

MARIELA BENÍTEZ ORTEGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UNAM

A detailed portrait of Maximilian I of Mexico, depicted in a military uniform with a red and gold sash and a black cap. He is holding a sword and is framed by a circular archway. Above him is a blue and white ribbon with a central emblem featuring an eagle. To his right is a blue and white floral decoration. The background is dark and textured.

Maximiliano celebra a un *Morelos heroico*

Entre las seis obras pictóricas de la galería Iturbide que el emperador austriaco mandó a trabajar para honrar a los héroes de la independencia, el retrato de José María Morelos constituía un interés especial. Había una identificación con el personaje, al que pretendía ensalzar y a través de su imagen darle legitimidad a su régimen monárquico.

Maximiliano de Habsburgo, que en 1864 llegó al trono de México gracias al apoyo del ejército de Napoleón III, buscó por diversos medios justificar el poder imperial que personificó. Para eso, puso en marcha un amplio programa artístico que le permitiera asentar su frágil gobierno y ganar legitimidad ante un país fragmentado política e ideológicamente. En el intento de fundar una memoria visual que vinculara su gobierno con el pasado nacional, la configuración de la galería Iturbide, una serie pictórica formada por seis lienzos al óleo dedicada a los héroes de la Independencia, cobró significativa importancia dentro de sus proyectos artísticos, debido a los valores y virtudes que se atribuyeron a cada uno de ellos.

El conjunto se encomendó en 1865 a Santiago Rebull, quien delegó la tarea a Petronilo Monroy, José María Obregón, Ramón Pérez, Joaquín Ramírez y Ramón Sagredo, todos ellos alumnos de la Academia de San Carlos. La serie, destinada para los muros del Salón de Embajadores del entonces Palacio Imperial, incluyó los retratos de Miguel Hidalgo, José María Morelos, Ignacio Allende, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide. En estas pinturas de factura heroica, los próceres fueron exaltados como ejemplo de virtud patriótica, de entrega y autosacrificio. A cada personaje se le concedió un rol definido y un protagonismo determinado en el proceso de independencia: en Allende, Matamoros y Guerrero encarnan las virtudes bélicas, mientras que en Hidalgo,





Morelos e Iturbide brillan las capacidades legislativas y jurídicas. Los primeros aparecen en un paisaje a cielo descubierto, mientras que los segundos ocupan un interior arquitectónico, sobrio o suntuoso.

La galería Iturbide resolvió las contradicciones entre los distintos caudillos que participaron en la independencia al otorgar, de manera visual, unidad histórica a los once años de lucha. En el plano simbólico, la obra comenzada por Hidalgo y Allende, mantenida por Morelos y Matamoros, y consumada por Guerrero e Iturbide, se vinculó linealmente con la propia figura de Maximiliano, que encontró en estos héroes el antecedente histórico de su gobierno. Estos lienzos constituyen, por tanto, un testimonio visual de la interpretación del pasado que sostuvo el imperio. De los seis retratos que integran la serie, a continuación se realizará un breve análisis de la imagen de Morelos que, dentro del conjunto, asumió un papel determinante para el régimen de Maximiliano, como el legislador del movimiento.

dad (1862), *Alegoría de la Constitución de 1857* (1869), *El abrazo de Acatempan* (1875) y *La muerte de una princesa acolhua* (1876).

Durante el segundo imperio, Santiago Rebull, encargado de los trabajos artísticos del periodo, invitó a Monroy a participar en la decoración de las terrazas palaciegas del Castillo de Chapultepec. A la par de este proyecto, en 1865 solicitó de nuevo su colaboración para elaborar los retratos de José María Morelos y Agustín de Iturbide, que Maximiliano de Habsburgo encomendó para la galería Iturbide; convirtiéndose en el único artista del grupo de pintores en realizar dos imágenes para el conjunto iconográfico. Para finales de 1865, el lienzo dedicado al cura Morelos se presentó como un “boceto”, por lo que es de suponer que el pintor trabajó primero en la imagen imperial de Iturbide, que concluyó en ese mismo año.

Para 1866, el cuadro de Morelos se terminó y colgó en los muros del Salón de Embajadores del Palacio Impe-

Para 1866, el cuadro de Morelos se terminó y colgó en los muros del Salón de Embajadores del Palacio Imperial.

EL HÉROE

El pintor Petronilo Monroy (1832-1882) se educó bajo la tradición neoclasicista de Pelegrín Clavé y su trayectoria artística se relacionó estrechamente a la Academia de San Carlos. Su nombre apareció por primera vez en la exposición anual de 1857, lo que sugiere que ingresó a la escuela unos años antes. En 1858 obtuvo la pensión en el ramo de pintura que la Academia le otorgó para continuar con sus estudios y para 1861 ocupó la plaza de profesor de dibujo de ornato, clase que conservó hasta su muerte en 1882. A través de su producción artística, se advierte el cambio en la pintura de historia que se desarrolló en México, de la representación del pasado bíblico influenciada por Clavé, hasta la corriente nacionalista de las últimas décadas del siglo XIX. En este sentido, algunas de las obras más sobresalientes de Monroy fueron: *La Purísima Concepción* (1860), *La Virgen de la Pie-*

rial. En este retrato, de tamaño mayor que el natural, Monroy plasmó al prócer de cuerpo completo y de pie, ocupando el lugar central de la composición. El personaje está representado en un modesto salón, seguramente su estudio de trabajo, en el que se advierte, detrás de él, una silla de madera de patas zoomorfas que terminan en garras, y sobre este una manta que cae hasta el suelo. A su izquierda se encuentra un escritorio y estante, con pliegos, tintero y pluma en la mesa, y algunos otros libros que se asoman en las repisas. En el fondo, una gran cortina separa este espacio de las demás habitaciones y se ven en el piso unos tablones sin cubrir. Su vestimenta lo identifica como sacerdote, pero también porta botas de campaña y en la cabeza el pañuelo blanco de sus imágenes precedentes.

A diferencia de lo que sucedió con personajes como Miguel Hidalgo o Ignacio Allende, la imagen física de Morelos había comenzado a construirse desde los tiempos de la misma insurgencia, pues se tienen testimonios de retratos tomados en vida del héroe. Es por ello que su iconografía se definió con mayor certidumbre en cuanto a su fisonomía. De su figura se crearon dos modelos posibles para sus posteriores representaciones: como guerrero o como sacerdote, que derivaron visualmente de un

iii

Petronilo Monroy, *José María Morelos*, óleo sobre tela, 1865. Presidencia de la república, conservación de Palacio Nacional.



En el siglo XIX, la importancia de honrar a los personajes que se identificaron con el nacimiento del país tuvo el objetivo de fomentar la unidad nacional.

par de efigies que se realizaron entre 1812 y 1815. De acuerdo con lo que consignó Lucas Alamán en su *Historia de Méjico*, la primera de ellas es una obra anónima atribuida a un pintor indígena que plasmó a Morelos con su uniforme de capitán general, “tal como asistió a la Jura de Fernando VII y en nombre de la Junta de Zitácuaro en Oaxaca, en el mes de diciembre de 1812”, es considerada, por lo tanto, como uno de los lienzos más fieles que se conservan del caudillo. La segunda es una cera adjudicada a José Francisco Rodríguez, que representó a Morelos en el año de 1815, “con su traje ordinario tal como estaba preso en la Ciudadela de México”.

Ambos retratos fijaron los rasgos del personaje y se mantuvieron en el imaginario nacio-

nal como los principales modelos sobre los que se construyó su iconografía. No obstante, en el siglo XIX o, por lo menos, hasta la galería de héroes de Maximiliano, en el país se generó una escasa demanda de su efigie. A finales de la década de 1830 se estableció en el pensamiento nacional una visión integral del movimiento de independencia, con la presencia de dos posibles padres, Hidalgo como iniciador e Iturbide como consumidor y el 16 y 27 de septiembre se consideraron parte de un mismo proceso complementario. Esto ocasionó que, en las décadas subsiguientes, la discusión sobre la guerra centrara su atención en la actuación de Hidalgo e Iturbide, relegando a un segundo plano a Morelos.

Como toda obra académica, esta pintura se caracterizó por su calidad compositiva basada en el uso de líneas y formas geométricas, que estructuraron los elementos visuales en la imagen, de manera equilibrada y proporcional. En cuanto a la iluminación, que entra por el margen izquierdo del cuadro, dota de luz a la escena completa, pero se focaliza en el rostro del héroe, en el rollo de papeles que porta y en la mano que

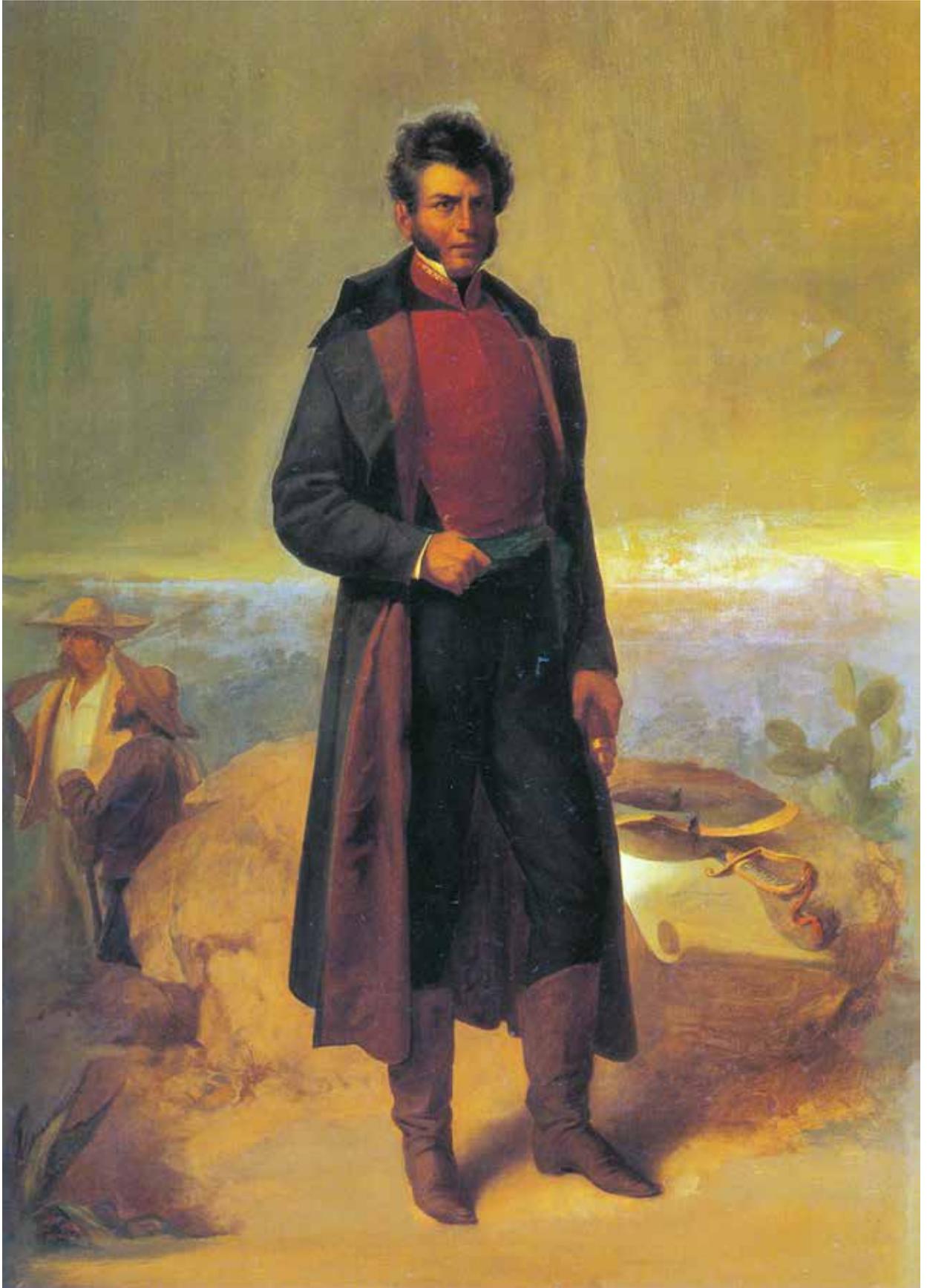
lleva al pecho, generando que la atención del espectador se centre en ellos. Sobre el colorido, es difícil conocer sus propiedades originales, pues una pésima y desafortunada intervención de 1980, modificó irremediamente las cualidades del lienzo y su superficie, cuyos valores se aprecian mejor en una copia que el artista michoacano José Espiridión Domínguez realizó en 1897.

En relación con las fuentes visuales que influyeron en la pintura, es posible que Monroy, al igual que su condiscípulo Joaquín Ramírez para el retrato de Hidalgo, utilizara como referencia el cuadro *Napoleón dans son bureau*, que realizó Jacques-Louis David en 1812, ya que la posición del personaje y el ambiente en el que se ubica son similares. La obra de David se convir-



iv
Joaquín Ramírez, Miguel Hidalgo y Costilla, óleo sobre tela, 1865. Museo Histórico Excurato de Dolores, Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.

v
Jacques-Louis David, *The Emperor Napoleon in His Study at the Tuileries*, óleo sobre tela, 1812, National Gallery of Art, EUA. Wikimedia Commons.



tió en un modelo de representación de gobernantes durante el siglo XIX, al introducir un aspecto nuevo en la iconografía del poder: la del soberano como burócrata, de pie y con el código legislativo recién concluido, encadenado a su escritorio, incluso a altas horas de la madrugada. Y aunque Monroy no incorporó en su interpretación el reloj de pie o el entorno palaciego, sí retomó la idea del prócer que se encuentra trabajando en su estudio para otorgar a su nación un código legislativo que legitime sus principios políticos.

Una silla de madera y un estante con libros y pergaminos resaltan la sencillez de lo que parece ser el estudio del héroe. En el fondo, la gran cortina que separa este espacio de las demás habitaciones otorga a la composición una apariencia de modestia, pues esta fue una de las principales virtudes que se confirió a Morelos, la del hombre humilde, sin dinero ni recursos, que a la muerte del cura de Dolores levantó los ejércitos insurgentes y continuó con la causa de la independencia. La pobreza de su despacho también es evidente en el suelo de tabloncillos sin pulir ni cubrir por lo que todo en el cuadro subraya ese origen, quizá para justificar, por un lado, la insurgencia contra los españoles, y por otro la representación de un sector de la población que se identificó en el caudillo.

Su rostro, que dirige hacia la izquierda del espectador, es de marcados rasgos mestizos, aunque no indígenas, que remiten al óleo anónimo de 1812. Por ello, se mantienen sus cejas pobladas, nariz grande y labios gruesos, pero con notable idealización. Su apariencia es enérgica y fuerte en su actitud y, a diferencia de las imágenes



previas que se conocen de él, aquí se percibe como un personaje alto y robusto. La transformación en sus representaciones respondió, en parte, a que, a lo largo del siglo XIX, se generó una polémica sobre sus orígenes y si, para algunos, “pertenecía a la raza indígena”, para otros, tal como Francisco de Paula Arrangoiz anotó en su obra *México desde 1808 hasta 1867*, “su fe de bautismo consta en el Libro en que se asientan las partidas de bautismo de los españoles, por lo cual es de creerse que era criollo y no mulato, como se ha dicho”. Todos estos debates repercutieran en su imagen física y, por lo tanto, en sus interpretaciones visuales. Por esta razón, el retrato de Monroy debía coincidir con un sacerdote y militar, digno representante del pasado imperial de Maximiliano, aun cuando su aspecto estuviera alejado de la descripción que de su figura realizó la Inquisición, en la causa que instruyó en su contra,

vi

Ramón Sagredo, *Vicente Guerrero*, óleo sobre tela, ca. 1866. Presidencia de la república, conservación de Palacio Nacional.

vii

José Obregón, *Mariano Matamoros*, óleo sobre tela, 1865. Presidencia de la república, conservación de Palacio Nacional.

el 23 de noviembre de 1815: “[...] dijo llamarse don José María Morelos, natural de la ciudad de Valladolid, de edad de cincuenta y un años, de estado eclesiástico, de estatura de poco menos de cinco pies, grueso de cuerpo y cara, barba negra [y] poblada, un lunar entre la oreja y el extremo izquierdo, dos verrugas inmediatas al cerebro por el lado izquierdo [...]”.

El caudillo porta en la cabeza el pañuelo blanco de sus imágenes anteriores, pues, según Alamán, llevaba Morelos “un gorro negro en la cabeza, que nunca traía descubierta, por padecer dolores en ella, cuando no la traía abrigada con gorro o pañuelo”. Por último, viste un atuendo sacerdotal que incluye levita negra y debajo de ella, chaleco y pantalón negro, sobresaliendo el alzacuello que lo distingue como clérigo, pero también las botas de campaña, que hacen referencia a su actuación bélica en el movimiento de

Independencia. Sin embargo, a diferencia del retrato anónimo de 1812, que supuestamente tomó del natural los atributos de Morelos, en esta representación el protagonista no lleva algún elemento iconográfico que indique su alta jerarquía como jefe de los ejércitos del sur o como generalísimo, limitando su papel en la guerra a su faceta legislativa.

EL LEGISLADOR

En el siglo XIX, la importancia de honrar a los personajes que se identificaron con el nacimiento del país tuvo el objetivo de fomentar la unidad nacional y justificar el discurso político de los que se reclamaron sus herederos. En consecuencia, a los héroes de la Galería Iturbide –1865 estaba cercano en el tiempo– se les adjudicaron todas las virtudes humanas, por lo que sus imágenes debían coincidir con sus vidas ejemplares, de tal suerte que sus defectos y limitaciones no tuvieron lugar en sus representaciones plásticas. De esta forma, la iconografía de José María Morelos se encontró exenta de referencias a los errores, derrotas o a las disputas por el poder en las que intervino. La lucha por el supremo gobierno en la que participó en 1813 y lo convirtió en el representante del Poder Ejecutivo y en generalísimo, se pasó por alto en la pretensión de mostrarlo libre de todo interés y ambición.

En cambio, Petronilo Monroy plasmó a Morelos en su faceta de legislador reflexivo y, por este motivo, en su mano derecha lleva un manuscrito, en cuyas líneas se advierte el título del texto, *Sentimientos de la Nación*, e incluso algunas palabras aisladas del artículo primero [en negritas]: “Que la América es libre e independiente de España y de toda otra nación, gobierno o monarquía, y que así se sancione dando al mundo las razones”. Se trata del célebre documento que Morelos leyó en la apertura del Supremo Congreso Nacional Americano el 14 de septiem-



viii

Ramón Pérez, *Ignacio Allende*, óleo sobre tela, 1865. Presidencia de la república, conservaduría de Palacio Nacional.

bre de 1813 en Chilpancingo, en el cual sintetizó su ideario político que sirvió de guía para los trabajos del Congreso, que declaró la separación de España en noviembre de 1813 y promulgó la Constitución de Apatzingán en 1814.

A partir de este episodio, Monroy no sólo privilegió su actuación legislativa frente a su notable papel militar, sino que dio legitimidad a los proyectos jurídicos del segundo imperio, ya que se presentaba la labor de Morelos como un antecedente histórico de los propósitos y aspiraciones del régimen imperial. Por esta razón, el personaje, con el brazo izquierdo toca en su pecho, su corazón, a modo de juramento, reafirmación y fidelidad hacia la causa de la independencia y, por lo tanto, hacia la causa de Maximiliano de Habsburgo. Así, el pintor seleccionó como el “momento significativo” de la trayectoria del héroe al instante en el que, ubicado en la sencillez de su estudio, acaso en Chilpancingo donde se escribieron los *Sentimientos de la Nación*, acaba de levantarse y concluir la redacción del extenso manuscrito que sostiene. La cálida luz procedente de la izquierda del cuadro, de una ventana oculta probablemente, ilumina la escena y enfatiza en su rostro, lo que se advierte como el objetivo determinante de su participación dentro del proceso de Independencia: dotar al movimiento de un texto legitimador que sentaría las bases de la libertad política de la nueva nación. Su mirada, además, transmite la fuerza y firmeza de su propósito.

Morelos, al igual que Miguel Hidalgo, tuvo una doble condición, la de sacerdote y de caudillo. Y si en el siglo XIX a Hidalgo se le otorgó el sitio de “Padre de la Patria” e iniciador del movimiento de Independencia, a Morelos se le concedió el puesto del jefe insurgente más importante

de la gesta, debido a su habilidad militar y sus triunfos en la guerra. Sin embargo, en 1865, antes que celebrar su fuerza bélica, Monroy prefirió mostrarlo *más* en su papel de legislador, ocupado en crear un documento de legitimación jurídica que aseguraba así la causa justa de la libertad. Probablemente, su actuación militar también generó rechazos entre la sociedad conservadora de la época, razón por la cual el pintor eligió recoger su faceta de sacerdote antes que la de generalísimo, destacando su labor como hombre de gobierno (no menos trascendental en su trayectoria insurgente). Este retrato, por lo tanto, personificó a un héroe digno de emular por su inteligencia y dotes políticas. Lo anterior, debía relucir en una figura física excepcional, aun cuando esta no tuviera nada que ver con sus representaciones previas o con la descripción de los documentos contemporáneos a su vida.

Por medio de la imagen que dedicó a Morelos, Maximiliano buscó celebrar la memoria de uno de los insurgentes más sobresalientes de la Independencia, por lo que encomendó crear un retrato acorde con sus intereses políticos, que recordara la grandeza de su imperio e hiciera eterno su nombre en la historia nacional. De esta manera, en la placa que se destinó a la escultura para conmemorar el centenario del nacimiento del caudillo, develada el 30 de septiembre de 1865 en la ciudad de México, se leyó lo siguiente: “Al ínclito Morelos quien dejó el altar para combatir, vencer y morir por la libertad de su patria. Maximiliano Emperador 1865”. En ello, quedó clara su voluntad de identificación: Morelos había dejado su altar y Maximiliano sus aspiraciones europeas para luchar por el “bien” del mismo pueblo.



PARA SABER MÁS

HERREJÓN PEREDO, CARLOS, “La imagen heroica de Morelos”, Manuel Chuft y Víctor Mínguez, eds., *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Universitat de València, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 243-252.

HERREJÓN PEREDO, CARLOS, “Morelos y Pavón, José María”, Alfredo Ávila, Virginia Guedea y Ana Carolina Ibarra (coords.), *Diccionario de la Independencia de México*, México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, UNAM, 2010, pp. 110-117.

RAMÍREZ, FAUSTO, “José María Morelos: de guerrero a guardián de la ley”, *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*, México, Museo Nacional de Arte, UNAM, 2010, pp. 286-325.

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