



Fig. 1. Monumento funerario a Hernán Cortés en el Hospital de Jesús, diseño de José del Mazo y Avilés y Manuel Tolsá de 1794, collage digital a partir de la litografía de 1844.

## Hernán Cortés, reactivado en el museo: un personaje entre la visibilidad/ invisibilidad y la manipulación/falsedad

### *Hernán Cortés, Re-examined in the Museum: A Character Caught between Visibility/Invisibility and Manipulation/Falsehood*

Jaime Cuadriello

ORCID: 0000-0002-5152-2146

Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional Autónoma de México

cuajrat1@unam.mx

Ciudad de México-México

#### Resumen

Esta colaboración es un testimonio profesional de mis prácticas curatoriales, sus retos y desafíos, y describe cómo la recepción del público puede desatar diferentes interferencias semánticas. Es también una reflexión acerca de la ética y responsabilidad del trabajo en los museos, en donde asumimos tanto aciertos como errores, y más aún el poder que ejerce la ideología en el discurso o puesta museal, sobre todo cuando se discurre en medio del debate entre el mito histórico, la fabricación de la memoria y la diversidad de las expectativas culturales que están en el origen de la legitimidad del régimen colonial.

**Palabras clave:** Moctezuma II, Hernán Cortés, pintura de historia, guion y discurso museal, cuadros como «falsos históricos».

#### Abstract

*This collaboration is a professional account of my curatorial practices, their challenges, and describes how public reception can unleash different semantic interferences. It is also a reflection on the ethics and responsibility of work in museums, where we assume both successes and errors and, what's more, the power that ideology exercises in the discourse or museum setting. This is even more important as it takes place in the midst of the debate between historical myth, the fabrication of memory, and the diversity of cultural expectations that are at the origin of the legitimacy of the colonial regime.*

**Keywords:** Moctezuma II, Hernán Cortés, history painting, museum script and discourse, paintings as "false historicals".

En una etapa de avanzada madurez, Ernst Gombrich asumió que la historia de la pintura es un continuo vaivén entre afirmaciones, negaciones o validaciones situadas entre la prueba y el error, el ensayo y la corrección (Gombrich & Eribon, 1992). Gombrich pensó que nuestra percepción de los objetos está predeterminada por la falibilidad cognitiva que se produce entre la esfera sensible y la racional, y especialmente por nuestros métodos inferenciales, que nos permiten establecer afirmaciones con criterios de verdad, aunque bastante relativos o muy laxos. En síntesis, siempre oscilamos entre «el ojo inocente» y «el

ojo culposo» cada vez que nos plantamos ante los cuadros del pasado, que ahora sobreviven despojados de cualquier vínculo genérico o documental con su tiempo. Testigos siempre silentes, siempre inquietantes: algunos son inagotables en cuanto a los pliegues de sus significaciones originarias o acumuladas (García, 2003).

Más allá de lo que formulaba Gombrich —en esto, fiel seguidor de la idea de la historia de Karl Popper—, llegará su discípulo Michael Baxandall para dar un paso más para recobrar «el ojo de la época». Si en verdad se quiere conocer la intencionalidad de los programas iconográficos o tecnológicos que formulan los artistas, hay que tomar distancia con la forma y el contenido de sus obras (esta es, paradójicamente, nuestra verdadera cercanía y compromiso con los cuadros). Los autores de este tiempo imponemos a los objetos el sesgo de la mirada personal y epocal, con toda la carga de juicios y prejuicios de nuestro tiempo (Baxandall, 1989). Los nuevos significados también se vuelven adherentes, como pensaba George Kubler, y en las obras de arte se subsumen definiciones culturales que nos vienen de escuela o familia, pero también hacen lo suyo las actitudes y prácticas emocionales que germinan desde nuestros afectos, por más objetiva y metódica que sea la disciplina que profesamos (Kubler, 1988).

En estos tiempos tan peculiares de la «aldea global», de una cultura homogénea e intercambiable potenciada por los medios, que se ha llamado «neobarroca» porque apela al éxtasis social de los sentidos, diría que ya no basta con remontarnos al pasado con «el ojo de la época» o asumir que el nivel más afinado para ejercer esta profesión es declararnos participantes de una cultura, como quería Baxandall (que es un plus para penetrar críticamente en los mensajes intrínsecos o dominantes de las obras). En realidad, ahora practicamos una disciplina escrita a muchas manos y de préstamos colectivos —si se quiere, globalizada—, que ya no solo es mediadora entre el significado del objeto y su recepción en el público, sino que, sobre todo, también activa las emociones del espectador merced a una retórica del discurso que hoy en día todos ejercemos como nunca lo habíamos hecho: la curaduría o el comisariado museal, con el objeto expuesto, presencial y ostensible al escrutinio de toda clase de públicos.

Las exhibiciones se han constituido en un nuevo laboratorio disciplinar que revisa, discute y pone en valor las manifestaciones vigentes u olvidadas, pero también en un foro masivo e interferente que reincorpora a la historia del arte un viejo aliado que no siempre es bienvenido: la ideología en imágenes. Los comisarios o curadores solemos asumir compromisos con la puesta en crítica y el conocimiento, con criterios de calidad (si bien nos va), pero la recepción de nuestro trabajo también trae consigo algunos efectos sorpresivos y otros indeseables. Lo que se llama «la aportación del espectador», múltiples y contrastadas lecturas se producen y reproducen en el plano de las filias y fobias, de las ideologías personales y sociales —inevitablemente, y a la vez por fortuna, ya que es parte de la vitalidad de la cultura—. Así, cada guion de exposición bien articulado mediante concomitancias y contrapuntos, ritmo y edición —y más allá de sus novedades o rescates—, inyecta oxígeno al pensamiento historiográfico y redimensiona nuestro papel como intérpretes y mediadores sociales.

Ya acumulo más de cuarenta años de vida profesional entre el aula, los museos y el gabinete de la investigación. Permítaseme, entonces, en este foro de homenaje a un gran museólogo —nuestro amigo Alfonso Castrillón—, una licencia autorreferencial, una reflexión en primera persona y vista en retrospectiva. No me interesa aquí recapitular mis aciertos y desaciertos como curador/comisario de exposiciones de arte novohispano y nacional, sino calibrar hasta qué punto somos autores y propietarios de nuestras propias reflexiones, hasta qué lugar llegan nuestros mensajes, y si es que impactan para bien o para mal en la historiografía tradicional. Y lo más importante: quiénes son los destinatarios y cómo son

recibidos los guiones conceptuales que elaboramos a partir de nuestro *check list*, que se despliegan en medio de una babel de significados ocultos, explícitos o incluso reciclados. Esta actividad, como se verá aquí, no escapa a las travesuras de los duendes, ocasionando resultados en que el propio curador tiene que hacer un *mea culpa*.

\*

No hay mejor ejemplo para confrontarnos en el mundo de la recepción social, que las imágenes siempre polarizadas y confinadas del capitán extremeño Hernán Cortés, conquistador de México-Tenochtitlan, marqués del valle y gobernador de la Nueva España, e incluso *persona non grata* para la corte metropolitana desde 1526, a su regreso de la expedición de las Hibueras. En este personaje, como en ningún otro en la historia de México, anidan los estereotipos o el lugar común, pero también los fantasmas encriptados, metidos en un espejo en el que pocos se quieren mirar o asimilar (incluidos los propios ciudadanos españoles). Pese a su abundante y sostenida iconografía —para mí la más diversa y atractiva, por sobre la de cualquier héroe mexicano—, Cortés sigue siendo «la no persona», y su visibilidad e invisibilidad dependen del papel que desempeñamos historiadores, divulgadores y curadores. Y eso por no hablar de cuando la clase política se lo topa en el camino y lo invoca (como personaje incómodo) en sus discursos, siempre tan efusiva para denostar o elusiva al pasar de largo, con desdén.

Hace más de dos décadas, se estaba inaugurando en el Museo Nacional de Arte la muestra *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España* (1999), la primera de cuatro exposiciones que revisitaban el género de la pintura de historia, desde el siglo XVII hasta los últimos artistas nacionalistas de mediados del siglo XX. Este proyecto cristalizaba luego de cuatro años de trabajo curatorial y en medio de la efeméride del cambio de siglo (también de la remodelación y modernización del museo). En ella tomé el partido de recuperar lo que fue la memoria colonial desde 1650, cuando este gran género de la pintura se consolida con narrativas locales por obra del patrocinio criollo, y también de recuperar una producción verdaderamente abrumadora (pero arrumbada), patente de los temas de la conquista y del origen de las devociones, aparte de la iconografía política ligada al rito de entrada, las proclamaciones y las alegorías que aludían al pacto de sujeción con la monarquía. También apunté a los mitos fundacionales, regionales y a los lugares donde el pasado prehispánico se dejaba sentir con nuevos bríos merced a una expropiación cultural de la grandeza del Imperio azteca, hecha por parte de los criollos letrados o los descendientes de los conquistadores. No quiere decir esto que antes no hubiera tradición pictográfica y mural en la sociedad indígena y frailuna que retuviera la huella del pasado, pero me parecía que era más atractivo museográficamente colgar por primera vez estas grandes pinturas ejecutadas con toda la grandilocuencia barroca, indagar sus estrategias retóricas, desmontar sus manipulaciones discursivas y lucir los sorprendentes soportes, tan peculiares de Nueva España y de su intenso comercio transmarítimo: desde el retrato de aparato, los biombos historiados, las tablas enconchadas, las series de ciclos retentivos de las corporaciones, los cuadros de altar, la gráfica piadosa y libresca, y las láminas de cobre.

Ya se entiende que Hernán Cortés era, por derecho propio, el gran personaje de esta muestra, un elemento vertebrador en la secuencia de las imágenes, y que muchas de sus hazañas pautaban el recorrido: aparecía en el setenta por ciento de las obras, de entre un *check list* de 166 piezas expuestas (muchas de gran formato). No dilataron las reacciones de colegas y autoridades, aun antes de abrir las salas, por las posibles recepciones equívocas (o las suspicacias inesperadas entre el público) al presentar a Cortés como un héroe construido desde sus propios términos, o por medio del mismo imaginario virreinal. En este ensayo solo me detengo en tres núcleos temáticos que resultaron tan provocadores

como problemáticos de interpretar, pero que demuestran qué tanto las imágenes, por ficcionales o construidas que sean, todavía habitan y afectan el imaginario colectivo, provocando reacciones y falsas contradicciones como las que se verán enseguida (y que empiezan por los errores del propio curador).

### **Vestíbulo: un cenotafio heroico y profanado**

De hecho, yo asumo la culpa y las consecuencias por la primera de las reacciones. La muestra inauguraba con una instalación vestibular que pretendía tener la suficiente malicia —admito la provocación— para mirar a Cortés tal como lo miraban (con nostalgia) los criollos novohispanos y los frailes mendicantes que él mismo trajo para evangelizar la Nueva España. Era un conjunto escultórico que lo encumbraba en calidad de «el» héroe fundacional del reino, pero también como la víctima proscrita por la propia Corona, que lo desterró a la península y que, por muchos años, impidió que sus restos regresaran al suelo que vio sus glorias (Fig. 1). Me propuse, pues, reconstruir el cenotafio neoclásico que el escultor Manuel Tolsá le levantó en 1794 en el Hospital de Jesús —su obra pía o fundación *ex voto*— durante el traslado de sus restos o sus exequias definitivas. En este mueble funerario en forma de obelisco, y bajo un busto labrado en calamina, se leía en una lápida-basamento: «Al gran héroe Hernán Cortés». Pese a que ya eran los tiempos epigonales del virreinato, este gesto que apadrinaba el virrey Revillagigedo —junto con los franciscanos y el gobernador del estado del marquesado—, era una invitación abierta para reconciliarse con su figura, tan olvidada tanto en España como en Nueva España (o, al menos, como un gesto de las autoridades locales que representaban a la Corona). Por aquel entonces, predicó el fraile dominico fray Servando Teresa de Mier, y saludó a Cortés como el redivivo Moisés indiano que había liberado a su pueblo de la cautividad de un Egipto idólatra y esclavizante, para conducirlo a una tierra de promisión (un tópico que venía desde las crónicas mendicantes del siglo XVI) (Teresa de Mier, 1981).

Aunque en el Museo Nacional de Arte de ese tiempo los curadores adscritos o invitados gozábamos de absoluta libertad intelectual y respeto, no dejaron de sentirse los escrúpulos de las autoridades en un nivel superior, quienes, sin estar mayormente informadas, recelaban de que aquello fuera una restitución a ultranza del conquistador, aún en medio de la desgastada polémica hispanismo-indigenismo. Como si las obras mismas fueran responsables de sus contenidos u obedecieran a ese esquema de significados a rajatabla, y no a la conciencia de su tiempo o al menos de un patrimonio artístico que se debía preservar. Para atajar las murmuraciones, me vino la ocurrencia de reconvertir el obelisco conmemorativo en una pira o catafalco funerario, revestido con dos motivos del *ars moriendi*: al Museo de Medicina de la UNAM pedimos una calavera y dos tibias para colocarlas en el plinto como emblemas de finitud y transitoriedad de toda gloria. Sin embargo, algunos de los primeros visitantes comenzaron a creer que estos huesos eran los mismos del conquistador, y así lo anotaron reverentes y admirados en el libro abierto para los comentarios. No bastó, pues, esta intervención, y se hizo necesario enfatizar que se trataba de un montaje. Una segunda ocurrencia fue colgar desde el techo la figura de una muerte arquera, un esqueleto recortado en acrílico, que girando disparaba sus flechas directo al busto cortesiano de Tolsá para insinuar —o más bien, explicitar— que se trataba de una figura alegórica y que, más allá de las filias y fobias, no escapaba al imperio universal de la *communitas* humana: la aniquilación del cuerpo.

Poco antes de clausurar la muestra, ocurrió un incidente que indicaba qué tan vívido y activado llega a ser el mensaje de las obras cuando se trasladan desde los templos o mausoleos a los espacios «neutros» de los museos, sin diferenciar las funciones de culto de las propias de una exhibición «académica»: cierto domingo —que siempre es de visita tumultuaria—, un individuo mayor de edad brincó la pequeña valla que separaba el pasillo

del monumento, y empezó a escupir sobre la calavera profiriendo improperios y amenazó con pisotear el cráneo y las tibias. *Ipsa facto*, los custodios lo detuvieron y, como el intento de atentado no pasó a la destrucción misma del objeto y los despojos, luego de ficharlo con sus generales, se le dejó marchar sin consignación a la autoridad competente. Dicho con verdad, pasado el susto, entre las autoridades culturales se prefirió disimular el hecho y yo solo me quedé rumiando los efímeros alcances de esta provocación, ya que también lo mío había sido, de origen, una baladronada intelectual en la que no bastaron los preventivos simbólicos o visuales. Pero no todo fue una interferencia semántica sin receptores adecuados, ya que en el libro de comentarios muchos otros visitantes se felicitaban de que finalmente el Estado mexicano desagraciara y enalteciera al conquistador de México mediante esta muestra. Tal como se verá abajo, ambas reacciones —por radicales que fueran— resultaban legítimas, porque al museo no le toca el papel de imponer ideologías, sino el de mostrar una discursividad eminentemente poética, propia de la diversidad y la individualidad cultural, para que cada visitante desate imaginación y razón, goce estético o, incluso, sus sentimientos encontrados. Tal como aquí sucedió.

### Nuevo encuentro de Cortés y Moctezuma: un evento telúrico

Hasta hace poco más de una década, en los museos de Latinoamérica no había controles científicos en el registro y la admisión de las obras en préstamo, y bastaba el buen ojo del curador y del restaurador para asegurar el ingreso de las piezas a las salas. Mucho menos había equipo y personal especializado para realizar exámenes de calidad y estabilidad a las obras convocadas (Fig. 2).

El día que conseguimos traer de regreso a México el retrato de Moctezuma II —el mismo que fue remitido al príncipe Cosme III de Médici hasta Florencia, a finales del siglo XVII—, nos deparaban varias sorpresas, o más bien, algunos «llamados» desde el más allá<sup>1</sup>. Para empezar, apenas veinticuatro horas antes de inaugurar llegó esta obra desde el aeropuerto y, al abrir la caja de embalaje y levantar el retrato, vimos cómo se desplomaba el marco de madera y estuco —estaba todo apolillado—, y se fracturaba en mil pedazos, entre una nube de polvo y estruendo (era un marco de época y ya no hubo manera de restaurarlo). Por fortuna, el bastidor y el óleo quedaron a salvo de las bocanadas de escombros. Era evidente que en el Palacio Pitti nadie había reparado en el deterioro de esta pieza, y no solamente nos enviaban un ser enfermo, sino potencialmente destructivo (llevaba años colgada como telón de fondo en una sala de platería). De tal suerte, entre aquella nube de polvo, también volaron las termitas o insectos xilófagos: hubo que cerrar las salas recién montadas y fumigar toda la noche



Fig. 2. Antonio Rodríguez (atrib.), *Retrato de Moctezuma Xocoyotzin*, óleo sobre tela, colección del Palazzo Pitti, Florencia.

1 Otra treta del ojo culposo: al mirar este retrato en vivo, hasta entonces lo pude aproximar a la obra del pintor Antonio Rodríguez, atribución que ha corrido con suerte.



Fig. 3. Montaje de la exposición *Los pinceles de la historia* en el Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, mayo de 1999.



Fig. 4. Montaje de la exposición *Los pinceles de la historia* en el Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, mayo de 1999.

por protocolo interno y en bien del resto de las obras (Fig. 3); pero, apenas pasado este incidente, se desató un intenso temblor de 6.5 grados, justo en el momento en que el Moctezuma florentino se topó de frente con el retrato de Hernán Cortés, igualmente de cuerpo entero.



Fig. 5. Reprografía de la página 162 de Hugh Honour, *The New Golden Land*. Nueva York: Pantheon, 1975.

Es el más antiguo que se conoce, procedente del Hospital de Jesús donde aparece en papel de capitán y fundador (Fig. 4). Todos corrimos a la plaza de enfrente para ponernos a buen resguardo de un desplome mientras crujía la estructura del edificio. Al encuentro telúrico de ambos caudillos en efigie se sucedía una tragedia sanitaria y de pánico generalizado, que puso en evidencia la fragilidad con que manipulamos las piezas, la falta de condiciones y de simple sentido común: aprendí a nunca más abrir una caja de empaque en el interior de las salas, sino siempre en los depósitos adecuados o en las llamadas bodegas de tránsito. Tengo para mí que las obras se comportaron como si





Fig. 7. Anónimo del siglo XVIII [*El beso de Judas*]/ intervención de Luis Gonzaga Creixell del Moral, *Encuentro de Cortés y Moctezuma*, óleo sobre tela, colección particular.



Fig. 8. Fachada del Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, mayo de 1999.

siempre se repara en cada una de ellas desde su más elemental estatuto material o de conservación. Por eso, estas reservan sorpresas, ya introducidas o colgadas en salas, como el referido Moctezuma procedente del Palazzo Pitti.

Aquí no acaba todo (Fig. 7); pasados estos percances, que ciertamente estuvieron fuera de control (aunque no pasaron a mayores). Durante esta muestra, que inauguraba el milenio y pretendía ser un suma y resta de la escritura visual de la historia mexicana, me detengo ahora en uno de mis peores descuidos y que, por el contrario, sí tuvo efectos posteriores. Se trata de un *lapsus* grave que más de un colega ya me ha reprochado personal o veladamente, incluso desde el campo oscuro de la murmuración: entonces se me coló un cuadro falso, el cual, pese a los cuatro años de preparación curatorial, no hubo manera de atajar o detectar. Llamémosle un «falso histórico», de manera más indulgente o quizás para conservar mi reputación. Este desliz, para colmo, resultó ser la portada del catálogo y de toda la promoción lanzada en los medios: era un supuesto anónimo popular del siglo XVIII que retrata el encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma II en 1519, y que se ha llamado ya coloquialmente «el beso» en una suerte de nueva resemantización no exenta de una carga picaresca. Todo por decisión de la diseñadora y, desde luego, aprobada por mí, *El encuentro* quedó empapelado en la guarda de forros del catálogo *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, y, peor aún, colgado en los pendones monumentales de la fachada del museo (Fig. 8). Sin embargo, por su pincel naif (y la simpatía de contemplar un beso interracial entre dos hombres) pasó luego a ser muy popular para ilustrar carteles de obras de teatro, e incluso los libros de otros historiadores especialistas en pueblos de indios de la época colonial.

Peor aún: un colega mexicano-estadounidense dedicado a los estudios que parten de la teoría *queer* —Ray Hernández (2006)—, retomó la imagen para elaborar un artículo provocador basado en esta iconografía que para él era toda una declaración

de «sponsales» fundacionales, y que resultaba bastante ilustrativo para los estudios de género, dada esa ambigüedad del beso entre dos varones que eran, además, dos hombres étnica y culturalmente distintos. Para Hernández, esto era evidencia de que, desde los orígenes del dominio colonial, a través de la transgresión sexual e interétnica y de clase, se podía ocultar-mostrar mediante un metadiscurso o la fabricación de un constructo social a modo (Fig. 9).

Y yo no me quedé atrás. Aún tuve la osadía de retomar y examinar a detalle esta pieza en otro artículo, al detectar sus fuentes gráficas en una estampa de la *Biblia polígota* de



Fig. 9. Reprografía. Emblema XLIV, *Money makes traitors*, Matthäus Merian, *Iconum Biblicarum*, Francfort, 1627.

Matthäus Merian, que representa sugerentemente el beso de Judas. Era una conferencia plenaria realizada para un coloquio internacional de emblemática realizado en La Coruña en el año 2002 (Cuadriello, 2004). Si bien me embarqué en un ejemplo fraudulento, debo decir que mi argumento iconográfico y jurídico, como escena de concordia y pacto, seguía y sigue siendo válido (a diferencia de la lectura de género de Ray Hernández). Las obras sirven para lo que uno quiera ver en ellas, incluso empleadas a modo de una visión mirífica o revelada, pero es inadmisibles que un profesionalista las exhiba como prueba doxográfica de sus aseveraciones personales, documentos de primera mano y más aún cuando el origen de su hechura, como se verá abajo, resultó una impostura.

También debo decir, en mi descargo, que este falso histórico ya tenía algo de pedigrí o antecedentes legitimadores antes de que lo incorporara a la lista de obra: previamente estuvo colgado en una exposición de Fomento Cultural Banamex intitulada *Pasado y presente del Centro Histórico* en 1993, de donde tomé una fotografía como registro. Ya en el montaje del Museo Nacional de Arte recuerdo haberlo visto por el dorso, y sin duda era una tela antigua, lo mismo que el bastidor. Sin embargo, una docena de años después de esta muestra me enteré por la vía del radio pasillo o de las murmuraciones a trasmano de los colegas, cuál era su verdadero origen e intrincada historia, su procedencia y la manipulación por la que había pasado. Y no pude menos que reprocharme a mí mismo la novatez en este lance, y sonrojarme ante los alumnos que entonces me leían.

Me toca, pues, contar la historia de la fabricación de *El encuentro* o «el beso», que la supe a trasmano para mi bochorno y escarmiento. Lo hago porque revela bastante acerca de las prácticas oscuras de mi gremio y, paradójicamente, algo de su trato sofisticado y travieso. Pues bien, a finales de la década de 1960, había un grupo de amigos de posición

aristocrática, miembros de viejas familias criollas, cultos y refinados, algunos de ellos y ellas con apellidos que se remontaban a las casas solariegas y nobiliarias de la Nueva España. Incluso, este grupo de aristócratas gustaba reunirse para realizar bailes de época y evocar el esplendor en que habían vivido sus antepasados. Entre ellos había un aficionado pintor y coleccionista (el arquitecto Luis Gonzaga Creixell del Moral, hermano del otro famoso arquitecto José, socio de Luis Barragán, y emparentados políticamente con los Pérez de Salazar, la familia de más solera y tradición en la Puebla). Creixell era un personaje que de manera subrepticia compraba lienzos antiguos en el baratillo de pulgas de la Lagunilla — casi todos de temática religiosa—, y ya en su estudio los transformaba en escenas muchas más atractivas, como las que ofrecían los temas de la conquista, las castas costumbristas o las monjas coronadas, buscando un mejor mercado para ellas y, al mismo tiempo, gozando de la travesura de vender gato por liebre. Dejaba algunos rastros de la capa pictórica original, pero intervenía la identidad de los personajes principales añadiendo sus nuevos atributos: así, una santa María Egipcíaca tendida en su estera se transformaba en una monja muerta, florida y ataviada de gala para el encuentro con su Divino Esposo a las puertas de la gloria celestial. Visto por detrás, lucía la tela y el bastidor originales del siglo XVIII, y con esa carta de legitimidad comenzaba a circular en el mercado, aunque no siempre con fortuna (bastaba una simple lámpara de luz negra fluorescente para descubrir el engaño de los repintes, cosa que obviamente yo no hice, aunque sí me asomé al revés y efectivamente me pareció «antiguo»).

Para perpetrar estas metamorfosis visuales, Creixell contaba con dos asesoras visuales de cepa y grandes conocedoras de las artes aplicadas y la pintura de la Nueva España, y que también pertenecían a dos grandes familias de antiguos linajes. Eran Teresa Castelló de Iturbide y Marita Martínez del Río de Redo, quienes con sus sugerencias auxiliaban al perpetrador a mantener el sentido del decoro, la propiedad de atuendo de época y la gama cromática del pincel que se deseaba emular. Luego supe que en varias ocasiones este diletante-retocador había intentado introducir sus «recreaciones» en la agenda de otros curadores mexicanos y extranjeros, aunque no siempre lo conseguía. Pero otras veces sí que daba con el objetivo, tanto así que Fomento Cultural Banamex y el que escribe caímos en el garlito. Debo añadir que, a simple vista, en esta obra hay unos tonos verdes fluorescentes en el sartal de las flores y en los plumajes de los tocados que nada más no casan con una paleta del XVIII. Nótese también los torpes retoques en la mano de Cortés. Todo esto ya hacía a esta pieza sospechosa y atípica; en realidad una perfecta candidata para pasar por los rayos X.

Ahora bien, en términos técnicos, discursivos o de sentido y significación, ¿qué fue lo que sucedió? Creixell se hizo de una escena del *Prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos*, un original anónimo del siglo XVIII al que le añadió un marco fingido enflorado, modificó el atavío de los apóstoles para presentarlos como príncipes aztecas, y a Jesús lo transformó en el gran *tlatoani* con bigotillo y *xihuitzolli* o diadema real. De igual manera, a Judas Iscariote lo transformó en el atrevido Marqués del Valle, con gorra, medias y greguescos. Más que una impostura, considero que el recreador realizó una afortunadísima intervención semántica: el conquistador travestido en su antiguo papel de Judas besa a Moctezuma, en el momento en que intercambian regalos —como los collares de margaritas o las cuentas de vidrio—, subrayando así una suerte de pacto de concordia o alianza entre pares. Todo ello ante el enojo de los príncipes mexicas porque «era pecado tocar la sagrada persona del emperador». El que antes fue Jesús redentor del mundo, y quien se entregaba pacíficamente a sus victimarios —si bien con la resistencia de uno de sus apóstoles que lo ase del brazo—, ahora es un anuente y visionario rey profeta indiano que entiende los designios de la Providencia para autosacrificarse. En tanto, Cortés se desempeña como el astuto y traidor *dramatis personae* que activa el significado ominoso de todo el cuadro,

y como un posibilitador del sacrificio final de su anfitrión. Por eso puedo decir que mi argumento iconográfico, basado en el imaginario jurídico, literario y festivo de este pasaje del abrazo, al final de cuentas se sostenía, paradójicamente amparado en el mismo discurso de la ambigüedad o el disimulo, en un cuadro que puede llamarse con toda propiedad «un falso histórico». Todo sucede de la misma manera dramática y retórica como se recreaba esta escena de concordia y pacto en la sociedad colonial a lo largo de tres centurias, ya en las danzas, el teatro y en la misma pintura.

### Expurgación culpígena

También me puedo amparar en el concepto de «imagen mutante» o sedimentada, caracterizado por Kubler (1988) en su *Configuración del tiempo*; es decir, una obra que va incorporando la relatividad del tiempo como indicio de un proceso de transformación que nunca acaba, por el número de sucesiones o secuencias a efecto de los caprichos de sus poseedores o la incuria de su abandono. Por ejemplo, jamás conoceremos los originales de muchas obras de la Antigüedad clásica que se ha llevado el paso del tiempo, y sus copias hacen las veces de la memoria perdida o, mejor aún, acumulada. Por eso nuestra percepción de los procesos artísticos del pasado será siempre limitada y parcial, ya que «las obras originales» muchas veces las conocemos y reconocemos por sus réplicas, por productos residuales o manipulados. Para este caso, añado un ejemplo sobreviviente o remanente en el folclore: los ritos festivos del encuentro ya se celebraban desde 1540 por los descendientes del mismo Cortés, cuando los personajes teatralizados de Moctezuma y Cortés realmente se besaban y abrazaban en público, tal cual ahora ocurre en la sierra norte de Puebla, donde se bailan aún las danzas de la conquista (con la misma envidia e intercambio de collares que se mira en nuestro cuadro intervenido).

¿Qué hacer pasado el gazapo? (aparte de esconder el rabo entre las patas o hacerme el desentendido). No lo sé aún, apenas con estas páginas comienzo a procesarlo: tal como en el psicoanálisis, se empieza lentamente, verbalizándolo y socializándolo como primera etapa. Especialmente, porque la travesura de Creixell, al activar un falso histórico, había logrado plenamente su cometido, tres décadas después de su reinvención, al entrar por la puerta grande al Museo Nacional de Arte en una exposición que ha sido señalada por mis colegas nacionales e internacionales como parteaguas y referencial. Pero «palo dado, ni el diablo ni Dios lo quitan». No sé si tomarlo con el mismo humor que aquellos traviesos virreinalistas de salón de los años sesenta, pero ahora, con humildad y a tiempo, quise escribirlo de propia mano y para publicarse. Si bien, ante todo, quisiera exponerme como una *exempla* gremial, ya que de origen mi actuación no fue malvada o inmoral, sino producto de un descuido o inexperiencia. Si se me concede aún el beneficio de la duda, fue una falta grave de oficio o *modus operandi* resultado precisamente de un «ojo inocente». Eso sí, antes aclaro que nunca me he prestado a las presiones económicas del mercado para colgar algún cuadro, ni he estado a merced del capricho e imposición de un coleccionista que, por ceder una obra de excelencia, pide derecho de piso para otra menor o dudosa. Y, desde luego, quisiera hacer votos para que aquel mito del Padre-Tiempo metido a pintor, que retoca las obras con su pátina, no me depare en el futuro otra jugarreta o un epílogo vergonzoso, como el que pudo ocurrir: ahora confieso que el arquitecto Creixell murió meses antes de inaugurar *Los pinceles de la historia*, y así ya no le cupo la satisfacción de mirar el resultado de sus temerarios pinceles codeándose con los de los grandes maestros novohispanos de los siglos XVII y XVIII. Quizás me salvé de lo peor: que me lo hiciera notar *in situ* y de propia voz, para así hacer efectiva y activar su travesura.

El último episodio (Fig. 10), igual *post mortem* para Creixell, corrió a cargo del mercado del arte, e igualmente dio en el blanco al hallar a un cliente para la adquisición de este cuadro; ello, luego de una subasta promovida por la más importante casa de antigüedades



Fig. 10. Portadas de los libros *Los pinceles de la Historia* (1999), *El cacicazgo en Nueva España y Filipinas* (2005) y el catálogo *Subasta especial de antigüedades de la colección de Manuel Creixell del Moral* (2017)

del país. Este epílogo para una obra «sospechosa» es otra ironía del destino: *El encuentro* salió a remate en noviembre de 2017 como una pintura original del siglo XVIII a un precio exorbitante y acreditada en el catálogo de mano por mis propios argumentos (aunque adulterados), como imagen excepcional por su discurso y ya famosa por la originalidad de su retórica gestual: «el beso». Además, el subastador tuvo la osadía de incluir en su ficha técnica esta nota: «Con una etiqueta al reverso del Museo Nacional de Arte», y se explayaba *in extenso* sobre los múltiples significados adherentes que despertó entre los especialistas y el público asistente. Algunos de sus comentarios los transcribo en nota para dar cuenta del grado de oportunismo o disimulación, tan solo para ganar plusvalía, pero también de la manipulación a que se somete mi propio trabajo. Bien puede verse como un texto acomodaticio para legitimar esta pieza, a sabiendas de que los mismos herederos-propietarios traían entre manos un caso problemático o conocían los entresijos de esta fabricación traviesa o tramposa<sup>2</sup>. En suma: nunca sabes, ni sabrás, para quién trabajas, y menos aún si en esto «las reglas» del mercado meten su cuchara.

- 2 «La historia del arte demuestra que el conocimiento de autores y obras se da por aproximaciones. Nunca se cuenta con todo el conocimiento, y el saber sobre alguien o algo suele inexorablemente revisarse. Todos los días conocemos más y mejor el patrimonio cultural de la humanidad. La información mejora, se descubren documentos y testimonios, la tecnología permite justipreciar los materiales, sus antigüedades y las capas de las obras sin destruirlas. Este carácter cambiante, construido a través del tiempo, de la naturaleza de las composiciones, que va estableciendo gradualmente su perfil e identidad, viene a cuento porque la magnífica pieza *El encuentro de Cortés y Moctezuma*, obra central en la magna exposición *Los pinceles de la historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, montada en el Museo Nacional del Arte del Instituto Nacional de Bellas Artes, de la Ciudad de México, en 1991, que incluso hace las veces de portada de libro-catálogo correspondiente, apareciendo con su ficha completa en la página 80 de sus interiores, nos aporta nueva información desconocida por curadores, expertos y coleccionistas. Universo de especialistas que en el pasado calificaron la tela como novohispana, matizando únicamente si provenía del siglo XVI o del siglo XVIII. Información reciente revela que se trata de una intervención sobre un lienzo de lino del siglo XVIII, cuyo tema plástico es el beso de Judas a Jesús, observado y testificado por los apóstoles. El episodio de lo que terminaría siendo el inicio de nuestro surgimiento como nación, el encuentro de dos mundos. La gracia y la elegancia de la escena, su detallado planteamiento pictórico, la calidad del pincel que logra transmitirnos la emoción, insólita por cierto tratándose de un gobernante indígena que no podía ser tocado por persona alguna, de la concurrencia de culturas y civilizaciones diversas, ambas —la del Anáhuac y la mediterránea en su hispánica— grandilocuentes y sofisticadas, que simbólicamente ocurre en ese contacto físico evanescente y efímero, el del abrazo, se la debemos al amor por el pasado de alguien que no dudó en aprovechar la distribución de los personajes y el parecido de la anécdota de un cuadro colonial. Bello homenaje al nacimiento de la mexicanidad. Jaime Cuadriello se pregunta en su ensayo sobre las alegorías de la fundación de Nueva España, si no evoca a las pinturas del beso de Judas, quien con ese gesto traicionó a Cristo. Al final concluye que en este caso la escena es festiva y vindicatoria. Tal vez después vinieran muchas batallas violentas, pero por un momento al menos, el encuentro de dos culturas pudo hacerse en paz. Lo interesante de esta alegoría de la fundación del reino de la Nueva España es que se centra en el momento en el que ambos mundos intentaron comprenderse por un medio que no fuera la violencia. El abrazo probablemente fue creado con la intención de reconciliar a los dos orígenes culturales del mestizaje novohispano, celebrando aquel primer encuentro *sui generis*» (Morton, 2017, pp. 678-70).

## El museo, ¿solo un templo de la memoria?

Desde su inauguración, *Los pinceles de la historia* recibió numerosos elogios como proyecto de largo aliento. Autores como Enrique Florescano, Antonio Rubial o Kevin Terracino han dado por sentado que las pinturas reunidas en el catálogo también pasan por documentos y prueba de una realidad histórica concreta, o al menos que son la narrativa de «otra historia»: de una conciencia plena del estatuto de reino coaligado con Castilla, de una sociedad criolla e indígena unificada y con prácticas culturales multiétnicas y compartidas (debo aclarar que este no era mi propósito). Que la figura de Cortés, en suma, también fue la de *founding father* —tan cruel como creativo—, a quien, sin embargo, nos conviene asimilar pese a las censuras y restricciones venidas de la metrópoli y a su invisibilidad dada por la historiografía. Estas generalizaciones, algunas discutibles, han convalidado una vieja tesis de la historiografía historicista, de solera ontológica, que rastrea el profundo *ethos* de una mexicanidad distintiva y compartida, según la cual dicha mexicanidad anida y desarrolla merced a la sensibilidad barroca. Algo especialmente visible en las expresiones devocionales y festivas, o que tenían un poder de convocatoria más amplio en una sociedad mestiza (todo un constructo intelectual tan atractivo como falible). Incluso, para esos y otros autores, la elocuencia de algunas imágenes remite al verdadero poder de las prácticas y movimientos sociales, y en ese camino de representación teleológica, para el historiador a secas, cada cuadro se desempeña más como documento que como monumento. En realidad, debemos, quizás en otro momento, plantearnos la problemática «de lectura» de los historiadores en clave realista contra la propia de los historiadores del arte en clave de ficción y representación retórica; una discusión abierta por un historiador cultural como Peter Burke (2001), pero que dista mucho de estar agotada o resuelta.

Me parece muy pertinente la reflexión de Keith Moxey (2015) para zanjar esta dicotomía sobre el uso que historiadores e historiadores del arte damos a las imágenes desplegadas en los museos:

Hay algo en el arte del pasado que llama la atención del presente. La evidencia del historiador del arte es más interesante y más exigente que la de los documentos en un archivo, o incluso que la de los libros de los cultos historiadores en las bibliotecas. En la medida en que se topan con imágenes de un solo vistazo, en vez de imágenes mediadas a través de los dispositivos de distanciamiento del lenguaje y la historia, cumplen con el carácter intelectual y la calidad imaginativa del pasado con una fuerza particular. Las exigencias del arte del pasado —la continua necesidad de interpretación y reinterpretación— nos devuelven a la cuestión de la memoria. Independientemente de hasta qué punto podamos detestar los usos para los que la historiografía fue empleada por los historiadores de la época nazi, debemos recordar este episodio con el fin de reflexionar sobre la función del concepto de distancia histórica en nuestros recuentos del pasado. La empresa hermenéutica de la historia del arte tiene que hacer justicia, de algún modo, al atractivo de la obra —su naturaleza aparentemente trascendental como arte— y a su estatus como artefacto histórico. ¿Puede atender a este doble programa una misma disciplina? ¿Es posible relativizar la intensidad de la experiencia estética mediante la localización de su contexto histórico, sin perder la inmediatez de su atractivo? Al igual que el paciente en el psicoanálisis, el historiador debe recordar para olvidar y olvidar para recordar: el museo no solo es un baúl de los recuerdos, el clóset de nuestras demencias, sino, sobre todo, un poderoso escaparate de manipulación y puesta en valor estético-artística. Solo podemos crear nuevos significados del pasado si los patrones diferenciados pueden ser reelaborados en el marco del presente, pero anclados en la crítica de las imágenes desde sus propios términos y más allá: estatus, funciones, resignificaciones y olvidos. Sin embargo, el valor de los patrones actuales solo podrá desvelarse si estos vestigios anteriores pueden aún rememorarse. (pp. 248-249)

En la escritura de la historia del arte —y más aún en el escenario tan potencializado de los museos—, la tensión provocada por el poder ideológico de las imágenes del pasado

puede tener efectos involuntarios o imprevistos, como hemos visto en estos tres casos: activación, agencia y falsificación. El museo de nuestros tiempos es, quiérase o no, ese escaparate para transformar los discursos, moldear la conciencia y propiciar las emociones, y esto implica un ejercicio para nada inocente o neutro. El espacio museal no debe ser solo un arma de nuestro poder gremial para dar forma al pasado y representarlo a modo, sino un espacio de apertura al pensamiento y, sobre todo, de responsabilidad intelectual asumida a partir de la condición y proyección de las obras y sus creadores. El mismo poder de las obras nos permite activar la memoria, abolirla o domesticarla por dos razones: porque los cuadros que nos vienen de otras épocas están inexorable y culturalmente despojados de su «linfa vital», y porque su público receptor originario jamás volverá a estar con nosotros. Pero esta misma sobrevivencia y heterocronicidad de un objeto nos permite reconstituir otras narrativas actuales, mediante las cuales pensamos alternativamente el patrimonio y organizamos nuestras vidas de cara al presente.

En realidad, recapitulando del beso fabricado entre dos notables varones Cortés-Judas y Moctezuma-Jesús, concluyo que estamos ante una imagen residual y atípica, por tramposa, pero con enorme potencial y futuro (por eso quizás se vendió en una cifra tan elevada); porque no solo incorporó felizmente dos temas concomitantes en uno, sino también debido a que, durante su metamorfosis manual, resultó la más indicativa de las aspiraciones y el gusto de un grupo amparado en la distinción: propio de una cofradía de *connaisseur* y diletantes. Se trataría de un verdadero montaje epocal, a decir de Didi-Huberman (2011) o de Pierre Bourdieu (1998), o de la fabricación de un universo mental y visual en aras de conservar sus cuarteles de nobleza.

En cada mampara o vitrina habitada por los objetos virreinales, se puede hallar una de las manifestaciones más fascinantes de la sensibilidad epocal y el goce artístico (no solo se trata de piezas de devoción o culto), las cuales, muchas veces, nos parecen engañosas o fingidas justo por representar la dimensión de lo inefable, desde origen. Es verdad que las imágenes mayoritariamente religiosas nos conducen al campo de las ficciones y reducciones, pero en esta trampa semántica está su mayor atractivo y polivalencia si desde la posmodernidad las estudiamos, exponemos e incorporamos. Por todo ello, se necesita de nuestro papel como curadores o mediadores sociales, y menos el de ideólogos sistemáticos, aunque sea tan difícil escapar a esta premisa. La curaduría debe asumir otros compromisos para que cada montaje museal sea algo más que una puesta en valor en el campo cultural: que sea un vehículo de la conciencia o la misma desmemoria, un dispositivo de las diversas identidades-alteridades, y que desate entre los visitantes lo mismo el disfrute que la crítica histórica, llevando puestas las gafas para saber ver lo de antes y con las de hoy, sin ojos culposos o inocentes. Si es que el curador no se equivoca antes de inaugurar y no dispone de una lupa, con la distancia adecuada.

## Referencias bibliográficas

- Baxandall, M. (1989). *Modelos de intención, sobre la explicación histórica de los cuadros*. Hermann Blume.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales para el gusto*. Taurus.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Cuadriello, J. (2002). Una Biblia para el Nuevo Mundo: la conquista de México y los emblemas políglotas de Mattheus Merian. En S. López Poza (Ed.), *Florilegio de estudios de emblemática, Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society of Emblem Studies* (pp. 33-48). Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Fomento Cultural Banamex. (1993). *Pasado y presente del centro histórico*.
- García, F. (2003). El ojo culpable. En P. Lizárraga (Ed.), *E. H. Gombrich, In Memoriam* (pp. 219-235). Ediciones Universidad de Navarra.
- Gombrich, E. & Eribon, D. (1992). *Lo que nos cuentan las imágenes. Charlas sobre el arte y la ciencia*. Debate.
- Hernández, R. (2006). El encuentro de Cortés y Moctezuma: The betrothal of two worlds in eighteenth-century New Spain. En Kellen Kee McIntyre y Richard E. Phillips (Eds.), *Woman and Art in Early Modern Latin America* (pp. 181-206). Brill.
- Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo*. Nerea.
- Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México (1999). *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España* [Exposición].
- Morton Subastas. *Subasta especial de antigüedades de la colección de Manuel Creixell del Moral* (22 de noviembre de 2017). México. Consultado el 21 de abril de 2023: <https://issuu.com/mortonsubastas/docs/creixell/70>
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Sans Soleil Ediciones.
- Teresa de Mier, S. (1981). *Obras Completas I. El heterodoxo guadalupano*. UNAM.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener ningún conflicto de intereses sobre dicho texto.

Contribuciones de autoría: Ninguna

Financiamiento: Ninguno

Recibido el 22 de abril de 2023

Aceptado el 15 de julio de 2024