

Los rostros de Morelos

**Por Mónica Barrón Echaury
INEHRM**

Cuando la Independencia se hubo consolidado, comenzó a manifestarse la necesidad de contar con una galería de héroes de la patria; sin embargo, los retratos tuvieron que ser creados a partir de copias o bien, de las descripciones de quienes los conocieron.

De entre los actores de la insurgencia, la figura de José María Morelos y Pavón se impuso por haberse revelado como el gran estratega de la guerra, el caudillo enérgico, disciplinado, severo, agudo y de mirada penetrante y quizá por eso se convirtió en uno de los personajes más presentes en la iconografía de la Independencia.

Los estilos

Durante el siglo XVIII, en la Nueva España estaba de moda hacerse retratar por los pintores de la Academia de San Carlos, puesto que era símbolo de estatus y el gran espejo donde se reflejaban los grupos de poder. Los últimos matices del barroco aún se observaban en las pinturas: los personajes eran retratados con sus atuendos y otros objetos, tales como abanicos, jarrones o muebles. Siguiendo este mismo canon se complementaba la ornamentación con una escenografía de fondo que permitiera mostrar, hasta donde fuera posible, la magnificencia de sus residencias: los cortinajes, la riqueza de sus telas traídas de Europa o bien, los patios. Con ello se ponía de manifiesto la importancia del estatus y no la personalidad del retratado.

Las miradas femeninas generalmente eran esquivas y las damas aparecían ataviadas con joyas y ostentando complejos peinados. La alta jerarquía eclesiástica se retrataba con todos los elementos que denotaran su posición dentro de la Iglesia. También era común que los personajes posaran de perfil o en tres cuartos, pero nunca de frente, con lo que se dificultaba aún más captar su mirada, su sonrisa o su expresión facial, y distanciaba al personaje de su propia individualidad.

Finalmente, era común que se agregaran leyendas que enunciaran el título nobiliario y en ocasiones mencionaban las dotes morales y el estatus del retratado, lo que

compensaba la falta de una introspección psicológica del mismo. Sumado a esto, con las reformas borbónicas la corona española pretendía controlar cuantas obras se produjeran estableciendo criterios únicos y clasistas, como ocurría en Europa. El resultado fue que se realizaron retratos acartonados que adornaban los salones de las casas novohispanas en las que el prestigio quedaba a la vista de todos.

Los cambios políticos surgidos a partir de la Ilustración habían traído consigo una nueva corriente estética, el neoclasicismo, que empezó a dominar paulatinamente los criterios de las academias de pintura, y la Nueva España no fue la excepción. Los propios artistas fueron quienes introdujeron esos cambios, y así el individuo comenzó a adquirir importancia ya no por su estatus, sino por su personalidad o su destacado intelecto.

El poder y el arte

Las reformas borbónicas impuestas en la Nueva España comenzaron a afectar también en otros sentidos la vida de sus habitantes: en el ámbito del arte, la academia de San Carlos había sufrido un revés con la suspensión de aportaciones económicas, y el estallido de la guerra de independencia le acarreó una gran crisis que se manifestó en la falta de apoyo y de pintores de calidad que quisieran aportar su visión a los hechos en curso; por ello, la producción artística decreció notablemente entre 1808 y 1840.

En estas circunstancias, la pintura del retrato sufrió dos cambios importantísimos: por un lado, comenzó a decaer la actividad retratística de la alta sociedad, que gustaba del gran formato, puesto que se complicó su elaboración; y por el otro, con la escasez de pintores de la Academia, los artesanos iniciaron una manera diferente de plasmar la imagen, lo que implicó que el retrato se volcara hacia el individuo, que ahora cobraba una nueva importancia social con el inicio del levantamiento insurgente.

Además, las reformas borbónicas habían suprimido los gremios artesanales por lo que a principios del siglo XIX los artesanos comenzaron a buscar nuevas formas de practicar su oficio. Eso fue lo que ocurrió con el gremio de los cereros, quienes retomaron la tradición de la miniatura en cera —que ya se conocía, pero no se había aplicado al retrato— y permitió a la gente común tener una forma económica y sencilla de llevar consigo una imagen de sus seres queridos.

A lo largo de la guerra de independencia el gobierno virreinal comenzó la persecución de los rebeldes insurgentes y por ende, la destrucción de los retratos que se les hicieron. El resultado es que los rostros que conocemos de nuestros héroes fueron concebidos a partir de la imaginación y del enaltecimiento que de ellos hicieron los artistas en las décadas subsiguientes, cuando comenzó la construcción del ideario nacionalista.

Asimismo, la academia de San Carlos prácticamente permaneció cerrada durante esos años y los pintores reconocidos no habrían retratado a ninguno de los próceres por el riesgo de ser encarcelados. Así, los retratos nacen de pinceles desconocidos o bien de pintores pertenecientes a la academia pero de generaciones posteriores, cuando ya se había construido una imagen de los héroes. Por ello, resulta difícil señalar una iconografía auténtica que nos permita conocer realmente el semblante de aquellos caudillos.

Iconografía de Morelos

Sólo se cuenta con dos retratos contemporáneos de José María Morelos y Pavón: en el primero aparece ataviado con el uniforme militar de Capitán General de los Ejércitos de América. Esta pieza fue creada en 1812 —justo en la época más gloriosa del caudillo— y es la primera en mostrar la imagen de un Morelos que nada tiene que ver con la idea del cura de pueblo, sino con el hombre que se ha ganado el título de Generalísimo por su brillante desempeño en las campañas del sur y a quien el propio general realista Félix María Calleja describió como el “resucitador de lázaros”. La autoría de este cuadro se atribuye, según indica la propia cédula, a un indio mixteco cuyo nombre no está suscrito. El retrato está cargado de solemnidad y Morelos porta una bella chaqueta militar de color negro y bordada con hilos de seda en rojo y oro, obsequio de Mariano Matamoros; al cuello lleva una cruz pectoral que había pertenecido a Campillo, obispo de Puebla. Esta obra se encuentra en el Museo Nacional de Historia.

El segundo fue elaborado por José Francisco Rodríguez, un artista de la cera a quien se le atribuye la única galería contemporánea de los retratos de los protagonistas de la insurgencia, pues, aunque al finalizar la guerra la academia había intentado crear su propia iconografía de héroes, no lo había logrado debido a la disipación en que se encontraba y a que los talleres atravesaban por una situación muy precaria; por ello, las miniaturas en cera de Rodríguez —en las que es notable el cuidado puesto en el detalle y la veracidad y agudeza psicológica que el autor intenta plasmar en cada personaje—

serán el punto de partida para construir la imagen más popular de José María Morelos y Pavón: la del cura ataviado con su investidura eclesiástica; la del hombre de mirada sagaz e impenetrable.

No se sabe con exactitud la fecha de elaboración de este retrato en cera creado por Rodríguez; en él, Morelos está de perfil, a la usanza de este tipo de trabajos, y se aprecia al sacerdote antes que al militar. Aun cuando se trata de un busto en miniatura, quizá ésta sea la obra que mejor refleja la figura del hombre a quien se describe como grueso de cuerpo y cara, robusto, de facciones duras y enérgicas, de mirada fija y sombría, de piel morena y cabello negro, siempre vestido con su indumentaria eclesiástica y con su pañoleta de seda al cuello.

En muchos relatos se describe su mandíbula fuerte y prominente, y este pequeño retrato en cera la muestra así. A partir de esta figura, se encuentra otra elaborada también en cera y firmada por Islas, quien probablemente toma como punto de partida la de Rodríguez, aunque en ésta se muestra al cura con su pañoleta anudada detrás de la cabeza, cuyo uso se atribuía a las constantes migrañas que sufría el caudillo, así como a la necesidad de protegerse del sol. Quizá ésta sea la obra que servirá de inspiración para crear la imagen más popular del Rayo del Sur.

Se tiene noticia de una supuesta mascarilla realizada a José María Morelos tras su muerte por Pedro Patiño Ixtolinque —un pintor castizo discípulo de Tolsá y quien además formó parte de los insurgentes—. Sin embargo, el médico Nicolás León llevó a cabo en 1927 un estudio de varios retratos del caudillo para determinar si los rasgos fisonómicos coincidían con ésta, y determinó que no eran compatibles con las características principales de la mascarilla, lo que permite concluir que no es auténtica.

El resto de la iconografía de Morelos prosperó hasta varias décadas después de la guerra de independencia, quizá porque la figura de Hidalgo se acercaba más a los ideales sobre los que se estaba construyendo el México de esos tiempos... quizá también porque, luego de la intervención estadounidense, había crecido en el país un sentimiento de unidad nacional que intensificó la necesidad de crear más retratos de héroes idealizados, tanto liberales como conservadores.

Hay algunas litografías de Santiago Hernández que exhiben a un personaje muy distinto del cura con pañoleta; éstas poseen un carácter más teatral, sobre todo una que representa la captura del caudillo, en la que la imaginación del artista acerca más al espectador al dramatismo de la historia nacionalista y muestra a un Morelos vestido como campirano. En la litografía de Primitivo Miranda titulada *Morelos*, el autor presenta a un caudillo más bien asustado al momento de ser capturado. Resulta peculiar si se considera la fama que tenía Morelos de temerario.

En el municipio de Oaxaca de Juárez hay un retrato anónimo identificado como José María Morelos; sin embargo, los estudiosos señalan que, al observarlo detenidamente, el personaje no evoca en nada a este caudillo: se ve más viejo y calvo, sostiene el estandarte de la Guadalupana y está rodeado de una población compuesta por indios vestidos a la usanza prehispánica, campesinos y rancheros, por lo que es más probable que se trate de Hidalgo. En otras obras, se presenta a Morelos sin el pañuelo con que solía cubrir su cabeza para protegerse del inhóspito sol del sur; quizá estén inspiradas en la cera de Rodríguez.

Asimismo, hay pinturas donde se narran hechos históricos en los que participó Morelos, como el óleo que reproduce la firma de la Constitución de Apatzingán. Además, se encuentra el retrato anónimo en el que el Generalísimo parece una reinterpretación de aquella obra de 1812, sólo que el autor imprimió un énfasis particular para reflejar las dotes de caudillo que tenía el personaje, en especial la agudeza de su temperamento. Aquí no lleva pañoleta alrededor de la cabeza y sí porta el uniforme militar.

El óleo realizado por Petronilo Monroy posee un estilo completamente académico, y parece que con esta imagen se consolida la iconografía definitiva del cura de Carácuaro, al que Lucas Alamán describió como un “hombre [...] no sólo de resolución, sino que para nada se detenía en los medios que podían conducir a sus fines. Su aspecto retrataba su carácter; un rostro torvo y ceñudo, inalterable en todas circunstancias [...]”, y a quien Julio Zárate caracterizó “[...] de mediana estatura, robusta complexión y color moreno; sus ojos oscuros, pero limpios, rasgados y brillantes, eran de una mirada profunda y extremadamente simpática; separábales una ceja poblada y unida que daba a su rostro una expresión de incontrastable energía”.

El concepto sobre el aspecto de Morelos cambió en el siglo XX y los pintores muralistas trataron de acercarse más al perfil del gran caudillo. Juan O’Gorman lo presenta enfundado en su traje de generalísimo y sin Hidalgo a su lado, para reconocer el propio liderazgo del Rayo del Sur.

Son muchos los rostros de Morelos y cada uno de ellos acerca al espectador al imaginario popular pleno del nacionalismo que nacía y se construía en esa época, pero ninguno logra mostrar su compleja personalidad que, tal y como lo señaló Alfonso Teja Zabre, reunía “[...] todo el conjunto complicado que forma a los grandes generales: su capacidad guerrera, su vigor físico, su valor personal, su astucia, inteligencia y crueldad serena, su don de mando y de organización”.