



LA CONQUISTA EN EL MURALISMO MEXICANO: REPRESENTACIONES DE LAS MATANZAS DE INDÍGENAS

The Conquest in Mexican mural painting: Representations of the slaughter of indigenous

Cecilia Belej

cbelej@gmail.com

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen:

El movimiento pictórico que se enmarca dentro del llamado Renacimiento Mexicano surgió durante la presidencia de Álvaro Obregón, quien colocó en octubre de 1921 a José Vasconcelos a la cabeza de la Secretaría de Educación Pública. La pintura mural se convirtió en uno de los pilares del programa político y cultural que Vasconcelos llevó adelante. El tema central que se plasmó en los muros fue la historia de México. Una historia que incluía a los indígenas y su cultura y que avanzaba hacia un México revolucionario y mestizo. Este trabajo se propone analizar un conjunto de frescos que tomaron como tema las matanzas de indios perpetradas durante la Conquista a la luz de las representaciones que utilizaron los contemporáneos a la conquista, cronistas y grabadores. Entre ellos, *La Historia de México*, de Diego Rivera, *Cortés triunfante*, de José Clemente Orozco y *El tormento de Cuauhtémoc*, de David Alfaro Siqueiros. La hipótesis que guía este trabajo es que si el muralismo mexicano fue una novedad, una innovación en cuanto al arte público, por el contrario, en el plano iconográfico, los artistas apelaron para el caso de las matanzas de indígenas a las formas clásicas de representación de masacres.

Palabras Clave: Muralismo, Masacre, México, Historia Cultural.

Abstract:

The pictorial movement known as Mexican Renaissance emerged during the presidency of Álvaro Obregón, who appointed, in October 1921, José Vasconcelos as Secretary of the Ministry of Education. Mural painting became one of the pillars of his political and cultural program. The central theme captured in the walls of public buildings was the Mexican history. A history that included indigenous people and their culture, the revolution and the mestizo Mexico. This paper will focus on a set of frescoes representing the massacres of Indians in the light of the representations made by contemporary chroniclers and engravers; such as *La Historia de México*, by Diego Rivera, *Cortés triunfante*, by José Clemente

Orozco and *El tormento de Cuauhtémoc*, by David Alfaro Siqueiros. The hypotheses of this work is that if Mexican mural painting was a novelty, an innovation in terms of public art, in the iconographic level, artists appealed to classical ways of representing massacres in the case of the slaughter of aboriginals.

Key Words: Mural painting, Slaughter, Mexico, Cultural History.

Introducción

Desde comienzos de la década de 1920, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, entre otros artistas, pintaron frescos en gran cantidad de los edificios públicos mexicanos. En estas obras, se desplegó un amplio programa iconográfico que tendió a ilustrar pasajes de la historia mexicana y que incluyó las costumbres y las festividades indígenas, la historia de México, desde los pueblos originarios hasta la Revolución de 1910. En particular, una serie de imágenes resultan interesantes y se trata de las dedicadas a la Conquista. Imágenes que tienen una mirada crítica en relación a este acontecimiento histórico. Así, los frescos *La Historia de México*, de Diego Rivera, *Cortés triunfante*, de José Clemente Orozco y *El tormento de Cuauhtémoc*, de David Alfaro Siqueiros son algunos de los murales que dirigen la mirada a la Conquista del territorio mexicano y al sometimiento de los pueblos indígenas. Con tal fin, en primer lugar, examinaremos esos murales a la luz de representaciones de las matanzas de indios en América realizadas por los contemporáneos a la conquista, –cronistas y grabadores– y, posteriormente, analizaremos algunos murales mexicanos con ese tema.

La problemática que atraviesa este trabajo es cuál es el *pathosformeln*¹ que tomaron los muralistas mexicanos para representar visualmente la Conquista de América y en particular de México y para ello nos centraremos en los murales que tomaron este tema de representación con el fin de establecer de qué manera se plasmaron las matanzas de indígenas en Mesoamérica y si se observa una recuperación de formas clásicas de representación de la masacre. Esto resulta relevante para establecer el tipo de iconografía disponible para el muralismo mexicano a la vez de establecer las posibles continuidades o rupturas.

Representaciones contemporáneas a la Conquista

La Conquista de Hispanoamérica fue una empresa realizada en nombre de la Fe y de la misión evangelizadora de los Reyes Católicos. Tzvetan Todorov (1992) ha sugerido que si bien tanto para Cristóbal Colón como para Hernán Cortés, el objetivo de la conquista era extender la religión cristiana; en la práctica, el objetivo religioso era uno de los medios que aseguraban el éxito de la conquista del territorio. Es decir, que el fin último de la Conquista era la obtención de nuevas tierras y riquezas. De esta manera, fines y medios intercambiaron su lugar.

Una de las primeras visiones que tuvieron los europeos de la Conquista fue a partir de las cartas enviadas desde el Nuevo Mundo del humanista Pedro Mártir de Anglería, destinadas al Cardenal Ascanio Sforza y al

¹ El *Pathosformeln*, o fórmula expresiva, –según lo identificara Aby Warburg– se trata un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en su síntesis y en su formulación que es comprendido por aquellos que comparten un horizonte cultural. Un ejemplo es el *pathosformeln* de la ninfa, que Warburg encuentra en la cultura clásica, así como su reaparición y permanencia en el Renacimiento.

Papa León X y publicadas bajo el título *De Orbe Novo*, en 1514. En ellas, se preguntaba amargamente si no se corría el riesgo de que Dios castigara a España por tanta blasfemia. Presentaba al territorio americano y a sus habitantes como buenos salvajes que desconocían la propiedad privada y vivían en armonía con la exuberante naturaleza. Describía la muerte de los indios por la viruela, los maltratos y el trabajo forzoso: “Estos sencillos naturales desnudos estaban poco acostumbrados al trabajo, y a la inmensa fatiga que hoy sufren trabajando en las minas y está matándolos en grandes números.”² Sostenía además, que debido a la codicia de los españoles a quienes comparaba con animales salvajes que “llevados por el amor al oro, se vuelven lobos insaciables”,³ Con respecto a la brutalidad y crueldad de los españoles en las Antillas, donde se registraron los episodios más sangrientos, decía: “Más que matar y ser muerto, [esto es] masacrar y ser masacrado”.⁴

A partir del siglo XVI, dentro de las imposiciones de los españoles que más perjuicio causaron a los indígenas, se encontraba el sistema de la encomienda, que consistía en el premio o botín de indios que se repartía entre los capitanes y jefes de expedición luego de las excursiones –verdaderas cacerías humanas– que se realizaban tierra adentro para someter a nuevos pueblos y conquistar más territorios. Estos hombres pasaban a ser patrimonio del encomendero y eran utilizados para que buscasen oro, plata o madera; o para trabajos en agricultura. De esta manera, los encomenderos se transformaron en una suerte de nobleza colonial. Así las describió el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo en referencia a las expediciones a Luisiana y La Florida organizadas por Hernando de Soto quien, según Oviedo, “era muy dado a esa montería de matar indios y que aquello no era ni pollar ni conquistar, sino alterar e asolar la tierra e quitar a todos los naturales la libertad, e no convertir ni hacer a ningún indio cristiano ni amigo”.⁵ Oviedo, en sus descripciones, presentaba a los indios como seres inferiores, faltos de entendimiento y holgazanes. No obstante esto, denunciaba que los españoles estaban guiados por la avaricia y por una crueldad sin límites que en pocos años había dejado prácticamente diezmada la población en el Darién, que era de dos millones a la llegada de los españoles. Apuntaba: “Atormentábanlos, pidiéndoles oro, e unos usaban e otros hacían comer vivos de perros, e otros colgaban, e en otros se hicieron nuevas formas de tortura.”⁶ En 1532, Oviedo fue reconocido como cronista real de Indias, y publicó la primera descripción de la flora y la fauna del Nuevo Mundo pero también relató cómo el conquistador Pedro de Alvarado consumió la matanza de seiscientos jóvenes en el momento en que éstos participaban de un rito de iniciación⁷ y los asesinatos cometidos por el alemán Welser en el territorio de la actual Venezuela en donde, escandalizado por sus acciones, Oviedo comparó a los españoles con demonios: “Yo no pude creer sino que entre estos pecadores andaba el diablo o alguno destes hombres era otro mismo Satanás”.⁸

El imaginario europeo sobre las Indias Occidentales cambió radicalmente con la conquista de México a partir de las cartas de relación de Hernán Cortés a Carlos V. En ellas, retrató la conquista como si se tratase de una gesta caballeresca, describiendo las batallas como hazañas ante un enemigo feroz al cual sólo la valentía y la grandeza de su ejército podía vencer. Para dar cuenta de la representación de las matanzas de indios en Ibero-América son fundamentales tanto los relatos de los cronistas ya mencionados como los de Fray Barto-

² Cit. en David Brading, *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la República criolla. 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 32.

³ Cit. en David Brading, *Op. Cit.*, p. 32.

⁴ Cit. en David Brading, *Op. Cit.*, p. 32.

⁵ Cit. en David Brading, *Op. Cit.*, p. 53.

⁶ Cit. en David Brading, *Op. Cit.*, p. 52.

⁷ Este hecho se conoce como la matanza del Templo Mayor, ocurrida en 1590, cuando en ausencia de Cortés, Pedro de Alvarado ordenó la matanza de entre 300 y 600 aztecas que se encontraban preparando las fiestas rituales de Tóxcatl.

⁸ Cit. en David Brading, *Op. Cit.*, p. 53.

lomé de las Casas, que describe los abusos de los españoles para con los indios como así también las primeras representaciones gráficas que se conservan de los españoles e indígenas. Fray Bartolomé de las Casas, en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, relata, pueblo por pueblo, cómo los españoles arrasan con todo lo que se encuentra a su paso. Como ejemplo podemos citar:

El quinto reino se llamaba Higüey e señoreábalo una reina vieja que se llamó Higuanamá. A ésta ahorcaron; e fueron infinitas las gentes que yo vide quemar vivas y despedazar e atormentar por diversas y nuevas maneras de muertes e tormentos y hacer esclavos todos los que a vida tomaron. Y porque son tantas las particularidades que en estas matanzas e perdiciones de aquellas gentes ha habido, que en mucha escritura no podrían caber (porque en verdad que creo que por mucho que dijese no pueda explicar de mil partes una), sólo quiero en lo de las guerras susodichas concluir con decir e afirmar que en Dios y en mi conciencia que tengo por cierto que para hacer todas las injusticias y maldades dichas e las otras que dejo e podría decir, no dieron más causa los indios ni tuvieron más culpa que podrían dar o tener un convento de buenos e concertados religiosos para robarlos e matarlos y los que de la muerte quedasen vivos, ponerlos en perpetuo cautiverio e servidumbre de esclavos. Y más afirmo, que hasta que todas las muchedumbres de gentes de aquella isla fueron muertas e asoladas, que pueda yo creer y conjeturar, no cometieron contra los cristianos un solo pecado mortal que fuese punible por hombres.⁹

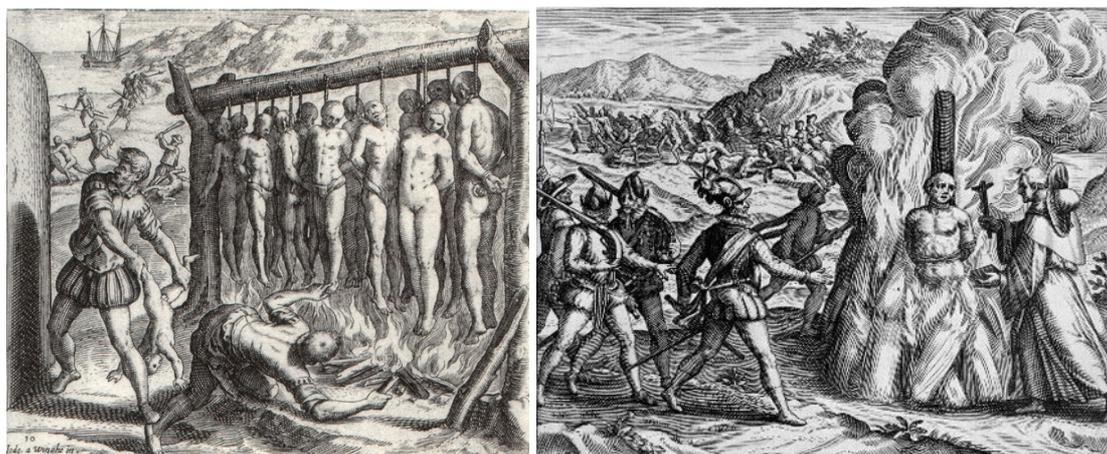


Figura 1 y 2 Théodore de Bry, c. 1580.

Los aguafuertes de Théodore de Bry¹⁰ realizados en el siglo XVI, ilustran aspectos variados de la conquista de América, como de la fauna y de la flora, los paisajes y la vida cotidiana en América española. En muchos de ellos se representó en forma descarnada los tormentos que los españoles infligían a los indígenas. Estos grabados recuerdan las representaciones de martirio de los santos. Tómense como ejemplos el de la quema en masa de indios (fig. 1) y la quema de un cacique (fig. 2). En el primero, vemos a trece indios colgando en hilera, en una especie de horca colectiva. El tormento se completa con un fuego que los españoles han encendido debajo de sus pies. El único dato de que disponemos para notar que los martirizados son indios es el

⁹ Fray Bartolomé de las Casas, Las Casas, Fray Bartolomé (1552): *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, coleccionada por el obispo don fray Bartolomé de Las Casas, de la orden de Santo Domingo, <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/brevisi.htm>, s/p.

¹⁰ Theodore de Bry (1528-1598) fue un grabador protestante de origen alemán que ilustró numerosos textos sobre las Indias Occidentales con grabados. Si bien nunca estuvo en América sus ilustraciones coadyuvaron a que se conformara un imaginario de la conquista española de América y en particular la leyenda negra.

de su desnudez, inclusive los paños que cubren el sexo de los varones recuerdan los paños de pudor de las imágenes cristianas. Al mismo tiempo, el contraste con los españoles es claro y está dado por su vestimenta, armadura, espadas, etc. La composición se cierra en el último fondo con españoles apaleando a indios que escapan o yacen indefensos en el suelo. En el segundo, vemos a un indio atado a un poste en medio de una hoguera, un fraile le lee algún pasaje de la Biblia, cómplice de los perpetradores del crimen. Se puede observar cómo en algunos grabados además de representar a los indios como santos martirizados, se representa a los españoles como demonios. Nótese cómo en otro grabado (fig.3) el casco y escudo del español de la izquierda dan la impresión de que tuviera cuernos en la cabeza como si se tratara del diablo. Indudablemente, este tipo de imágenes sumada a las descripciones de algunos cronistas como Bartolomé de las Casas contribuyeron a cimentar la llamada leyenda negra de los españoles. Veremos cómo esta iconografía es retomada luego en las representaciones que se harán a principios del siglo XX en los murales mexicanos.



Figura 3, *Crueldades de los españoles*, Théodore de Bry, c. 1580

Recientemente, Burucúa y Kwiatkowski (2009) han analizado las fórmulas con que se representan iconográficamente las matanzas de protestantes durante las Guerras de Religión, en la modernidad temprana. Encuentran que según los artistas y comitentes fueran protestantes o católicos la representación variaba. Los protestantes utilizan la fórmula cinegética, en la que las víctimas son representadas utilizando el *pathosformeln* de la caza¹¹. En esta fórmula las víctimas son perseguidas y cazadas. Ejemplo de los cuadros de caza son los de Lucas Cranach (1529); o *La Matanza de San Bartolomé* de Françoise Dubois (fig.4) en la que se observa cómo se persigue y mata gente en las calles de París. Gaspard de Coligny cuelga inerte de una ventana, unos son perseguidos por hombres montados a caballo y otros yacen sin vida.¹² Este tipo de representación recuerda a las imágenes de la matanza de los inocentes, pintadas por ejemplo por Pieter Brueghel el viejo o por Peter Paul Rubens.

¹¹ Los autores retoman a Mauro Corradini que había relacionado el *topos* cinegético de la cacería de animales salvajes y el de las representaciones del triunfo de la muerte, que se encontraba presente ya desde el alto medioevo.

¹² La matanza de San Bartolomé se inscribe dentro de las Guerras de Religión de Francia en el siglo XVI en las que se asesinaron miles de hugonotes. Los hechos comenzaron el 24 de agosto de 1572 en París y se extendieron más tarde al resto de Francia. La Paz de Saint-Germain que se había firmado entre protestantes y católicos no era muy sólida, por lo que se planeó una boda entre Margarita, la hija de la reina Catalina de Médicis y el príncipe protestante Enrique de Navarra. A pesar del disgusto que esta unión provocó tanto entre los protestantes como entre los católicos, se dio cita a los parientes para la ceremonia prevista para el 18 de agosto. Con motivo de esta unión acudieron a París hugonotes de toda Francia y el 22 de agosto Gaspar de Coligny, líder de los protestantes, fue asesinado. Este hecho fue la chispa que desencadenó la crisis entre protestantes y católicos y culminó en la matanza.



Figura 4, François Dubois, *La matanza de San Bartolomé*, c. 1572.

Por el contrario, si el pintor es católico, el modelo que se utiliza es el infernal, el cual contribuye a legitimar la matanza porque en esta fórmula las víctimas son figuras demoníacas. De esta manera, la matanza estaría en algún punto justificada. Como en el caso de Giorgio Vasari, que pinta en el Vaticano tres frescos sobre la matanza de San Bartolomé y utiliza el *pathos* del infierno. Las víctimas aparecen retratadas con algunas características de los demonios como bocas abiertas y dedos alargados que terminan en uñas filosas.

Finalmente, una tercera forma es la representación de las víctimas como si fueran mártires cristianos en medio del martirio.

Estos autores señalan que las representaciones de masacres cristalizan en la *Matanza de los Inocentes*, de Giotto en la capilla de los Scrovegni, pintada en el Medio Evo. Tres elementos en la representación resultan fundamentales: el perpetrador, representado como luchador victorioso, los testigos oculares de los hechos que son observadores distintos de las víctimas y de los perpetradores y son los que pueden dar testimonio de la matanza. Y, por último, el caos de la matanza. Es decir, que la organización de las representaciones de matanzas se presenta como imágenes desordenadas para reforzar el dramatismo de las escenas.¹³

La matanza de indígenas en los murales mexicanos

Durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924), José Vasconcelos comenzará su actuación como Secretario de Estado de la Secretaría de Educación Pública. La pintura mural se convirtió en uno de los pilares de su programa político y cultural. José Vasconcelos, organizó un viaje con el propósito de familiarizar a un grupo de artistas, entre los que se encontraba Diego Rivera, Adolfo Best Maugard y Roberto Montenegro con los tesoros de las culturas mayas de la península de Yucatán, en especial las de Uxmal y Chichén Itzá. Luego de este viaje de reconocimiento sin duda inspirador, Rivera (que había regresado hacia tres meses de

¹³ José E. Burucúa-Nicolás Kwiatkowski, "El Padre Las Casas, De Bry y la representación de las masacres americanas", en *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, Nº 10-11, Buenos Aires, 2011.

su larga estadía de estudios en España, Francia e Italia) comenzó a pintar murales. Si bien al principio todavía se encuentra muy ligado a la tradición de las alegorías y los frescos italianos, como en *Creación* en el Anfiteatro Bolívar, muy pronto representará los temas más ligados a la cultura y a la historia mexicanas. Ya sea que se tenga en cuenta la manera de incorporar lo mexicano, como los temas históricos que se representaron, ambas son imágenes útiles a la hora de reconstruir los mensajes visuales que se dieron en aquel momento. Peter Burke ha señalado que la pintura histórica, al igual que la historia escrita, constituye un acto de interpretación y sostiene, en relación a los cuadros de hechos históricos que “los historiadores deben preguntarse –como de costumbre–, quién es el que cuenta la historia de esa manera en particular y a quién se la está contando, y qué intenciones habría tenido al hacerlo”.¹⁴ Asimismo sugiere que:

El nacionalismo resulta relativamente fácil de expresar en imágenes, tanto si éstas caricaturizan a los extranjeros [...] como si celebran los grandes acontecimientos de la historia de la Nación. [...] Por otro lado, los murales de Diego Rivera y sus colegas, encargados por el gobierno mexicano post-revolucionario a partir de los años veinte, fueron calificados por los propios artistas de ‘arte combativo y educativo’, de arte para el pueblo, destinado a transmitir mensajes tales como el de la dignidad de los indios, los males del capitalismo y la importancia del trabajo.¹⁵

En este sentido, los murales que tomaron la Conquista y lo plasmaron como algo negativo, fueron fundamentales, junto con otros hitos de la historia mexicana, que resultaron fundamentales para refundar la historia del México revolucionario. Durante el auge del movimiento mural mexicano, el tema de las matanzas de indígenas fue abordado por varios artistas, en particular con cinco murales que se examinarán a continuación:

- Diego Rivera, *La Historia de México*, Palacio Nacional, México D.F. (Detalle de los españoles e indios), 1929-35.
- Diego Rivera, *La Historia de Cuernavaca y Morelos*, Palacio Cortés, Cuernavaca. (Detalle de los españoles y los indios. 1929-30.
- José Clemente Orozco, *American Civilization*, Baker Library, Dartmouth College, New Hampshire, 1932.
- José Clemente Orozco, *Cortés triunfante, Felipe II y Fraile alfabetizador*, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, 1938-9.
- David Alfaro Siqueiros, *Cuauhtémoc contra el mito, El tormento de Cuauhtémoc y La resurrección de Cuauhtémoc*, Palacio de Bellas Artes, México, 1950.

No podemos dejar de señalar la distancia temporal que media entre la conquista de América y las representaciones de matanzas indígenas que plasmó el movimiento muralista a partir de la segunda década del siglo XX. En ellos, aparece un fuerte componente indigenista que recupera aquellos acontecimientos que eran útiles a la hora de hilvanar una serie de eventos del pasado que posibilitaran contar otra historia, una historia que tuviera como actores centrales a los antepasados del pueblo mexicano. Los mensajes visuales que la Secretaría de Educación Pública avalaba, se imbricaban con las ideas que el gobierno mexicano post revolucionario quiso transmitir sobre el pasado de su país. En el caso del muralismo, los usos del pasado se relacionan con un programa destinado a resignificar la historia nacional mexicana. Tanto Rivera como Orozco y Siqueiros, entre otros artistas menos conocidos, fueron claves en ese proceso.

Desde 1922, Vasconcelos ocupó su nuevo cargo en un edificio colonial de tres pisos con dos patios interiores que también se decorarían con murales. Sus temas eran la revolución, los campesinos, los burgueses así como los pueblos originarios y su cultura. Recién en el Palacio Nacional, en la escalera llamada de la Empe-

¹⁴ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 195.

¹⁵ Peter Burke, *Op. Cit.*, p. 82-83.

ratriz, Rivera representó el choque de culturas entre indígenas y españoles. Una obra importante para observar cómo opera esta resignificación de la historia es la que pintó Rivera en el Palacio Nacional.¹⁶ *La historia de México* (fig. 5), que Rivera pintó entre 1929 y 1935, ocupa varias paredes de la escalera que se abre hacia ambos lados y sube hasta el primer piso. Está formado por nueve paneles en los que se representan hechos significativos de la historia de México, desde los grandes imperios mesoamericanos hasta la revolución de 1910. Los paneles representan *La leyenda de Quetzalcoatl*, *La guerra de la Independencia*, *La reforma de las leyes*, *La invasión americana*, y *La revolución de Madero*. En el centro, un águila con una serpiente en sus garras, actúa como epicentro del mural que se desarrolla de forma espiralada desde abajo y en el sentido contrario a las agujas del reloj, en forma cronológica se detiene en algunos hitos de la historia mexicana. La serpiente y el águila remiten al origen mítico de la civilización azteca. Desde las costumbres de los indígenas, pasando por la conquista (debajo) y siguiendo hacia la izquierda con el grito de Dolores, inicio de la Independencia y, finalmente, la Revolución mexicana con sus caudillos y los campesinos movilizados que llevan el estandarte donde se lee “Tierra y libertad”.



Figura 5, Diego Rivera, *La historia de México*, Palacio Nacional, Ciudad de México, 1929-35

El fragmento que corresponde a la Conquista de México, donde se ve a los españoles a caballo, con armaduras, embestir con lanzas contra los indígenas. Entre un grupo de indígenas, sobresale la figura del fraile Bartolomé de las Casas que esgrime una cruz en alto como conjurando los crímenes que en nombre de la fe se están cometiendo. Los indígenas están a pie y varios de ellos visten disfraces de felinos y serpientes emplumadas. La imagen es desordenada y se mezclan los cuerpos de los indígenas y de los conquistadores con los de los caballos, los felinos y las serpientes. No es menor el hecho de que Rivera represente a Las Casas, justamente ya que es uno de los frailes que más denuncia las atrocidades cometidas sobre el pueblo indígena. Además, el Fraile tuvo un contacto directo con el territorio de Nueva España, debido a que se hizo cargo del Obispado de Chiapas entre 1544 y 1547, momento en el que regresó a España definitivamente.

¹⁶ Laura García Sánchez, *Diego Rivera*, Colección Genios del Arte, coord. Juan Ramón Triandó Tur, Banco de México, México, 2004.



Figura 6, Diego Rivera, *Desembarco de españoles en Veracruz*, Palacio Nacional, Ciudad de México, 1929-35.

En el panel *Desembarco de españoles en Veracruz*, (fig. 6) también en el Palacio Nacional, un detalle interesante de la composición es el enfrentamiento entre el perro americano y el perro europeo que se gruñen reflejando también, en el plano del bestiaro, el choque de culturas. Esto recupera a otros cuadros de batallas en los cuales los caballos también toman parte del conflicto. El uso de este recurso en el que los animales replican la escena de los líderes en lucha es común en los cuadros de batallas para acentuar el dramatismo.¹⁷

En otro mural de tema similar, *La historia de Cuernavaca y Morelos* (fig.7), Rivera pintó varios paneles en un edificio colonial destacando algunos momentos de la historia de aquellas regiones. En los tramos dedicados a la conquista representó coloridas batallas entre los españoles –seres que esconden su humanidad totalmente cubiertos en sus armaduras y con las cabezas ocultas tras los yelmos y montados a caballos– y los indígenas estaban representados como animales; algunos disfrazados de jaguares y otros simplemente caminando en cuatro patas o trepados a los árboles subrayando su cercanía al mundo salvaje. El tipo de representación, en ambos murales, remite a la fórmula cinegética explicada por Burucúa y Kwiatkowski, en la que se toma a las escenas de caza para representar las masacres. En este caso, Rivera realiza una apropiación de la fórmula de la caza ya que en sus murales se representa a los españoles en un acto de cacería de indígenas. Esto se observa por el hecho de que los indígenas del primer plano llevan pieles y máscaras de animales. Uno de serpiente emplumada, el otro con máscara de jaguar. Otro totalmente enfundado en un disfraz de mamífero, sólo deja ver las manos y los pies humanos y se encuentra en cuatro patas sobre el césped. De esta manera la idea de cacería se potencia, reforzando –según estos autores–, la inocencia de las víctimas.

¹⁷ Escenas similares se observan en el fresco de la batalla de Anghiari, hoy desaparecido, de Leonardo da Vinci. Véase Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 186.

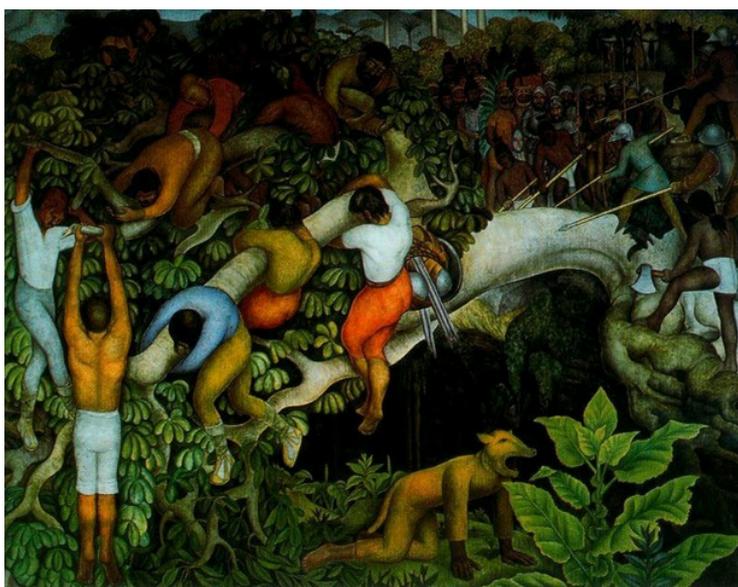


Figura 7, Diego Rivera, *Historia de Cuernavaca y Morelos*, Cuernavaca, 1929-30.



Figura 8, José Clemente Orozco, *Civilización americana*, detalle. Baker Library, 1932.

José Clemente Orozco, al igual que Rivera, dedicó varios murales al tema de la conquista. Su *Cortés y Malinche* en la Escuela Preparatoria, fue el primer mural de la escuela muralista destinada a plasmar la conquista española. La composición, con economía de recursos, tramite un fuerte contenido, ya que esta pareja conformada por un europeo y una india representa, por un lado, la traición de Malinche a sus orígenes y, por otro, el comienzo del mestizaje. Debajo del pie derecho de Cortés se encuentra el cuerpo de un indio que yace sin vida haciendo alusión a la matanza de indios posibilitada por esa unión, que le permitió a Cortés comprender la lengua de los indios. También en *Civilización Americana*, de 1932, (fig. 8), mural de la Baker Library del Darmouth College en New Hampshire, Orozco pintó una historia mexicana en forma de friso. En el fragmento destinado a la conquista se representa a Cortés como guerrero triunfal, resaltando los colores plata de su espada y armadura y, detrás de él, un franciscano que trabajosamente arrastra una cruz de grandes dimensiones. Debajo y detrás del conquistador una pila de cadáveres de indígenas anónimos. El cielo en tono rojizo le da a la obra una atmósfera infernal. Nuevamente se observa aquí una conexión con aquella formulas de

representación de la matanza. En este caso, Orozco elige la fórmula del infierno para representar la conquista.

Unos años más tarde, entre fines de 1937 y principios de 1939, Orozco realizó un ciclo de cincuenta y tres murales en el Hospicio Cabañas, en la ciudad de Guadalajara. Dentro de esta serie de pinturas confeccionadas en la capilla del antiguo hospicio, hoy el Instituto Cultural Cabañas,¹⁸ se destacan en la bóveda tres paneles que remiten a la conquista. Cada uno contiene una figura: la imagen de *Cortés triunfante* (fig. 9), *Fraile alfabetizando* (fig. 10) y *Felipe II* (fig.11), en el cual el rey se encuentra abrazado a una cruz ensangrentada. Este retrato es una metáfora de la matanza de indios realizada en nombre de la religión católica y apoyado por la corona española, corona que se encuentra posada sobre la cruz, de aquella misión cristiana. Orozco esboza, de esta manera, las matanzas cometidas en nombre de la expansión de la fe cristiana, en donde los indios que representa están desaliñados y famélicos y muchas veces son cuerpos mutilados, pero sobre todo son víctimas anónimas. Las multitudes son genéricas mientras que los españoles tienen un estatus virtualmente icónico. Lo que más se expresa en el mural es la condena hacia los que encarnan el principio inhumano de la matanza. En este sentido, se asemeja a la serie *Los desastres de la Guerra* de Francisco de Goya.¹⁹ Entre ambos ciclos, llama la atención la robotización de Cortés, representado en el segundo como un autómatas de la matanza, aconsejado por un ángel también robotizado que parece más un ángel caído que un ángel de la guarda. Con respecto a estos murales, González Mello ha señalado que los muros son la ciudad de Guadalajara y brindan numerosos puntos de referencia del paisaje urbano desde una perspectiva aérea, mientras que en la bóveda se representa la historia en visiones violentas (González Mello, 2008). Las bóvedas refundan períodos históricos completos y distantes y proponen un tiempo que no existe, una violenta Arcadia donde la matanza es regla.



Figuras 9, 10, 11, José Clemente Orozco, *Cortés triunfante* y *Fraile evangelizador*, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara 1938-9.

¹⁸ El Instituto Cultural Cabañas se encuentra en la ciudad Guadalajara; originalmente era un Hospicio para ancianos y huérfanos que funcionó como tal hasta 1983. Hoy está destinado a centro cultural, alberga los frescos que José Clemente Orozco pintó en la capilla a fines de 1937 donde representó vistas de la ciudad de Guadalajara y acontecimientos históricos.

¹⁹ Véase Max Kozloff, "Orozco and Rivera. Mexican fresco painting", en Rasmussen Waldo (ed.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, The Museum of Modern Art, 1993.

Finalmente, David Alfaro Siqueiros pintó en 1950 en el Palacio de Bellas Artes, tres murales sobre Cuauhtémoc, el líder azteca, pariente de Moctezuma, capturado, torturado y asesinado por Hernán Cortés: *Cuauhtémoc contra el mito* (fig. 12), *El tormento de Cuauhtémoc* (fig. 13) y *La resurrección de Cuauhtémoc*. En el primero, se ve al guerrero luchando contra un centauro, como síntesis de la interpretación de la mirada de los indios que realiza Siqueiros. En el segundo, se lo observa al líder de los aztecas en el momento en que le están infligiendo el tormento de quemarle los pies. Se encuentran acostados, a la derecha varios españoles cubiertos de pies a cabeza con sus armaduras y sus espadas desenfundadas, guardan la escena mientras uno intenta contener a un perro embravecido que quiere arremeter contra los martirizados. En el último plano se ven caballos también con armaduras y se completa la imagen a la izquierda con una mujer con los brazos extendidos hacia el cielo. Este episodio había sido relatado por el cronista Oviedo, quien escandalizado describió la inesperada tortura por parte de Cortés del jefe de los aztecas. En el caso de Siqueiros se observa un diálogo con la fórmula de representación de la masacre como los martirios de los santos.



Figura 12, David Alfaro Siqueiros, Cuauhtémoc contra el mito, 1950.

En este trabajo, nos propusimos analizar una selección de murales realizados por los tres grandes muralistas mexicanos, en relación a la masacre de indígenas perpetrada por los conquistadores para indagar acerca de las apropiaciones e interpretaciones que se dieron del pasado. Los temas elegidos y la iconografía son algunos de los elementos que examinamos ponderando la relación con fórmulas de representación tradicionales de otras masacres. Asimismo, al compararlas con los grabados contemporáneos a la conquista, se observa el uso de la fórmula de los mártires, como en los primeros grabados de Théodore de Bry y también en los murales de Siqueiros sobre los tormentos de Cuauhtémoc. Rivera se inclina por la metáfora cinegética y Orozco por la infernal. También en Rivera encontramos algunos elementos que reflejan la tortura de santos y de tormentos aplicados por los españoles pero con más fuerza se observa la utilización de la fórmula cinegética. Esto nos permitió indagar acerca de los modos en que se representó este tema y cómo se retomó el *pathos*.

formeln de la masacre. En tal sentido, hemos encontrado que este acontecimiento fue representado por los muralistas mexicanos retomando las formulas de representación de las matanzas antiguas. Siguiendo el estudio de Burucúa y Kwiatkowski podemos decir que cada artista eligió una fórmula determinada. Aquellas que se utilizaron son las de los mártires cristianos (Siqueiros), la infernal (Orozco) y la formula cinegética (Rivera).



Figura 13, David Alfaró Siqueiros, El tormento de Cuauhtémoc, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 1951.

Bibliografía:

- Annino, Antonio (1994): "Ampliar la nación", en Annino, Antonio, Castro Leiva, L. y Guerra F.X. (dirs.), *De los Imperios a las Naciones: Iberoamérica*, Zaragoza, Iber Caja.
- Brading, David (1991): *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la República criolla. 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Burke, Peter (2005): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- Burucúa, José Emilio (2003): *De Aby Warburg a Carlo Ginzburg: historia, arte, cultura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico.
- Burucúa, José E.-Kwiatkowski, Nicolás (2009): "Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones", en María Inés Mudrovic (ed.), *Problemas de representación de pasados recientes en conflicto*, Buenos Aires, Prometeo.
-(2011): "El Padre Las Casas, De Bry y la representación de las masacres americanas", en *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, N° 10-11, Buenos Aires.
- Las Casas, Fray Bartolomé (1552): *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, colegida por el obispo don fray Bartolomé de Las Casas, de la orden de Santo Domingo, <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/brevisi.htm>
- Funes, Patricia (2006): *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo.

- García Sánchez, Laura (2004): *Diego Rivera*, Colección Genios del Arte, coord. Juan Ramón Triandó Tur, Banco de México, México.
- González Mello, Renato (2008): *La máquina de pintar; Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Hale, Ch. (1997): *Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930*, en Bethell, Leslie, ed., *Historia de América Latina, Vol. 8. América Latina: cultura y sociedad, 1830-1930*, Crítica, Barcelona.
- Rochfort, Desmond (1993): *Mexican muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*, San Francisco, Chronicle Books.
- Tibol, Raquel ed. (1979): *Diego Rivera. Arte y política*, México D. F., Grijalbo.
- Todorov, Tzvetan (1992): *La conquista de América. El problema del otro*, México, siglo XXI.
- Warburg, Aby M. (1995): *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.