

# La pintura histórica de Isidro Martínez (1861-1937), artista y profesor institutense

THE HISTORICAL PAINTING OF ISIDRO MARTÍNEZ (1861-1937),  
ARTIST AND PROFESSOR AT THE INSTITUTE

Carlos Alfonso Ledesma-Ibarra\*

**Resumen:** Isidro Martínez fue un reconocido profesor del Instituto Científico y Literario del Estado de México (ICLEM), México, donde impartió la clase de Dibujo desde 1894 hasta 1937, año de su muerte. Su sólida formación como artista egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Ciudad de México y un impresionante talento para el dibujo le permitieron ejecutar importantes obras del género histórico que han sido poco estudiadas. En este artículo se abordan ambas facetas del intelectual: docente y artista, y se proponen interpretaciones iconológicas sobre cuatro de sus composiciones, en particular la obra *Encuentro de Cortés y Moctezuma*. La explicación de dichas obras se sustenta en el contexto histórico de la pintura mexicana nacionalista de finales del siglo XIX y la importancia que tuvo este género para el Estado mexicano.

**Palabras clave:** Isidro Martínez; pintor; nacionalismo

**Abstract:** Isidro Martínez was a renowned professor at the Scientific and Literary Institute of the State of Mexico. He taught subject: "Drawing" from 1894 until 1937, the year of his death. His solid training as an artist, a graduate of the National School of Fine Arts in Mexico City, and his impressive talent for drawing allowed him to produce important works in the historical genre that have been little studied. This article reflects on both facets, as a teacher and on his artistic work, primarily historical painting, and proposes iconological interpretations of four of his compositions, with an emphasis on painting; *Encuentro de Cortés y Moctezuma*. The explanation of these works is based on the historical context of Mexican nationalist painting of the late 19th century and the importance this genre had for the Mexican State.

**Keywords:** Isidro Martínez; painter; nationalism

\* Universidad Autónoma del Estado de México, México  
Correo-e: cledesmaibarra@gmail.com  
Recibido: 26 de marzo de 2025  
Aprobado: 7 de junio de 2025



## INTRODUCCIÓN

Este texto pretende, fundamentalmente, interpretar la pintura histórica del artista toluqueño Isidro Martínez (1861-1937) y aumentar el conocimiento que existe sobre su labor docente. En el ámbito local, fue reconocido como un pintor talentoso y un docente esmerado del Instituto Científico y Literario del Estado de México (ICLEM), México. En ambas facetas se abocó con pasión, pero, de forma lamentable, se ha estudiado poco. Sobre su labor y formación como pintor apenas existe un artículo de Xavier Moyssén, publicado en 1961 en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Asimismo, su trabajo como profesor de Dibujo en la capital mexicana se reseña en el libro *¿Quiénes fueron los institutenses?*, a cargo de Inocente Peñaloza.

El artículo puede parecer disperso por abordar dos temas que requieren para su estudio métodos diferentes. Sin embargo, considero esta oportunidad el espacio idóneo para exponerlos como parte de un escrito referente a este artista mexicano. Resulta relevante comenzar abordando la importancia de la enseñanza del dibujo en las instituciones educativas a partir del siglo XVIII. El pensamiento ilustrado y los monarcas europeos multiplicaron las academias de arte por todo el hemisferio occidental y las clases de dibujo se consideraron una herramienta imprescindible en la formación profesional de los jóvenes. De esa manera, las clases aumentaron y su aprendizaje trajo nuevas maneras de apreciar y valorar la pintura. El arte que se producía en las academias constituía un instrumento más del proceso civilizatorio de los pueblos. En este contexto se cultivó buena parte de la producción artística del siglo XIX.

En el siguiente apartado, se expone la sólida formación que recibió Isidro Martínez, quien por trece años estudió pintura en Ciudad de México, donde se distinguió por su dibujo. Enseguida se aborda su faceta como docente al regresar a su ciudad natal, donde se entregó con esmero

a la enseñanza en varias instituciones, principalmente en el ICLEM. Más adelante, se incluye una consideración sobre la pintura histórica desde el ámbito académico, en particular su origen, objetivos y trascendencia en México, para procurar un mejor entendimiento de las composiciones históricas del artista toluqueño en el contexto del desarrollo del nacionalismo en la cultura del país. Finalmente, se interpretan desde la iconología cuatro cuadros históricos del artista y se procura su explicación a partir de su contexto y la actividad artística de finales del siglo XIX. Además, se consideran los elementos plásticos usados por el creador y su efecto en la pintura.

Isidro Martínez nació en 1861 en Toluca, al parecer en una familia de modestos recursos, situación visible por las becas que gozó durante su formación. Vivió entre los siglos XIX y XX. En su niñez fue testigo de la Intervención francesa y el efímero Segundo Imperio, luego presencié el regreso de la República, el encumbramiento de Porfirio Díaz, el inicio de la Revolución mexicana y la consolidación del régimen posrevolucionario. En 1881, con 20 años, emigró a estudiar pintura a Ciudad de México. De acuerdo con Inocente Peñaloza, desde 1894, al concluir sus estudios, regresó a Toluca, donde laboró de manera incansable como profesor de Dibujo por más de cuarenta años en la Escuela de Artes y Oficios, el ICLEM y la Escuela Normal para Señoritas. Falleció en 1937, a los 75 años, cuando Lázaro Cárdenas ocupaba la presidencia del país (Peñaloza, 2000: 61).

Sirvan también estas líneas como un reconocimiento al trabajo y talento de quien ayudó a consolidar el prestigio del ICLEM y entregó la mayor parte de su vida al arte y la docencia, una misma pasión con dos vertientes.



## LA IMPORTANCIA DEL DIBUJO EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

La labor de Martínez se desarrolló en el contexto del siglo XIX. Por ello, considero de vital importancia explicar el rol del dibujo académico para las instituciones de educación superior durante este periodo, aunque dicha situación se remonta hasta el siglo XVIII. A mediados de dicha centuria apareció en Francia *L'Encyclopédie*, impulsada, coordinada y editada por Denis Diderot y Jean d'Alembert. Sus volúmenes, publicados entre 1751 y 1772, contienen 72 mil artículos de 140 colaboradores. Dicha obra procuraba contener todos los conocimientos que se tenían entonces en Occidente, compilaba lógica, filosofía, astronomía, geología, teología, biología, política y también saberes útiles e imprescindibles de los más variados oficios: cerrajeros, impresores, cuchilleros, sastres, panaderos y un largo etcétera.

En todo el texto, el discurso está acompañado de imágenes que ilustran el funcionamiento de las herramientas, máquinas, los aparatos, y procedimientos. De esta forma, las ilustraciones obtuvieron un mayor protagonismo en la construcción y difusión del conocimiento en la educación del Siglo de las Luces (Fernández, 2008: 1531). En consecuencia, enriquecieron, transformaron y vincularon el saber a nuevas formas epistémicas donde lo visible era parte imprescindible del aprendizaje.

Desde mediados del Siglo de las Luces en Francia e Inglaterra, las principales potencias europeas, se comenzó a relacionar la prosperidad económica con la producción artística. En 1754, la Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce fundó en Londres una escuela de dibujo por considerar esta habilidad una herramienta necesaria para muchos oficios. No debe extrañarnos que en la misma centuria la mayoría de los reinos europeos comenzaran a seguir estos pasos e impulsaran las academias de dibujo o la incorporación

de esta cátedra en la educación superior (Camacho, 2015: 15).

El 12 de abril de 1752, el rey Fernando VI, por real decreto, fundó en Madrid la Real Academia de las Tres Nobles Artes. Este acontecimiento pudo inspirar a un grupo de pintores novohispanos, encabezados por José de Ibarra, para organizarse con el objetivo de fundar una academia de pintura en Ciudad de México. Sin embargo, esta no tendría un objetivo formativo. Más adelante, con la llegada del grabador Jerónimo Antonio Gil a la Casa de Moneda, la insistencia de criollos acaudalados y algunos influyentes peninsulares, entre estos el propio virrey, el monarca Carlos III emitió la real cédula para la fundación de la Real Academia de San Carlos (Báez, 2001: 14). De tal modo que la capital del virreinato poseía ahora una institución para la formación artística de sus súbditos.

La enseñanza de la Real Academia de San Carlos se centró en el dibujo y las matemáticas. Su primer director fue el grabador Jerónimo Antonio Gil, quien trajo consigo diversos dibujos de cabezas, manos y pies de esculturas clásicas, que se utilizaban para ser copiadas; estampas, ocho modelos de bajorrelieves y diversas piezas entre las que destacaban cabezas y bustos de yeso; además de seis pequeñas esculturas traídas desde la Península (Camacho, 2015: 17). Luego llegarían destacados maestros para formar a los jóvenes novohispanos, entre quienes se encontraban Rafael Ximeno y Planes, para enseñar pintura; Manuel Tolsá, para escultura, y José Antonio González Velázquez, para arquitectura. Se pensaba en la academia local como una prolongación de la que ya existía en Madrid y como una institución que impulsaría la prosperidad económica (González, 1992: 163).

En otras ciudades novohispanas se replicó el ejemplo de la capital. En Guadalajara comenzó a impartirse dibujo en 1790, y en Querétaro en 1804. Por su parte, Puebla, la segunda ciudad en importancia del virreinato, fundó la Academia



de Bellas Artes en 1813, en plena guerra de Independencia. En todas estas escuelas se consideraba el dibujo como “el padre de los oficios prácticos” (Camacho, 2015: 21). Esta idea continuó vigente en las nacientes instituciones educativas del México independiente, las cuales también procuraron la formación de artesanos especializados.

En la Península, Anton Raphael Mengs, influyente pintor de la corte, subrayaba la importancia de recurrir a los modelos clásicos y la necesidad de que los alumnos adquirieran conocimientos de geometría, historia del arte, estética y perspectiva, ya que una esmerada preparación resulta el camino para develar las supuestas ‘verdades eternas’ de la belleza. Bajo esta premisa, la Academia de San Carlos impulsó una profunda transformación de las artes en el virreinato novohispano (Ledesma, 2017: 353).

En la Academia de San Carlos la formación artística se sustentaba en el dibujo por imitación. Los alumnos comenzaban copiando los diseños de sus profesores. Después de una práctica constante trabajaban en el yeso traído de Europa. El siguiente paso era copiar al natural, y finalizaban con el perfeccionamiento del claroscuro, el conocimiento de la geometría, la arquitectura descrita con perspectiva, la anatomía y el plegado de los paños. En esos primeros años, anteriores a la guerra de Independencia, se seguían para la enseñanza los métodos de Bails y Viñola (Ruiz, 2011: 68).

Con la llegada de Pelegrín Clavé a la Academia de San Carlos en 1846 se transformó la enseñanza de la pintura. El artista catalán provenía de la Academia de San Lucas en Roma y no faltaron los detractores de su trabajo pictórico. Sin embargo, incluso sus mayores críticos reconocieron sus virtudes como maestro por su conocimiento de las reglas de la pintura, dedicación constante y experiencia de más de catorce años, que le daban un gran manejo del pincel. Además, fomentaba el

estudio del detalle anatómico y de las cosas del natural (Ruiz, 2011: 76-77).

Cuando Isidro Martínez estudió en la Escuela de Bellas Artes, esta ya era dirigida por los antiguos alumnos de Pelegrín Clavé. Uno de sus profesores fue José María Velasco, quien aconsejaba comenzar por copiar a los grandes maestros de la historia de la pintura para aprender a mirar los detalles y ejecutarlos con minuciosidad. Esto necesita el conocimiento de la geometría, pero la práctica constante era más importante para, al final, enfrentarse a dibujar la realidad, descubrir su luminosidad y retratarla con detalle. Otro aspecto fundamental para el artista de Temascalcingo era el manejo de la perspectiva aérea, que debía considerarse principalmente cuando se realizaba un paisaje (Ruiz, 2011: 103-104).

## LA FORMACIÓN DE ISIDRO MARTÍNEZ

Isidro Martínez nació en la capital del Estado de México, el 15 de mayo de 1861. Desde su infancia manifestó gran talento para el dibujo. Por dicho mérito, la Sociedad Artístico-Regeneradora de Toluca lo apoyó para iniciar sus estudios. De acuerdo con Xavier Moyssén, su primera obra documentada es un dibujo a pluma de la famosa pintura del maestro catalán Pelegrín Clavé *La demencia de Isabel de Portugal* (1855), que se exhibió en una exposición de artes y productos naturales de la misma sociedad cuando el artista tenía dieciséis años (1961: 98).

En 1881, el gobernador Mariano Riva Palacio le otorgó una beca para continuar su formación artística. Entonces se trasladó a Ciudad de México para estudiar pintura en la célebre Academia de San Carlos, que para entonces ya era conocida como Escuela Nacional de Bellas Artes. Su formación se extendió por más de una década hasta 1894, cuando ejecutó su cuadro recepcional,

dedicado con agradecimiento al gobierno estatal por haberlo apoyado (Peñaloza, 2000: 61).

Brilló en sus estudios académicos y participó en varias exposiciones. En 1883 obtuvo un galardón en la Primera Exposición Industrial del Estado de México con un fino dibujo del retrato de don Mariano Riva Palacio. Aunque apenas tenía un par de años en la academia, su aprovechamiento era encomiable. Cabe mencionar la pléyade de profesores que lo arroparon durante su formación: Santiago Rebull le enseñó Composición; Félix Parra, Dibujo de Ornato; José María Velasco, Paisaje, y José Salomé Pina, Dibujo de Claroscuro. Bajo el auspicio de este último, expuso tres magníficos dibujos de desnudos masculinos en 1897. En este sentido, Xavier Moysén refiere que en la misma exposición exhibió un dibujo donde se copiaba el *San Juan Bautista niño*, de Ingres. De este último cuadro sabemos que se conserva una copia en el Museo Nacional de San Carlos (Moysén, 1961: 98).

Unos años antes, en 1891, presentó un par de obras en la Exposición Nacional: *El padre Gante, maestro de indios* y *Un ciego con dos niños pidiendo limosna*. Ambas pinturas tuvieron una buena acogida y lo colocaron como candidato para emigrar a estudiar en Europa, pero eso no sucedió.

En 1880, se conoce que ejecutó *El letargo de la princesa Papantzin* y, en 1894, *Los informantes de Moctezuma* (Moysén, 1961: 99). Las dos indican el adelantado aprovechamiento de Isidro Martínez, quien había adquirido las condiciones técnicas y teóricas para las composiciones del género histórico. Además, procuró el desarrollo de un estilo propio en el que predominaban los colores fríos, el dibujo cuidadoso y la composición equilibrada. En ese mismo año regresó a su ciudad natal para dedicarse, sobre todo, a la docencia del Dibujo, primero en el ICLEM y después en la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela Normal para Señoritas. Al parecer, sus días

transcurrían en la interminable labor docente entre estas tres instituciones.

## LA DOCENCIA DE ISIDRO MARTÍNEZ EN EL ICLEM

En 1828 se fundó el ICLEM. Entre las asignaturas que se impartían estaba Dibujo (Herrejón, 2011: 544). Esta materia se consideraba una herramienta imprescindible en la formación de los estudiantes, pues constituía un instrumento necesario para expresar las ideas e ilustrar con imágenes los oficios, las máquinas, los edificios, las plantas, los animales, los procedimientos y los descubrimientos.

El Instituto contó con destacados maestros, como Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904), quien se desempeñó como profesor de Dibujo de 1848 a 1854. Durante su estancia se caracterizó por su buen trato hacia maestros y alumnos y su magnífico manejo del dibujo y la composición (Sánchez Arteché, 2013: 86). Le sucedió Luis Coto (1830-1891), distinguido por su trabajo como paisajista, alumno de Eugenio Landesio (1810-1879) en la Academia de San Carlos, con resultados sobresalientes. El pintor toluqueño procuró combinar su trabajo pictórico con las jornadas docentes en las aulas del Instituto. Finalmente, se retiró y fue pensionado en 1884 (Ledesma, 2023: 362-363).

Unos años más tarde, las autoridades del ICLEM se decantaron por contratar a Isidro Martínez. El recién egresado se presentaba como la opción idónea en el cambio de relevo a finales del siglo XIX, según su propia declaración de antigüedad enviada al director del Instituto en 1925 (Peñaloza, 2000: 90). Sin embargo, también se localiza, en la Sección de Instrucción y Justicia del Archivo Universitario de 1897, un documento donde se aprobó el pago del profesor de la clase de Dibujo, el Lic. Manuel M. Ríos. En otras palabras, al menos durante 1897 fue Manuel



Ríos quien estuvo a cargo como titular de dicha cátedra, aunque ya era auxiliado por Isidro Martínez, quien lo sustituyó un año después. Al mismo tiempo, se contrató como auxiliar de Dibujo a Gustavo García Rendón, quien ganaba 80 centavos diarios (Fondo: ALM, Acuerdos, 1897, 18, 19, 187, 188). El recién integrado no era un maestro joven, pues ya contaba con más de treinta años.

A finales de la década de los ochenta del siglo XIX, el ICLEM pasaba por tiempos difíciles debido a sus pocos estudiantes (apenas 3 alumnos estaban inscritos en Mineralogía, 2 en Ingeniería, 8 en Comercio, 11 en Teneduría de libros, 3 en Pedagogía y 17 en Telegrafía). Varios profesores impartían cátedra sin cobrar. En 1888, se graduaron 22 estudiantes de bachillerato, 9 profesionistas, 5 profesores y 4 ingenieros (Buchanan, 1981: 55).

Al siguiente año, José Vicente Villada asumió la gubernatura del Estado de México e impulsó decididamente al Instituto. Ferviente seguidor de los postulados positivistas, restableció la carrera de Jurisprudencia en el Instituto y los alumnos becados por el gobierno estatal que se encontraban en Ciudad de México regresaron a estudiar a Toluca (Buchanan, 1981: 60). El comprometido apoyo del gobernador permitió la transformación del laboratorio de Química, así como el equipamiento de los gabinetes de Física y de Historia Natural. Además, se introdujo la luz eléctrica y se fue abandonando definitivamente el antiguo carácter casi conventual de las instalaciones por unas más luminosas y amplias en sus corredores y salones, donde la luz era imprescindible para asignaturas como Dibujo (Buchanan, 1981: 66, 67). La llegada de Isidro Martínez al Instituto coincidió con esta importante transformación y crecimiento, lo que le ganó prestigio a nivel nacional.

Cabe señalar que, para principios del siglo XX, a pesar del cambio en el plan de estudios, la asignatura de Dibujo se mantenía vigente en todos los cursos. En 1902, el titular de la cátedra de

la clase de Dibujo del Natural ganaba un salario diario de \$1.60. Por su parte, el profesor auxiliar, Pascual Morales, percibía \$0.97. Es decir, en comparación con los salarios que venían ganando 5 años antes, ahora percibían 12 centavos más por día (ALM, 1902, "Licencias y nombramientos", fojas: 44, 48). Tal vez eso lo llevó a impartir más clases; por ejemplo, en la Escuela de Comercio, donde enseñó Caligrafía desde 1903 (AHEM, ICL, 1903, Exp. 9, foja: 197).

De acuerdo con el testimonio de sus alumnos, su trabajo como profesor apasionaba a Martínez, quien cultivó con perseverancia la docencia en diversas instituciones. Mención aparte merecen los destacados ejercicios de dibujo que se conservan en el Archivo Universitario. Dichas imágenes son manifestaciones del esmerado trabajo cotidiano de los estudiantes y el talento y dedicación del maestro. Las horas al frente de grupos terminaron por agotar las energías y el tiempo que el artista pudo dedicar a la pintura. Cabe destacar que siguió en su práctica por más de 40 años hasta que fue sorprendido por la muerte el 10 de enero de 1937 (Peñaloza, 2000: 61).

## LA IMPORTANCIA DE LA PINTURA HISTÓRICA

Antes de abordar las obras de Isidro Martínez, comparto una breve reseña histórica del género de la pintura histórica, desde sus orígenes hasta su desarrollo en México a finales del siglo XIX, con el objetivo de tener más elementos para la interpretación y valoración de los cuadros del maestro toluqueño.

En 1668, durante el reinado de Luis XIV en Francia, el arquitecto y cronista André Felibien (1619-1695) definió los géneros pictóricos para la Academia francesa. Jean Baptiste Colbert (1619-1683), primer ministro del rey, había sido designado historiador oficial y, junto a este reconocimiento, se acumularon otros que lo situaron

como una personalidad influyente y un referente obligado en la corte francesa y en la cultura del reino. En este contexto, Felibién realizó su propuesta de los géneros pictóricos en la que estableció las categorías necesarias para su orden y entendimiento. Para realizar dicha jerarquización, se fundamentó en el pensamiento aristotélico. Además, basándose en la filosofía de René Descartes, argumentaba sobre la necesidad de someter las pasiones por medio de la palabra. Es decir, el arte pictórico mostraría composiciones edificantes que ejemplificaran las virtudes necesarias para el Estado, no necesariamente religiosas. De esta manera, la retórica fue la base de la clasificación que impuso a la tragedia por encima de la comedia, pues las virtudes de sacrificio tan necesarias para el Estado encontraban mejores ejemplos en la primera (Blanco, 2020: 274). Al mismo tiempo, se situaba a la pintura en la cima de las artes plásticas por su capacidad de transmitir ideas, conceptos y valores por medio de imágenes.

Los pintores, como se mencionó, debían poseer sólidos conocimientos de historia del arte y matemáticas, dibujar del natural reproducciones de las esculturas clásicas con corrección y tener un esmerado saber de la geometría y la anatomía. Asimismo, era necesario procurar una cuidadosa aplicación de la luz, la perspectiva, el drapeado y el detallado delineado de los volúmenes basados en la luz y las sombras. Se pensaba que estos valores serían el árbitro rector del “buen gusto” que terminaría por imponerse gradualmente (González, 1992: 167).

Se procuraba la representación de personajes idealizados. El dibujo de estos se ejecutaba con la mayor precisión anatómica y belleza ideal, acercándose al máximo a los cánones clásicos provenientes de la escultura. Sin duda, el foco de estudio era la figura humana: su ubicación en la composición, el uso de luz y sombra para formar los volúmenes y la perspectiva para la profundidad.

En el mismo sentido, los conocimientos teóricos y principalmente de historia del arte que les permitieran a los artistas plásticos ajustar las imágenes a los relatos históricos resultaban indispensables.

En México, los años posteriores a la consumación de la Independencia mermaron considerablemente el presupuesto de la Academia de San Carlos hasta llevarla, en ocasiones, a cerrar sus puertas. Años más tarde, un grupo de personajes adinerados e influyentes, entre quienes se encontraban Bernardo Couto, Javier Echeverría y Juan M. Flores, convencieron al presidente en turno, el general Antonio López de Santa Anna, para que destinase las ganancias de la Lotería Nacional al funcionamiento de la ruinosa Academia (Guerra, 1979: 2224). Con ese dinero se contrataría a prestigiosos maestros europeos y se becaría a los alumnos más destacados para estudiar en el Viejo Continente.

Con la reapertura de la Academia de San Carlos de México en 1843, se le dotó de un nuevo reglamento y se contrató como maestro de Pintura a Pelegrín Clavé, quien se formó en la Academia romana de San Lucas y fue alumno de Federico Overbeck. Pero, de acuerdo con Justino Fernández, su obra era más cercana a la factura de Jean Auguste Ingres, pues el maestro francés había vivido en la Ciudad Eterna cuando el catalán estudiaba, aunque, aclara, el trabajo de Clavé nunca igualó “el expresivo dibujo del clasicista francés” (Guerra, 1979: 2232).

El nuevo maestro procuró cultivar entre sus estudiantes diversos géneros pictóricos en boga que pusieran de manifiesto su talento y maestría. Un importante número de jóvenes artistas aprendió sus enseñanzas y valores estilísticos (Meza, 2020: 92), entre los que se encontraba Felipe Santiago Gutiérrez.

En 1855, los mexicanos conocieron una de las obras más importantes del maestro catalán: *La demencia de Isabel de Portugal*. En ella, el artista mostraba su talento exhibiendo una composición



cargada de detalles y dramatismo, así, el espectador era testigo de cómo la reina perdía la cordura al enterarse de la muerte del rey y la ejecución de don Álvaro de Luna, mientras estaba acompañada de los pequeños herederos: Alfonso e Isabel de Castilla, quienes abrazaban conmovidos a su madre. Otros miembros de la corte castellana completan la cuidadosa composición (Meza, 2020: 150). El cuadro cuenta con un magnífico dibujo y se conforma como un importante exponente del género histórico, aún poco cultivado en la joven nación. Del mismo modo, ponía de manifiesto una tragedia que marcaría la historia del reino de Castilla y el carácter de la futura reina en el siglo xv. El historiador Fausto Ramírez propone que el artista captó las “similitudes y coincidencias entre la España de los Reyes Católicos y la de Isabel II. Y acaso también, las analogías con la triste situación de México” (2000: 233), una nación dividida y enfrentada entre sí.

En un primer momento, varios pintores mexicanos acudieron a temas del Antiguo Testamento para desarrollar este tipo de composiciones históricas, en las que relacionaban las vicisitudes del pueblo de Israel con los problemas políticos de México en el siglo xix (Meza, 2020: 93). No obstante, algunos miembros del bando liberal interesados en el arte no estaban completamente de acuerdo con estas pinturas y promovían nuevos temas que representaran directamente el pasado del país. Desde la prensa, se invitaba a los artistas a explorar otros motivos.

En este sentido, la investigadora Ida Rodríguez Prampolini develó una afición de Felipe Sánchez Solís, director del ICLEM en dos ocasiones, quien tuvo una faceta como coleccionista y mecenas de artistas mexicanos. Por una parte, atesoraba piezas de arte prehispánicas. Por otra, encargó una serie de cuadros con temática histórica del México Antiguo para colgar en su casa (Sánchez Arteché, 1996: 16). De esta

manera, el oriundo de Texcoco fue uno de los primeros benefactores de la vertiente nacionalista en la pintura de la segunda mitad del siglo xix.

De acuerdo con un boletín del periódico *El Universal* de 1874, Felipe Sánchez Solís impulsó como mecenas la ejecución de las siguientes composiciones: *El descubrimiento del pulque*, de José Obregón; *Prisión de Cuauhtemotzin*, de Santiago Rebull; y *La deliberación del senado tlaxcalteca después de la embajada de Hernán Cortés*, pintada por Rodrigo Gutiérrez (Sánchez Arteché, 1996: 17). Esta última composición era un elogio al valiente Xicotécatl, quien se opuso a la alianza de su pueblo con los europeos, en clara alusión a la resistencia liberal frente a la intervención francesa. Cabe agregar que la galería de Sánchez Solís no era un caso excepcional, pues en los Estados del sur hay otros ejemplos de esta revaloración del México Antiguo (Florescano, 2005: 159).

Incluso, el exdirector del ICLEM ya poseía para su colección privada otras pinturas importantes de afamados artistas mexicanos, como José Salomé Pina, quien dirigió el ramo de pintura en la Academia de Bellas Artes en Ciudad de México, y Félix Parra (Sánchez Arteché, 1996: 17). Dicha galería aumentaría con “paisajes históricos de episodios prehispánicos”, como uno encomendado a Luis Coto (Florescano, 2005: 158).

Por su parte, Ignacio Manuel Altamirano, quien había estudiado en el Instituto de Toluca, solicitaba a los artistas ya no pintar escenas religiosas. En cambio, les pedía composiciones en las que se reprodujeran los episodios más importantes de la historia patria (Moyssén, 1961: 97). Este tipo de composición pictórica coincidió, a su vez, con el avance del nacionalismo del último tercio del siglo xix. El triunfo de la república restaurada sobre la invasión francesa y el posterior régimen porfirista habían impuesto de forma definitiva el liberalismo. Ahora, era tiempo de establecer con claridad los pilares del nacionalismo mexicano: el conocimiento histórico, el

civismo y el arte. Tanto historiadores como escritores y artistas plásticos se aprestaron a la construcción de un discurso coincidente con su idea de nación mexicana.

La revaloración del pasado prehispánico constituyó un tema recurrente en la composición pictórica de temas históricos como consecuencia del triunfo definitivo de los liberales (Florescano, 2005: 157). Varios concursos se promovieron desde la Escuela Nacional de Bellas Artes con esa temática. En pintura, las composiciones *Hallazgo del nopal y el águila*, de Leandro Izaguirre, y *La fundación de la ciudad de México*, de José María Jara —quien ganó el certamen convocado en 1889 con dicho tema—, son apenas dos muestras de esta tendencia general en la que el arte resultaba protagónico en la construcción de un pasado idealizado y heroico sobre el que se fundaba México como nación y no solo la capital.

Esto sucedía mientras se daban varios avances en las excavaciones arqueológicas en nuestro país. Leopoldo Batres fundó la Inspección de Monumentos el 8 de octubre de 1885. Dos años más tarde se promovió la primera ley de monumentos arqueológicos. Entre 1905 y 1910 comenzaron los trabajos de exploración y rescate de Teotihuacan, donde participaron Batres y Antonio García Cubas. Estas visitas y exploraciones son parte de la transformación de la arqueología como ciencia en nuestro país (Iracheta, 2015: 55), cuya intención era mostrar al mundo con orgullo el pasado prehispánico en el marco del centenario del inicio de la guerra de Independencia. En 1910, el Museo Nacional exhibió una parte de este legado en sus colecciones arqueológicas. Justo Sierra, en el acto inaugural del Congreso Internacional de Americanistas, manifestó la intención del gobierno de transformar a Ciudad de México en “la capital arqueológica del continente Americano” (Iracheta, 2015: 165).

La interpretación evolutiva del proceso histórico nacional y la revalorización del México Antiguo impulsaron un proceso de identidad

basado en el mundo indígena del pasado. En cuanto a las publicaciones periódicas, aparecieron los *Anales del Museo Nacional*, que abordaba el estudio de la arqueología, las lenguas y el arte de los pueblos indígenas. Antonio Chavero escribió un texto dedicado al pasado prehispánico para la obra *México a través de los siglos*. Además, Manuel Orozco y Berra publicó *Historia Antigua y de la Conquista de México* en 1881 (Florescano, 2005: 162).

La Conquista española se consideró el nacimiento de la nación mexicana y el mestizaje. Los artistas nacionales desplegaron su imaginación en la construcción plástica de este episodio, donde los pintores encontraban personajes dignos de una tragedia griega y el destino dictaba el irrefrenable final de una gran civilización para dar paso al doloroso nacimiento del México mestizo. *Fray Bartolomé de las Casas* (1875) y *La matanza de Cholula* (1877), de Félix Parra; *La rendición de Cuauhtémoc* (1893), de Joaquín Ramírez; y *El suplicio de Cuauhtémoc* (1893), de Leandro Izaguirre, son cuatro muestras sobresalientes de este tipo de composiciones en las que tragedia y destino moldean el devenir histórico de México. En la trama de estos episodios se retrataba la crueldad de los conquistadores, la valentía de los mexicas, así como la piedad y misericordia de los frailes.

También se incorporó ese pasado a los monumentos públicos: el conjunto escultórico dedicado a Cuauhtémoc (1887), de Francisco M. Jiménez, con obras de Miguel Noreña, es otro ejemplo de ello. Durante el porfiriato se consolidó la figura histórica de Cuauhtémoc, quien encarnó valores como el orgullo y la valentía frente a la irremediable derrota. Con su heroísmo se buscaba erigir un mártir para la joven nación al mismo tiempo que se le convertía en el primer defensor de la patria (Florescano, 2005: 155).

A la par, se construía artística e historiográficamente su contraparte: la figura de Moctezuma, un personaje temeroso, infortunado, dubitativo



y profundamente religioso. Los cuadros *Moctezuma recibe a los mensajeros* (1893), *Moctezuma* (1898), de Adrián Unzueta; y *Moctezuma visita en Chapultepec los retratos de los monarcas*, sus antecesoras (1895), de Daniel Valle, representan la manera en que se conformó la imagen de un líder propenso a la derrota y víctima del inevitable destino.

Del mismo modo, el enfrentamiento entre Hernán Cortés y Moctezuma suponía un tema obligado de reflexión histórica y artística. En 1885, Juan Ortega pintó *Visita de Cortés a Moctezuma*. Entre las obras históricas de Isidro Martínez encontramos cuatro ejemplos: *El letargo de la princesa Papantzin*, *Moctezuma recibe a los mensajeros*, *Pedro de Gante, maestro de indios* y *El prendimiento de Moctezuma*.<sup>1</sup>

### *EL LETARGO DE LA PRINCESA PAPANTZIN, 1880*

Esta composición se basa en un relato de orígenes virreinales. La leyenda narra la supuesta historia de Papantzin, hermana de Moctezuma, quien estaba casada con el Señor de Tlatelolco, pero quedó viuda pronto y se sumió en una gran depresión que devino en su trágica muerte. Sin embargo, al día siguiente a su entierro se encontraba viva al pie de su sepultura con un importante mensaje para su hermano, el *tlatoani* de Tenochtitlan.

Después de varios intermediarios, el propio Moctezuma acudió para atestiguar el inusitado acontecimiento. Su hermana traía consigo funestas profecías sobre el futuro del Imperio mexica, ya que mientras estuvo muerta se encontró con Jesús, quien le mostró a los conquistadores europeos y sus poderosas armas y le anunció el trágico final que se aproximaba, acompañado por la llegada de la verdadera religión. Por ello, se le

permitió volver a la vida para anunciar los sucesos que se avecinaban. En su regreso del inframundo, la princesa pudo escuchar el lamento de sus antepasados por el mundo que estaba por perderse (Carbajal, 2021: 688).

Después de escuchar la noticia, Moctezuma se alejó incrédulo para meditar. Por su parte, la princesa permaneció atenta a la llegada de los extranjeros y abrazó el cristianismo cuando se presentó en estas tierras. Papantzin es la sibila que requiere toda tragedia; aquella que anuncia el suceso inevitable, pero no encuentra quien la escuche. Este relato se conocía desde el siglo XVI. Tanto fray Bernardino de Sahagún como fray Juan de Torquemada lo consignan, pero la protagonista en una de las crónicas no era princesa ni la mujer resucitada se llamaba Papantzin. Tampoco se trataba de una historia edificante, si bien ponía de manifiesto la profecía del fin del mundo antiguo y el dominio mexica (Carbajal, 2021: 680). No obstante, conforme transcurrió el siglo XIX y los avances en el conocimiento histórico se consolidaron, la figura de Papantzin se diluyó. José María Lafragua afirma que no tiene sustento documental y Guillermo Prieto, a mediados de dicha centuria, la califica como: “leyenda absurda” (Carbajal, 2021: 693).

La composición de la obra de Isidro Martínez muestra un pequeño túmulo piramidal con decoraciones geométricas en sus tableros. En una de sus esquinas se encuentra sentada Papantzin, una mujer joven y bella que viste un largo vestido blanco de manta, un collar de piedras preciosas y finas sandalias en los pies. Su cabello largo y negro cae sobre su espalda; su mirada es nostálgica y su postura, relajada. La princesa mira a la derecha, donde una mujer en el piso aparece turbada y contrariada en la sombra, no quiere ver a la muerta que ha resucitado ni escuchar sus profecías. Del otro lado de la composición, Moctezuma, *tlatoani* mexica, se aleja por un camino y voltea hacia su hermana. Al fondo se distingue una ciudad, múltiples árboles

<sup>1</sup> Estas pinturas serán abordadas de forma individual en los siguientes apartados.

completan la composición. La obra muestra las profecías de Papatzin y el trágico destino del reinado de Moctezuma.

#### *MOCTEZUMA RECIBE A LOS MENSAJEROS, 1894*

Este cuadro reproduce la sala del trono de Moctezuma. Un enorme salón iluminado al fondo y visto en diagonal permite observar el diálogo que mantiene el *tlatoani* con sus informantes. A la derecha, sobre una escalinata, se ubica el trono desde el cual Moctezuma, ricamente ataviado con ropas en blanco y azul celeste, escucha con atención, pero sin alterarse, a tres de sus súbditos. A una considerable distancia, el de mayor rango le comunica lo visto. Los otros dos, postados, sin levantar la mirada, ofrecen imágenes de los visitantes y objetos que han intercambiado con los pueblos que han encontrado. Otros seis hombres escuchan y miran atentamente a los mensajeros vestidos de blanco. Todos los personajes son varones, jóvenes y atléticos, completamente idealizados y representados con corrección anatómica. Algunos son guerreros y portan su *macuahuitl*; los doce se distribuyen de forma simétrica en el lienzo, seis en cada mitad.

Al fondo se distingue el acceso a la sala donde se observan otro par de individuos. La decoración del lugar manifiesta la espléndida imaginación del artista, pues se representan tapetes, petates, cenefas, tallas, pilastras, estípites y atlantes. Todos los elementos decorativos contienen algunas referencias a la plástica mesoamericana: grecas escalonadas, rombos, trapecios invertidos. Los colores usados son predominantemente fríos. La luz que proviene del fondo de la composición aumenta la sensación de amplitud.

Cabe agregar una reflexión sobre esta composición y la que Adrián Unzueta construye en su obra *Moctezuma recibe a los mensajeros*, del mismo año. Unzueta prefirió una luminosidad

diferente. El fondo es completamente oscuro y el observador se encuentra más cercano al encuentro entre el *tlatoani* y sus emisarios. Moctezuma permanece de pie frente al trono, al igual que su corte, integrada por nobles y guerreros que escuchan atentos a los llegados. Estos últimos muestran un códice y explican la situación de los invasores que avanzan rumbo a Tenochtitlán.

La interpretación de Martínez, en cambio, reproduce un momento de incertidumbre: Moctezuma debe tomar la decisión de expulsar a los españoles o dejarlos seguir adentrándose en su territorio. Al mismo tiempo, el autor hace gala de su capacidad para componer diferentes personajes y ubicarlos en un espacio amplio desde distintas perspectivas. Todos ellos aparecen en diferente postura y con vestimentas que le otorgan armonía al conjunto.

#### *PEDRO DE GANTE, MAESTRO DE INDIOS, 1885*

Este cuadro mide 125 x 82 cm. Actualmente, se exhibe en el Ateneo Fuente de Saltillo. La obra pretende mostrar el carácter docente del lego flamenco, quien arribó a la Nueva España en 1523 y se estableció en Texcoco, donde fundó San José de los Naturales, una escuela que según las crónicas enseñaba todas las artes y oficios de Europa a los indios. Pedro de Gante encarnaba el espíritu civilizatorio de la monarquía española en el Nuevo Mundo. No solo la dirección moral y la verdadera religión habían llegado con los europeos; también inculcaron, sin interés alguno, conocimiento y oficios que serían útiles para los neófitos.

En la composición de la pintura se observa una habitación bastante iluminada por un enorme ventanal. Pedro de Gante está sentado y viste su hábito azul de franciscano, anudado a la cintura lleva su cordón, los pliegues de su ropa son pesados y angulosos, y calza un par de humildes



sandalias. El personaje recarga sus manos en los brazos de la silla de madera. Su piel es blanca, sus rasgos, finos, y su gesto, prácticamente inexpresivo. Su cabello es muy corto, castaño, y presenta una tonsura desde la frente. Sus ojos, pequeños, pero de mirada atenta, se dirigen a su alumno, a quien dirige una sonrisa insinuada. La frente, amplia e iluminada, representa su inquieta inteligencia e insaciable sed de saber, pues al parecer tenía conocimiento de todas las artes y oficios practicados en Europa. La ausencia de vello facial aumenta la jovialidad del lego franciscano.

Frente a él, de pie, encontramos un niño indígena de cabello corto y piel morena. Viste un gabán oscuro y unas calzas de manta blancas. Se encuentra de perfil y las facciones de su rostro también son finas. La mirada del alumno se dirige con firmeza a su maestro. Su cuerpo permanece inmóvil, aunque parece acercarse un enorme cuaderno de ejercicios para su revisión al padre flamenco. En su mano derecha lleva un lápiz y con la izquierda sostiene la libreta.

Alrededor de la habitación el pintor colocó diversos objetos que pretenden enumerar todos los conocimientos impartidos en San José de los Naturales. A su derecha se ubica una pequeña mesa con una partitura y un instrumento de viento para simbolizar la enseñanza de la música. En el muro del ventanal se localiza un escritorio que representa la carpintería, sobre este, una vela hace referencia a la cerería y a la luz que trae el saber. También hay un globo terráqueo, alusión a los descubrimientos producto de los viajes de la temprana Edad Moderna. Una pluma en su tintero sostiene una hoja de papel y al fondo se distingue un grueso libro para mostrarnos la impartición de la lectura y la escritura. El piso tiene dibujado un ajedrezado que proporciona mayor sensación de profundidad a la habitación. También provee una amplia especialidad entre los objetos representados.

A la derecha de la composición está un enorme ventanal con vidrios que ilumina toda la composición en otro claro referente a la luz propia del conocimiento. Cabe señalar que el oficio de vidrieros también fue traído por los europeos. A la derecha de la ventana se observa una ligera cortina blanca. Al fondo vemos un gran muro de color blanco. La cantidad de objetos y detalles le proporciona riqueza y verosimilitud a la composición. Los personajes son casi inexpresivos en su interacción y anatómicamente correctos.

Debe añadirse que en 1877 se inauguró el monumento a Cristóbal Colón, diseñado por el escultor francés Charles Cordier, que se ubicó sobre el reluciente Paseo de la Reforma. En la base de dicha obra se colocaron cuatro tallas que representan a los más destacados evangelizadores. En cada uno de los costados de su plataforma vemos a fray Bartolomé de las Casas, fray Juan Pérez de Marchena, fray Diego de Deza y, por su puesto, fray Pedro de Gante. En este mismo contexto, debe recordarse la pintura *Fray Bartolomé de las Casas*, de Félix Parra, donde el obispo dominico se representa como defensor de los indios frente a los abusos de los españoles.

Si bien es cierto que la triunfante historiografía liberal condenaba a los conquistadores por sus actos de violencia y destrucción, no se denostaba la labor de los frailes mendicantes, quienes eran tenidos por defensores de los naturales y civilizadores de estas tierras.

#### *ENCUENTRO DE CORTÉS Y MOCTEZUMA O EL PRENDIMIENTO DE MOCTEZUMA, S.F.*

Este óleo mide 285 x 366 cm. Ejecutado a finales del siglo XIX, recrea el momento en que se encuentran Hernán Cortés y Moctezuma en el palacio de Axayácatl. En este tipo de pinturas de gran formato, los pintores consagrados desarrollaban, con base en su talento, la composición de una

escena histórica. La obra debe ubicarse en el contexto de la pintura académica, cuando se consideraba este género como el más importante entre los artistas del pincel.

En la composición se representan tres personajes que forman un triángulo. En el centro y sobre un escalón, donde debe ubicarse su trono, vemos al *tlatoani* mexica, un hombre de mediana edad, alto, distinguido, delgado, de finas facciones, piel morena, bigote y barba recortados. Lleva vestiduras rojas de manga corta, capa azul y corona dorada. Los colores de sus ropajes y su posición lo convierten en el protagonista de la pintura. Su mano derecha la coloca sobre el pecho, en un signo que expresa honestidad y sinceridad, la izquierda la extiende hacia el visitante europeo, a quien también dirige su mirada tranquila. Hernán Cortés se encuentra cubierto completamente por una armadura de hierro plateada y luminosa, le expresa con seriedad algún diferendo y señala hacia atrás de él. Pareciera reclamarle algo y exigir su completa atención. Estos personajes alcanzan una magnífica composición gracias a las miradas entre ambos. Una línea diagonal se traza entre ellos.

A la derecha, debajo del emperador, se encuentra otro español, quien se inclina con una reverencia y deja su yelmo en el piso. En la ficha de registro se le identifica como Bernal Díaz del Castillo. El supuesto cronista no pierde detalle de la discusión y observa constantemente al gobernante. Por mi parte, considero que el personaje es Pedro de Alvarado, sus cabellos rubios lo delatan. Además, está agazapado como un felino, cerca del piso, en sus espaldas se distingue un par de grilletes. Su dibujo representa una muestra del talento del autor, quien construye con claridad su volumen y perspectiva a pesar del difícil escorzo en que se encuentra. También destaca el extraordinario trabajo en el drapeado de su camisa y el brillo plateado de su armadura.

En el fondo se alcanzan a distinguir cuatro personajes oscurecidos, pues el tiempo se ha encargado de ensombrecer el lienzo. Solo se aprecian partes del lugar: una cornisa decorada con grecas, fragmentos del mosaico de los escalones y el petate en el piso. La escena se representa en el interior del palacio del *tlatoani*, quien descende de un par de escalones, con sus mejores galas, de su trono. El conquistador extremeño lo distrae con su discurso justo al momento en que está a punto de apresarlo. El pintor subraya que los dos europeos portan armas, uno de ellos una daga y el otro una prominente espada. El mexica, por su parte, está desarmado.

En la imagen se percibe la tensión existente entre los personajes, quienes de manera irremediable establecerán una trágica relación que desembocará en la serie de eventos catastróficos que dieron paso al doloroso nacimiento de la nación mexicana. En este instante se manifiesta una incertidumbre, un desencuentro. Aunque no hay todavía ningún conflicto entre estos, resulta imposible dejar de pensar en el terrible desenlace de una civilización. Moctezuma se pintó como el mártir que acepta el ineludible destino de su persona.

Conviene agregar que, recientemente, la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMEX) comenzó un proceso de limpieza y restauración de este cuadro. Al finalizar, podremos proponer una nueva interpretación iconográfica sobre la composición.

Debe recordarse que durante el porfiriato se desarrolló un importante trabajo por parte de algunos historiadores que también se interesaron por esta etapa. En 1889 se escribió *México a través de los siglos*, un extenso compendio dirigido por Vicente Riva Palacio, quien imaginó un “libro que contara las diversas historias de la nación con un hilo conductor unitario que le brindara unidad y coherencia a esos pasados”



(Florescano, 2005: 164). En dicho texto se narra de la siguiente forma la prisión de Moctezuma:

Tras decidir la prisión del monarca, [...] Mandó Cortés pedir audiencia a Moteczuma y se dirigió al palacio con Alvarado, Velásquez de León, Sandoval [...] Moteczuma recibió a Cortés y sus capitanes y sus intérpretes en el salón de audiencias. Como siempre, se hallaba solo. Empezó Cortés por quejarse de la conducta de Cuauhopoca, culpando a Moteczuma de haber sido el inductor, pero este aseguró que no tenía nada que ver con los sucesos de Nauhltan (Riva Palacio, 1991: 174).

Posiblemente, este texto inspiró al pintor, pero debemos reconocer la existencia de imágenes de la Conquista desde el mismo periodo virreinal que también pudieron hacerlo.

Al contrario de *Los informantes de Moctezuma*, con multitud de personajes y mayor luminosidad, en *Encuentro de Cortés y Moctezuma* el artista prefirió concentrarse en tres protagonistas que le parecían fundamentales en la narrativa del episodio. Una trama llena de tensión, un episodio definitorio de la historia del país, una luminosidad más dramática y naturalismo aumentan la veracidad del cuadro.

## CONCLUSIONES

Este artículo inició exponiendo la importancia de las clases de dibujo desde la Ilustración. A principios del siglo XIX, su aprendizaje se consideraba una herramienta imprescindible para el trabajo productivo, la prosperidad y el progreso de los pueblos. En este contexto, se expuso que la pintura histórica constituía el género más importante por las posibilidades que tenía de transmitir valores morales. La trascendencia de esta comunicación se basaba, la mayoría de las veces, en la

narración de tragedias históricas, pues la trama ponía de manifiesto el heroísmo de un pueblo o personaje. En México, uno de los precursores de estos valores fue Pelegrín Clavé, maestro de pintura de la Academia de San Carlos a mediados de la centuria decimonónica.

El triunfo definitivo de la pintura histórica en Occidente se dio en el siglo XIX y coincide con el surgimiento de los estados nacionales y el impulso del nacionalismo como la ideología que acompañará el desarrollo de los países. Con el establecimiento de la república restaurada (1867), y durante el porfiriato (1877-1910), se difundieron nuevos mensajes desde la Escuela Nacional de Bellas Artes. Entonces se procuraron temas históricos, entre los más cultivados los referentes al periodo prehispánico y la guerra de Independencia. El arte se consideraba un eje más del proceso civilizatorio del país.

Una temática recurrente fue el México Antiguo, considerado la cuna de la nación. Entre los últimos emperadores mexicas se identificaron dos interesantes personajes sobre quienes se podrían construir narrativas fundacionales contradictorias: el desafortunado Moctezuma Xocoyotzin y el valiente Cuauhtémoc, primer héroe de la resistencia nacional, ambos marcados por un destino trágico. No obstante, el sacrificio de Moctezuma se acepta como un martirio ineludible, consecuencia de sus decisiones erróneas.

Las pinturas históricas que conocemos de Isidro Martínez exploran, idealizan y reflexionan sobre el proceso de la Conquista del siglo XVI. El artista reconoce en este acontecimiento el doloroso parto de la nación mexicana que se vislumbra como una tragedia inevitable profetizada desde los sueños de la princesa Papantzin, anunciada por los mensajeros de Moctezuma y sufrida en su encuentro con los conquistadores europeos, quienes le exigen su trono y, por tanto, una legal transferencia de su poder. Este drama doloroso fue restaurado, en parte, por la labor humanista

de los evangelizadores, representados por el lego franciscano Pedro de Gante.

Todo este discurso se construyó desde la plástica más refinada de la Escuela Nacional de Bellas Artes: un dibujo sobresaliente al servicio de la belleza académica, conformado por facciones finas e idealizadas, anatomías correctas, objetos relucientes, colores fríos, atmósferas nítidas y luz suave. Los rostros permiten reconocer emociones en función de los acontecimientos narrados, pero al igual que los gestos y el movimiento, estas no son teatrales. Se requiere reconocer la trama para entender sus movimientos, apenas sugeridos. Dicha propuesta plástica no se inclina por la excesiva dramatización. Las expresiones de los rostros resultan casi hieráticos e idealizados. Sus composiciones evocan historias, presentadas como una oportunidad de reflexión sobre los episodios y sus motivaciones, pero no como un lamento frente al dolor del fin de una civilización. Tampoco pretenden ser evocaciones épicas sobre acciones heroicas. La trama pareciera subrayar la importancia de las decisiones sin reconocer con claridad la amplitud de sus consecuencias.

Desde la opinión de Moyssén, Isidro Martínez es un encomiable dibujante (1961: 100). Sin embargo, lo consideraba un colorista menos destacado y un endeble compositor. No obstante, después de este ejercicio de descripción e interpretación de sus obras históricas quisiera proponer que Isidro Martínez prefirió en sus cuadros la contención y el decoro, y dejó de lado la exaltación y el dramatismo. Su trabajo era más cercano al ambiente de Toluca de finales del siglo XIX, donde pasó la mayor parte de su existencia.

Las composiciones históricas de Martínez vienen a sumarse a los lienzos que construyeron el nacionalismo porfirista y, actualmente, son imprescindibles para entender la idealización del México Antiguo, la tragedia de la Conquista y la redención de la evangelización cristiana. No obstante, el toluqueño no pudo trabajar exclusi-

vamente como pintor. El mercado del arte en el país resultaba insuficiente, incluso para estos sobresalientes artífices. Por eso, la mayoría de sus composiciones históricas se ejecutaron en una etapa temprana de su trayectoria. Como artista en ciernes, no transformó su estilo ni se adhirió a las vanguardias que ya se desarrollaban en Europa y que llegarían a México a principios del siglo XX. En cambio, transmitió con suma delicadeza los movimientos y gestos de los personajes de sus obras, quienes expresan con sutiles ademanes sus intenciones. Así, nuestro estado de ánimo y conocimientos al observar los relatos históricos representados les otorga sentido a las composiciones de Martínez. Las imágenes del pintor toluqueño requieren de nuestro conocimiento para transformarse en documentos historiográficos que obligan a la reflexión sobre ciertos eventos pasados considerados trascendentes para México. Son piezas de la historia nacional en ciernes que se construía desde el patrocinio del Estado.

Finalmente, y no menos importante, en su labor como docente dentro del ICLEM y otras instituciones educativas de Toluca tuvo la oportunidad de formar a cientos de jóvenes, quienes siempre reconocieron en él a un profesor esmerado, paciente y talentoso.

## REFERENCIAS

- Archivo Histórico del Estado de México e Instituto Científico y Literario, (1903) [Documento de archivo]. Expediente 9, p. 197. Archivo Histórico del Estado de México, México.
- Báez Macías, E., (2001) *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*. México, UNAM/IIIE.
- Blanco Aparicio, J., (2020) "Del género literario al género pictórico: la teoría de los géneros en la pintura francesa de Félibien a Diderot" en *Cuadernos Dieciochistas*, (21), Universidad de Salamanca, pp. 271-301.
- Buchanan, E., (1981) *El instituto de Toluca bajo el signo del positivismo*, Toluca, UAEMEX.
- Camacho Becerra, A., (2015) *Las tareas del artista*.



- Enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-1900)*. México, El Colegio de Jalisco.
- Carbajal López, D., (2021) “De profecía a leyenda: invención y reinventaciones de la princesa Papantzin, 1558-1921” en *Historia Mexicana*, 71 (2), pp. 679-711.
- Centro de Documentación Lic. Adolfo López Mateos, (1897) *Acuerdos* [Documento de archivo] 18, 19, 187, 188. Archivo Histórico de la Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- Centro de Documentación Lic. Adolfo López Mateos, (1902) “Licencias y nombramientos” [Documento de Archivo] Hojas 44 y 48. Archivo Histórico de la Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- Fernández Ruiz, B., (2008) *Historia del Arte. Siglos XVIII y XIX*, España, Editorial Cultural.
- Florescano, E., (2005) “Patria y nación en la época de Porfirio Díaz” en *Signos Históricos*, 7 (13), pp. 152-187.
- González Polo, I., (1992) “El ejercicio del poder contra los criollos en la Academia de San Carlos (1785-1800)” en *Arte y Coerción. Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*. México, IIE/UNAM, pp. 163-169.
- Guerra, J., (1979) “El arte en México de la segunda mitad del siglo XIX al primer decenio del XX” en *Historia de México*. México, Editorial Salvat.
- Herrejón Peredo, C., (2011) “Una crónica olvidada: el Instituto Literario” en *Historia general Ilustrada del Estado de México t. IV*. México, El Colegio Mexiquense.
- Iracheta Cenecorta, Ma. del Pilar, (2015) *En busca de la Pompeya Mexicana. Las exploraciones de Leopoldo Bartres en Teotihuacan, 1905-1910*. México, Fondo Editorial del Estado de México.
- Ledesma Ibarra, C., (2017) *El inicio de la arquitectura neoclásica en el centro-sur del Estado de México. Los casos de Ocoyoacac, Lerma, Tenango del Valle, “Gualupita”, Tenancingo y Chalma*. México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Ledesma Ibarra, C., (2023) *195 años de vida universitaria. Una historia en construcción*. México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Moyssén, X., (1961) “Isidro Martínez. Un pintor académico desconocido” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 8 (30), pp. 97 - 100.
- Peñaloza García, I., (2000) *¿Quiénes fueron los institutenses?* México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Ramírez, F. Casanova, R. y Meza, M., (2020) *Pelegrín Clavé. Origen y sentido (1811-1880)*. México, INBAL/Museo Arocena.
- Ramírez, F., (2000) “La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX” en *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana: 1750-1860*. México, Banco Nacional de México / CONACULTA / Patronato MUNAL, pp. 231-253.
- Riva Palacio, V., (1991) *México a través de los siglos*. México, Océano.
- Ruiz Gómez, Ma. Karina, (2011) *La enseñanza del dibujo en perspectiva en la Academia de San Carlos: tres pintores académicos* [Tesis de maestría en Artes Visuales]. México, UNAM.
- Sánchez Arteche, A., (1996) “Felipe Sánchez Solís (1816-1882): promotor de cultura y amigo de José Martí” en *La Colmena*, (10), pp. 15-23.
- Sánchez Arteche, A., (2013) *Felipe Santiago Gutiérrez. Pasión y destino*. México, FOEM.
- CARLOS ALFONSO LEDESMA-IBARRA**. Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Actualmente, labora como profesor de tiempo completo de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMEX), donde también se desempeña como cronista. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: *Breve historia de los Estudios Avanzados en la UAEMEX* (2022); *195 años de Vida Universitaria* (2023); *Rutas de arte sacro y devoción. Un patrimonio mexiquense* (2024).

