingredientes para haberse convertido en el mito nacional mexicano por excelencia; es de hecho el símbolo que figura en la bandera nacional. Una bella leyenda que permitía fijar simbólicamente el encuentro de los aztecas con su tierra, el momento en que pasaban de ser una tribu errante a una nación, la unión sagrada de la sangre y el territorio, de la tierra y de los muertos. Sin embargo no fue así, posiblemente, en parte, por algo tan circunstancial como que ninguno de los artistas que trataron el tema fue capaz de construir una imagen con la suficiente fuerza emotiva como para conseguir hacer de la escena un episodio de comunión ritual, objetivo al que aspiraba todo cuadro de historia; y posiblemente también porque en el ritual nacional, lo mismo que en el cristiano, el nacimiento sea a pesar de todo menos importante que la muerte. El gran cuadro de historia mexicano es *El sacrificio de Cuauthémoc*, también de Izaguirre, y no la fundación de Méjico; lo mismo que el momento culminante de ritual cristiano es la crucifixión de Cristo, y no su nacimiento en Belén.

Hay que llamar la atención, sin embargo, sobre el hecho de que si no hubo ningún cuadro que lograra convertirse en imagen paradigmática de la fundación de Tenochtitlán, no fue porque el Estado mejicano no empujase, a través de la Academia, a los pintores una y otra vez a ocuparse del tema. En 1889 propuso que los alumnos desarrollasen, para el premio de pintura de figuras el "Origen de la fundación de México o Tenochtitlan". El argumento venía explicitado así en la convocatoria:

Perseguidos los Mexicas por los Colhucas, e internados en los cañaverales de la laguna, hambrientos y desesperados, estaba a punto de perderse la obra comenzada en Astlan y proseguida con asombrosa constancia en medio de tantas penalidades. Entonces el dios se apareció en la noche al sacerdote Cuauhtloquesqui y le dijo: en lugar en que arrojasteis el corazón de Copil, ha crecido sobre una piedra un tunal, y está tan grande y hermoso que en él tiene su morada una águila. Id a buscarla a la salida del sol y la encontrareis comiendo los más hermosos y galanos pájaros. Allí formareis la ciudad. Pusieronse en marcha los Mexicas, y vieron que en medio de la laguna salía una fuente de agua limpia y azulosa, y junto y sobre un tunal que crecía en una peña, contemplaron el águila. Allí se asentaron finalmente, y bajo el mando de Tenoch fundaron la ciudad, y levantaron el primer templo a Huitzilopochtil [34].

Fruto de esta convocatoria fue el ya citado cuadro de Izaguirre, otro de José Jara y un último de Joaquín Ramírez. Obtuvo el premio el de José Jará, pero su presencia pública fue, a grandes rasgos, la misma que la del de Izaguirre -exposición en la Nacional de 1891, compra por el Estado [35] y envió a la Exposición Universal de Chicago de 1893 [36] -. Eso fue todo, ya que tampoco consiguió convertirse en una imagen emblemática de la memoria visual de los mejicanos.

En la Nacional de 1898 se expuso *Moctezuma visita en Chapultepec los retratos de los monarcas sus antecesores* de Daniel del Valle, premiado en la bienal de ese mismo año. Representa el momento en que "el emperador llega a Chapultepec para contemplar su efigie grabada en la roca, acompañado de su séquito de cortesanos; los dos escultores que se hallan de pie junto a ella, donde se ve ya delicada la majestuosa figura, inclinan respetuosamente la cabeza ante el Soberano que revela en el semblante su proverbial soberbia" [37]. Un asunto bastante intrascendente, pero que servía para afirmar la continuidad dinástica de los aztecas y su carácter de *nación* con una estructura tan sólida como la de los reinos europeos. Indirectamente afirmaba también el carácter de



este pueblo y dinastía como origen del México moderno e insistía en el carácter negativo de la figura de Moctezuma, sobre el que caía la gran mancha de no haber sido capaz de defender la nación de los invasores extranjeros.

La misma idea de continuidad dinástica se puede ver en el *Moctezuma visita en Chapultepec los restos de los monarcas sus antecesores*, de Rafael Aguirre, premiado en la bienal de 1898, pero que pasó completamente desapercibido por la Exposición de ese año. Los escasos críticos que se ocuparon del cuadro fue para resaltar la escasa relevancia del episodio representado. "Qué tiene de histórica esta visita", se preguntará Juan Cordero desde las páginas de *El Tiempo* [38] .

### **3. Algunas conclusiones sobre el mito prehispánico en México y la eternidad de las naciones**

Lo expuesto hasta aquí nos muestra cómo el Estado mejicano decimonónico, mediante el control de la Academia de Bellas Artes de San Carlos -las Academias Nacionales fueron casi un ejemplo paradigmático de instituciones "nacionalizadoras del imaginario"-, de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y del mercado de la pintura de historia [39] , alentó la creación de una serie de imágenes capaces de alimentar un imaginario histórico ordenado en torno a la herencia prehispánica. Estas imágenes sirvieron para socializar a los ciudadanos de la nueva nación hasta convertirlos en mejicanos. Tal como expresó con toda nitidez el diputado italiano Massimo d'Azeglio en la primera reunión del parlamento de la Italia unificada con su conocido "Hemos hecho Italia, ahora tenemos que hacer a los italianos", el Estado mejicano nacido de la independencia necesitó "hacer a los mejicanos", y utilizó, como la mayoría de los Estados-nación forjados en el siglo XIX, la pintura de historia como una especie de álbum de familia capaz de crear un sentido de pertenencia e identidad. Lo que la pintura de historia nos está diciendo es algo así como que éstos son nuestros antepasados, de los que descendemos, de los que tenemos que sentirnos orgullosos y ante los que somos responsables. Ésta es nuestra familia. No olvidemos que, finalmente, el éxito de la nación como forma hegemónica de identidad colectiva de la modernidad descansa en gran parte en su capacidad para recrear, en el plano simbólico, lazos de tipo comunitario-familiar, basados en vínculos afectivos, en sociedades regidas por el cálculo racional y no por la afectividad [40] . Es una comunidad familiar de vivos y muertos lo que la pintura de historia está reconstruyendo, un relato en imágenes de una genealogía familiar, que es el

fundamento simbólico último de cualquier nación.

Hay una pregunta que queda en el aire: ¿por qué el Estado mejicano eligió estas fotos de familia y no otras? La pregunta resulta más relevante si consideramos las dificultades que esta elección entrañaba. No está de más recordar que este discurso prehispánico indigenista fue construido por una élite como ya se ha dicho, mayoritariamente blanca. Eran, en sentido estricto, los herederos biológicos y culturales de los conquistadores blancos, de los cuales renegaban. Para un mejicano actual, socializado para ser mejicano, el que un criollo del siglo XIX se declare descendiente de Cuauhtémoc parece algo obvio; sin embargo, no lo es tanto, sobre todo si tenemos en cuenta que unas pocas décadas antes todavía español y blanco eran términos sinónimos. El problema se complica porque esta identificación de Méjico con la tradición prehispánica, léase indígena, no es algo marginal, es el núcleo duro de la identidad mejicana, al menos del proyecto nacional mejicano que finalmente triunfó. Hubo otro, de matriz hispánica, pero que fue derrotado. Es, además, un elemento de identidad utilizado desde muy pronto; aparece ya, de forma difusa, como se ha dicho anteriormente, en el llamado patriotismo criollo de finales del siglo XVIII y, de forma muy clara, en algunos de los primeros insurgentes. Ya Morelos, en el discurso inaugural del Congreso de Chilpancingo, afirmará que al "12 de agosto de 1521 sucedió el 14 de septiembre de 1813; en aquél se apretaron las cadenas de nuestra servidumbre en México-Tenochtitlan; en éste se rompen para siempre en el venturoso pueblo de Chilpancingo". La explicación habría que buscarla en la dificultad que, desde la lógica de un discurso nacionalista, planteaba asumir que el Estado mejicano era algo tan poco épico como el simple heredero de una unidad administrativa, el Virreinato de la Nueva España, cosa que, por otra parte, ocurre con la mayoría de las naciones modernas. Una nación, y no sólo la mejicana, no puede ser el resultado de una banal división administrativa. Tiene que ser algo mucho más profundo, una entidad enraizada en un pasado mítico, más allá del tiempo y de la historia. La reivindicación del pasado prehispánico permite al Méjico contemporáneo ser algo distinto al fruto accidental de una división administrativa. Méjico se convierte en una nación intemporal, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos; no un territorio, sino una etnia mítica, una nación en sentido estricto. Sin esta mitificación del pasado prehispánico no hay nación mejicana esencialista posible. La búsqueda de orígenes y antepasados remotos, cuanto más mejor, no es casual. La antigüedad es un sucedáneo de la eternidad y toda nación esencialista necesita remontar su origen a un tiempo mítico, situado más allá de la

historia, que la haga eterna.

Habría existido la posibilidad de construir la nación como proyecto de futuro, una nación de ciudadanos unidos sólo por la voluntad de garantizar mejor sus derechos cívicos y en la que el de dónde venimos importase menos que el a dónde vamos. Sin embargo, la opción del Estado mejicano, como la de otros muchos Estados decimonónicos, fue la de la nación como proyecto de pasado, la de la nación como consumación, o incluso venganza, de la historia. Significativo a este respecto resulta el que, en el gran eje ceremonial de memoria de la nación mejicana que fue en el siglo XIX el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México, se erigiese mucho antes un monumento a Cuauhtémoc que a los héroes de la Independencia, a la muerte de la vieja nación que al nacimiento de la nueva. Las causas y consecuencias de esta elección se salen completamente del objetivo de este artículo, pero una vez tomado este camino la mitificación del pasado prehispánico y su incorporación al imaginario histórico colectivo de los mejicanos, a su memoria histórica, era inevitable. Estaban condenados a ser los hijos huérfanos de Cuauhtémoc que lloran la destrucción de la casa paterna y añoran el paraíso perdido con ella.

---

[\*] Algunos de los argumentos de este artículo han sido ya expuestos en Pérez Vejo, Tomás, *Les expositions de l'Académie de San Carlos au XIXe siècle. L'iconographie de la peinture d'histoire et "l'invention" d'une identité nationale au Mexique*, en Hemond, Aline et Ragon, Pierre (Coordinateurs), *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, París, CEMCA-l'Harmattan, 2001, pp. 211-233. Ambos trabajos forman parte de un proyecto de investigación sobre la construcción de identidades nacionales en España y Méjico.

[1] Definición no demasiado alejada de la de Baczko de imaginario como la manera en que una sociedad ordena las representaciones que se da a sí misma. Para el concepto de imaginario en este autor véase Baczko, Bronislaw, *Les imaginaires sociaux. Memoires et espoirs collectifs*, París, Payot, 1984.

[2] Véanse especialmente Pérez Vejo, Tomás, *La pintura de historia y la invención de las naciones*, en *Locus: Revista de historia*, vol. 5, nº 1, 1999, pp. 139-159; Pérez Vejo,

Tomás, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Madrid, Universidad Complutense, 2001; y Pérez Vejo, Tomás, *Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes*, en *Historia y Grafía*, nº 16, año 8, 2001, pp. 73-110.

[3] Véase especialmente Pérez Vejo, Tomás, *Les expositions de l'Académie de San Carlos au XIXe siècle. L'iconographie de la peinture d'histoire et "l'invention" d'une identité nationale au Mexique* art. cit.

[4] Baranda, J.M., *Importancia del estudio de la historia nacional*, en *El Federalista*, México, 1872, t. I, pp. 321-326. Como confirmación de la relación entre la valoración de lo prehispánico y el rechazo de lo español, unas pocas líneas más adelante este mismo autor escribe "hasta 1821 en que México logró hacerse independiente, no vemos mas que una triste colonia doblegada bajo el yugo de su deshonra, sin más aspiraciones que la de vivir con la vida del siervo; puesto que durante todo este periodo España no hacía más que atender a sus propios intereses, explotando la inmensa riqueza de sus colonia, manteniendo a sus habitantes en la más completa ignorancia, y lo que es todavía más desconsolador aún, infiltrando en ellos el virus venenoso de ideas, que todavía hoy detienen en nuestra patria la marcha tranquila y majestuosa de la civilización".

[5] Se utilizan aquí las categorías de análisis propuestas por Claus Offe de conflictos *interest-based*, *ideology-based* e *identity-based*. Para una explicación de estos conceptos véase Offe, Claus, *Homogeneity and Constitutional Democracy: Coping With Indentity Conflict Through Group Rights*, en *Journal of Political Philosophy*, 6, 2, 1998, pp. 113-141.

[6] El término iconológico es utilizado aquí en un sentido genérico ya que la distinción establecida por Panofsky entre niveles preiconográfico, iconográficos e iconológicos se ha mostrado bastante imprecisa. La denotación es en última instancia indistinguible de la connotación y el significado más sencillo es culturalmente contingente. Para la distinción de Panofsky, Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1971; y Panofsky, Eerwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. Para una refutación de las ideas de éste, Foucault, Michel, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1989.

[7] Altamirano, Ignacio Manuel *Revista Artística y Monumental*, en Caballero, Manuel, *Primer Almanaque Histórico Artístico y Monumental de la República Mexicana*. México, 1883, p. 94.

- [8] Martí, José, *Una visita a la Exposición de Bellas Artes*, en *Revista Universal*, México, 28 de diciembre de 1875.
- [9] Para un análisis más detenido de cómo valorar la importancia de los diferentes cuadros en la conformación de los imaginarios decimonónicos véanse Pérez Vejo, Tomás *Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes*, art. cit. y Pérez Vejo, Tomás, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, *op. cit.* pp. 54-55.
- [10] Para un análisis más detenido de este aspecto véanse Pérez Vejo, Tomás, *Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes*, art. cit.
- [11] Es de hecho lo que el imaginario mejicano sigue haciendo cuando habla de la perdida de los territorios del norte a manos de los Estados Unidos. Unos territorios que formaron parte del Méjico independiente durante muy poco tiempo pero cuya "mejicaneidad" no se discute dada su pertenencia secular, al menos teórica, al Virreinato de la Nueva España.
- [12] Para un análisis más detenido de estos aspectos véase Pérez Vejo, Tomás, *Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes*, art. cit.
- [13] *Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*. doc, núm. 6488.
- [14] *Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, doc. núm. 7784.
- [15] *Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, doc. núm. 7895.
- [16] *Archivode la Antigua Academia de San Carlos*, doc. núm. 8297.
- style='color:black'>
- [17] *El Hogar*, 1872, t. I, p. 89; *El Tiempo Ilustrado*, 1891, t. I, nº 17, p. 7; *El Mundo*, t. I, nº 25, 1895, p. 10;...
- [18] Mendoza, Francisco de, *Manual del pintor de historia, o sea, recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, Madrid, Imp. de T. Fortanet, 1870, p. 31.

[19] Cruzada Villaamil, Genaro., *Exposición de Bellas Artes de 1867*, en *El Arte en España*, VII, 1867, p. 18.

[20] Para un estudio reciente sobre el contexto en que fue pintado este cuadro véase Sánchez Arceche, Alfonso, *Vida secreta de dos cuadros: El descubrimiento del pulque y El senado de Tlaxcala*, en *Memoria del Museo Nacional*, 7, 1998, pp. 6-29.

[21] El origen narrativo de este episodio se remonta al cronista Fernando Alva Ixtlilxóchitl, quien, sin embargo, no habla de pulque sino del ofrecimiento por la princesa al monarca de Tula de "miel prieta de maguey y [] azúcar de esa miel". Será Carlos María de Bustamante, ya en 1835, el primero en hablar explícitamente del ofrecimiento de una jarra de pulque (Véase Bustamante, Carlos María de, *Mañanas de la Alameda de México*, México, Imp. de la Testamentaría de Valdés, pp. 55-56).

[22] El ciclo completo, según afirma en una carta el propio Sánchez Solís, iba a estar compuesto por "la Reina Xóchitl y el Chiconcuauhtli que ya están colocados en sus sitios; y en obra, por Rebull, el Cuauhtemotzin, y por Pina el Neztzahualcóyotl, quedando pendiente el Senado de Tlaxcala" (Citada por Sánchez Arceche, Alfonso, *Vida secreta de dos cuadros: El descubrimiento del pulque y El senado de Tlaxcala*, art. cit., p. 23).

[23] Un poco a la manera en que Michael Baxandall reconstruye la "mirada" del Renacimiento en su estudio clásico sobre el *quattrocento* italiano (Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press, 1972).

[24] L.G.R. *La Escuela de Bellas Artes. Exposición de 1869, El Siglo XIX*, México, 24 de diciembre de 1869.

[25] Su origen habría que remontarlo hasta mediados del siglo XVIII y la reivindicación de la civilización prehispánica iniciada por los jesuitas.

[26] Altamirano, Ignacio Manuel, *Crónica de la semana*, en *El Renacimiento*, septiembre, 1869, reproducido en *Obras completas*, México, 1987, vol. 7, p. 411.

[27] Altamirano, Ignacio Manuel, *Revista Artística y Monumental*, en Caballero, Manuel, *Primer Almanaque Histórico Artístico y Monumental de la República Mexicana*, ob. cit., p.

[28] *Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, documento núm. 7784.

[29] *Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, documento núm. 7895.

[30] *Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, documento núm. 8297.

[31] Para un estudio reciente de el contexto ideológico en que fue pintado este cuadro véase también Sánchez Arteché, Alfonso, *Vida secreta de dos cuadros: El descubrimiento del pulque y El Senado de Tlaxcala*, art. cit.

[32] Sobre la importancia del pasado indígena en la construcción nacional mexicana, véase Rozat, Guy, *Los orígenes de la nación. Pasado indígena e historia nacional*, México, Universidad Iberoamericana, 2001.

[33] *Archivode la Antigua Academia de San Carlos*, documento núm. 8297.

[34] *Archivode la Antigua Academia de San Carlos*, documento núm.7899.

[35] *Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, documento núm. 7975.

[36] *Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, documento núm. 8297.

[37] Djalma, G., *Academia de Bellas Artes. La Pintura. I. Los mexicanos discípulos*, en *El Universal*, México, 5 de febrero 1899.

[38] Cordero, Juan N., *Méjico en su XXIII Exposición de Bellas Artes. Apuntes Caseros*, en *El Tiempo*, México, 10 de febrero de 1899.

[39] El Estado fue en todos los países el cliente principal, prácticamente único, de este tipo de pintura. Para un mayor desarrollo de este aspecto véase Pérez Vejo, Tomás, *Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes*, art. cit.

[40] Sobre esta idea de la nación como recreación simbólica de una comunidad familiar véase Pérez Vejo, Tomás, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Oviedo, Nobel, 1999, pp. 71 y ss.

