

Una obra de arte desconocida: El busto de Cortés por Manuel Tolsá

por Francisco de la Maza

Después de varios entierros y desentierros desde el siglo xvi, los restos de Hernán Cortés descansaron, en 1794, en el presbiterio de la iglesia de Jesús Nazareno. El reposo fue breve, pues en 1823 fueron exhumados de nueva cuenta, según recordaremos después.

La discutida huesa del Conquistador yacía en la iglesia de San Francisco, en un nicho del altar mayor y con un retrato de pintura que se ostentaba sobre la urna. En 1790 el Virrey Conde de Revillagigedo decidió cambiarla al templo de Jesús, ya que éste, con el hospital adjunto, eran obra y fundación de Cortés. Pidió permiso para ello al Duque de Monteleone y Terranova, en Palermo, como el único descendiente directo, el cual lo concedió y hasta envió, según dice González Obregón, dos proyectos para el monumento sepulcral.

Fue escogido uno de ellos, que ejecutó el arquitecto José del Mazo, y el busto se encomendó a Manuel Tolsá, recién llegado a México como Director de Escultura de la Academia de San Carlos.

Si el proyecto arquitectónico fue de un italiano, el retrato tuvo que ser inspiración personal —aunque no original— de Tolsá, pues no es creíble que desde Sicilia le enviaran un dibujo de alguien que no tenía antecedentes iconográficos en Palermo.

Fue esta la primera obra que hizo Tolsá en México, pues llegó al país a fines de 1791 y la colocación del busto fue a mediados de 1794. El busto es de bronce dorado y debió llevarle varios meses de trabajo. Con este retrato se “consagró” Manuel Tolsá como escultor y empezó a volar su fama, que llegó a la cumbre con “El Caballito”, maravillosa obra de arte que, en ciertos aspectos, supera a las más famosas estatuas ecuestres del mundo.

Duró poco el reposo de los huesos de Cortés en la iglesia de Jesús. En 1823 se trajeron a la ciudad las calaveras de los cuatro héroes principales de la Independencia, que estaban encerradas en unas jaulas suspendidas en las esquinas del castillo de Granaditas. Con la llegada de los heroicos restos, el pueblo de la ciudad y varios políticos se acordaron de los de



Cortés, el “enemigo”. El choque de huesos de conquistador con huesos de insurgentes surgió inevitable y peligroso. Se habló de sacarlos de la urna de Jesús Nazareno y arrastrarlos por las calles.

Era ministro de Relaciones, entonces, el gran conservador, hispanista y cortesiano don Lucas Alamán, por lo que, valido de su alto puesto, deshizo en una sola noche el sepulcro, cuyas losas depositó debajo de la escalera del hospital. Cambió los restos al piso del crucero izquierdo, tapó el nicho donde estaba la urna y se llevó a su casa el busto. Cuando el po-

pulacho fue a la iglesia no encontró nada del sepulcro del odiado capitán.

Poco después remitió Alamán el busto a Palermo, a la casa ducal de Monteleone, donde se conserva. A nadie se le había ocurrido dar a conocer esta obra de arte magnífica y cuanto mexicano llegaba a Italia se le olvidaba que allí en Palermo estaba la primera escultura que hizo Tolsá en México. Cuando se referían los historiadores de arte al busto de Cortés, sea como obra histórica iconográfica, sea como obra de arte, se referían al dibujo que había, hecho por Antonio Villar en

1823. Por ejemplo, dice Toussaint: "La cabeza del héroe no puede tomarse como un retrato; si no fuera por la leyenda, imposible sería saber si se trataba de Cortés; su indumentaria y sus tocados más bien recuerdan a Enrique IV de Francia." Romero de Terreros, a su vez, asegura: "Para el sepulcro de Cortés labró don Manuel Tolsá un busto, en bronce dorado a fuego, inspirado seguramente en el retrato que se conserva en el hospital... el busto fue remitido a Palermo y no queda de él más diseño que la litografía no muy clara que ilustra la *Quinta Disertación* de Alamán y el dibujo del sepulcro en un plano del Hospital de Jesús."

Ahora podemos conocer el auténtico busto de Tolsá gracias a una excelente fotografía que me envió el ilustre arquitecto y escritor italiano don Roberto Paine, a quien damos aquí las más cumplidas gracias.

¿Dónde se inspiró Tolsá para ejecutar su magnífico busto? Parece que, más bien que en los retratos de cuerpo entero del propio Hospital de Jesús, uno de pie y otro de rodillas, su modelo fue el que se conserva en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec, que estuvo antes en el Palacio Virreinal. Así parecen asegurarlo la actitud del rostro, el pelo y la barba. Naturalmente que Tolsá idealizó y hermoseó el modelo, dándonos un Capitán Cortés mucho más bizarro de lo que pudo ser, que no fue mucho.

Está el busto de frente, armado con peto o coraza y gorguera, si bien no está hecha la diferencia entre la gola de metal y la parte de la camisa que siempre asomaba en el cuello. Difícilmente podemos imaginar cómo se ponía y quitaba Cortés ese duro embudo de hierro que le rodea el cuello.

La armadura es, más o menos, la que se usaba en el siglo XVI, pero los adornos, que son dos medallones y unas hojas de acanto, están tratados fríamente, con escaso y delgado relieve, más a la manera neoclásica que a la renacentista. El paño que cruza y envuelve el pecho es de ascendencia más bien barroca, berniniana, por lo cual se conjugan en este busto varias tendencias estilísticas libremente escogidas. Lo más probable es que Tolsá se haya valido de un grabado.

El rostro de Cortés es pleno, equilibrado, de facciones vigorosas y elegantes. El pelo, tratado también a la manera de Bernini, cae en rizos abundosos sobre los aladares y el cuello; la barba corta, enortijada, cuidadosamente despeinada; la nariz robusta, ancha, magnífica, sin ese alargamiento en un breve pico de la punta que se ve en los retratos de pintura. Un Cortés, en fin, idealizado, que se añade a su variada y absurda iconografía y cuya mayor importancia consiste en ser una magnífica obra de arte del neoclásico mexicano.

Sobre papel: Gorky y Motherwell

por Juan García Ponce

La reunión de estos "papeles" de Robert Motherwell y Arshile Gorky es una sola exposición no se antoja casual. Gorky y Motherwell pertenecen a la legendaria época heroica de la pintura norteamericana. Sus nombres están inevitablemente asociados en la aventura que a través del descubrimiento de la vanguardia europea llevó a los pintores estadounidenses a la creación de todo un movimiento en el que distintas individualidades lograron encontrar una nueva identidad para la pintura de su país. No es necesario citar más que algunos nombres: Pollock, de Kooning, Kline, Rothko... y, por supuesto, Gorky, Motherwell. Se trataba sin duda de un gran rompimiento, un gran estallido en nombre de la libertad del artista y de su derecho a expresar su propia pasión con un lenguaje en el que la única regla sería la soberana voluntad del creador. Y la explosión, a pesar del pleonas-

mo, adelantaba la vanguardia. ¿Hasta dónde? Tal vez hasta su última frontera, hasta el punto en el que ya sólo se puede mirar hacia atrás.

Hoy, cuando la palabra vanguardia está unida en arte a la de moda y los cambios en los estilos inmovilizan con la celeridad de sus movimientos la historia de los estilos adelantándose hacia uno nuevo que crea variantes sobre el antepenúltimo y niega al último cada nueva estación, estableciendo un clima semejante al de México en el que cada día encierra las cuatro estaciones y al mezclarse las estaciones se niegan perdiéndose a sí mismas, la voluntad de destrucción que acompañaba a la creación en todos esos grandes pintores ha perdido sin duda el valor como rebelión de su arriesgada aventura. La vanguardia es lo establecido, el signo en que se muestra la necesidad de cambio de una sociedad de consumo dispuesta a convertir en homenajes todos los insultos, quizás porque ni siquiera se molesta en creer en sí misma. Pero, al fin, más allá de la rebelión y el rompimiento esos pintores que en su mayor parte cambiaron la voluntad de forma por la voluntad de expresión, sedimentadas sus obras por el tiempo, nos muestran que la expresión siempre llega a la forma, una forma cuyo valor, más allá del tiempo, no se encuentra en el hecho de *ser* nuevo, sino en el de *estar* establecido. Y esa es la única vanguardia que puede convertirse en retaguardia sin desaparecer su valor como arte.

Es posible que, como señala Harold Rosenberg, uno de los principios tomados de la vanguardia europea por los pintores norteamericanos de esa época que dio lugar al reconocimiento universal de la pintura estadounidense y le permitió proyectar su influencia sobre todo el arte contemporáneo, fuera el de que la obra de arte no consiste más que en una inscripción de la identidad del artista. Después de todo, este principio no haría más que llevar hasta una última condición la necesidad de afirmación individual que data del Renacimiento. La obra sería el acto mediante el que el artista que se ha encontrado a sí mismo en ella se afirma. Pero lo importante en última instancia no es sólo esta afirmación, sino lo que ella suscita, porque todo gran cuadro, toda gran obra de arte no es sólo su forma, sino la voz secreta de lo real, aquello que está en ella, que nace de ella y sin embargo está también más allá de ella, como una ausencia que la obra hace presencia, y que se nos muestra por la forma, a través de la forma y como contenido de su misma realidad como forma.

En esta exposición no es difícil advertir que tanto Robert Motherwell como Arshile Gorky han buscado y alcanzado esa identidad de que habla Rosenberg de una manera tan total que el intento de hallar cualquier paralelismo exterior entre ellos está destinado al fracaso. Inscritos en el mismo momento del arte norteamericano,



Gorky



Motherwell