https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

El esplendor bárbaro de los aztecas: el imaginario del México prehispánico detrás de The Woman God Forgot *(1917) de Cecil B. DeMille*

The Barbaric Splendor of the Aztecs: The Imaginary of Prehispanic Mexico Behind Cecil B. DeMille's The Woman God Forgot *(1917)*

Artículo recibido el 22 de diciembre de 2025; devuelto para revisión el 6 de marzo de 2026; aceptado el 16 de abril de 2026, https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954.

Karl Mitchell Snow Investigador independiente, Washington D.C., Estados Unidos de América, kmitchellsnow@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-6281-5374.

Líneas de investigación Historia del arte y su interacción con el entretenimiento popular.

Lines of research Art history and its interactions with popular entertainment.

Publicación más relevante "Orientalized Aztecs: Observations on the Americanization of Theatrical Dance", *Dance Research Journal* 51, núm. 2 (agosto de 2019): 35-50.

Resumen En 1917 el cineasta Cecil B. DeMille tomó como base para *The Woman God Forgot*, considerado su primer largometraje épico, la primera novela de Lew Wallace, con las ilustraciones de Eric Pape, sobre la conquista de Tenochtitlán. Esta obra dependía de un imaginario que perduraba sobre el México azteca desde mediados del siglo XIX gracias al libro *History of the Conquest of Mexico* de William Prescott y los escritos e imágenes de zonas mayas realizados por John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood. A ello se sumó una combinación de elementos del arte académico europeo, de la arqueología y el exotismo, y el espíritu de expansionismo anglosajón, existente desde los tiempos de los puritanos. El hecho de que DeMille empleara los referentes visuales asociados a este imaginario da cuenta de su pervivencia en la cultura estadounidense.

Palabras clave: Destino manifiesto, Emanuel Leutze, Madoc, monroísmo arqueológico, Eric Pape, William Prescott, Lew Wallace.

Abstract In 1917, filmmaker Cecil B. DeMille used a novel by Lew Wallace about the conquest of Tenochtitlán, and its illustrations by Eric Pape, as the basis for *The Woman God Forgot,* considered his first epic feature film.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

This film relied on the remarkably durable imagery of Aztec Mexico created in the mid-19th century by William Prescott's *History of the Conquest of Mexico* and the writings and images of Mayan sites by John Lloyd Stephens and Frederick Catherwood. To this was added a combination of elements from European academic art, archaeology as exoticism, and a spirit of Anglo-Saxon expansionism that had existed from Puritan times. That DeMille employed visual elements associated with this imaginary speaks to its resilience within the culture of the United States.

Keywords Manifest destiny, Emanuel Leutze, Madoc, archaeological Monroism, Eric Pape, William Prescott, Lew Wallace.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

KARL MITCHELL SNOW
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

El esplendor bárbaro de los aztecas:

el imaginario del México prehispánico detrás de The Woman God Forgot *(1917) de Cecil B. DeMille*

Cuando Cecil B. DeMille estrenó en 1917 el que se considera su primer largometraje épico, *The Woman God Forgot*,[1] al menos un crítico cuestionó la atribución intelectual del guion a su entonces amante Jeanie Macpherson.[2] Randolph Bartlett, en la revista mensual *Photoplay*, expresó que el guion —en el cual la hija de Montezuma manda abrir las puertas de Tenochtitlán a los españoles— "sugiere que el autor está familiarizado con *The Fair God* de Lew Wallace", afirmación que implicaba que también se había inspirado en el libro de William H. Prescott, *History of the Conquest of Mexico* (1843).[3]

Wallace declaró en su introducción la enorme deuda que su novela, *The Fair God or the Last of the 'Tzins: A Tale of the Conquest of Mexico* (1873), tenía con el "incomparable genio" de Prescott.[4] Aunque Bartlett notó que Macpherson ha-

1. Cecil B. DeMille, *The Woman God Forgot* (Nueva York: Artcraft Pictures Corporation/ Paramount Motion Pictures), 60 min.

2. Una versión completa de la película con subtítulos en italiano está disponible en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=eUAUY7h8hqk&t=3503s (consultada el 9 de marzo de 2026).

3. "suggests the author is familiar with *The Fair God* of Lew Wallace", en Randolph Bartlett, "The Shadow Stage: *The Woman God Forgot*", *Photoplay: The Aristocrat of Motion Picture Magazines* XIII, núm. 2 (enero de 1918): 66-67. Todas las traducciones son mías. Debido a que la gran mayoría de las fuentes que cito utilizan la antigua ortografía de Montezuma, la usaré aquí consistentemente para evitar confusiones.

4. Lew Wallace, *The Fair God or the Last of the 'Tzins: A Tale of the Conquest of Mexico* (Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1898 [1873]), XXV. Esta impresión de la novela está

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

bía plagiado los textos de otros, no pareció darse cuenta de que el tratamiento visual que se daba al imperio azteca en el filme provenía de las extraordinarias ilustraciones realizadas por Eric Pape para una reimpresión de lujo de la fantasiosa novela de Wallace publicada en 1898. Mi intención con este ensayo es indagar por qué la obra de Pape, con su mezcolanza de elementos heterogéneos que representan diversas culturas mesoamericanas, fue algo tan atractivo para DeMille.

La película de DeMille del siglo XX recicla una visión estadounidense sobre México que precede a su existencia como país. Más de un siglo antes de que los Estados Unidos naciera, los puritanos bostonianos brindaron su apoyo a un plan británico para arrebatarle el control de la Nueva España a los españoles con el fin de extender su dominio en el continente americano.[5] En 1651 el reverendo puritano John Cotton de Boston escribió a Oliver Cromwell manifestándose en pro de lo que llegaría a ser su plan occidental de tomar Hispaniola y desde allí apoderarse de los territorios americanos de España. Cotton creía que poner toda América bajo control puritano daría cumplimento a las profecías del libro del Apocalipsis de la Santa Biblia.[6] Como apunta Grandin, los puritanos de Boston vacilaron entre abrazar la visión del teólogo inglés Joseph Mede de un México como reino de Satanás o la concepción de Samuel Sewall de la ciudad de México como la Nueva Jerusalén.[7]

Esa visión polarizada se cristalizó en *History of the Conquest of Mexico* (1843) de Prescott,[8] en la cual el autor expresaba sentimientos ambivalentes sobre los aztecas, al mostrarlos tanto como civilizados, por sus innegables alcances culturales, como bárbaros, por sus "fallas" morales —refiriéndose específicamente a los sacrificios humanos—, de ahí la alusión a su "bárbaro esplendor" y la justificación de su inevitable derrota. De la misma manera, Prescott manifestó una fuerte ambivalencia respecto de los conquistadores: los vio como supersticiosos

disponible en Hathitrust, vol. I, https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hw2sqc&seq=11 y vol. II, https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t5n874765&seq=11 (consultados el 22 de junio de 2026).

5. Greg Grandin, *America, América: A New History of the New World* (Nueva York: Penguin Press, 2025), 106-128.

6. Grandin, *America, América*, 111.

7. Grandin, *America, América*, 122-125.

8. William H. Prescott, *History of the Conquest of Mexico and History of the Conquest of Peru* (Nueva York: Modern Library, 1979 [1843/1847]), https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.505269, 321 (consultado el 20 de octubre de 2025).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

y dependientes de una clase sacerdotal, al igual que los aztecas. Si bien el historiador rechazó categóricamente la práctica de los sacerdotes aztecas, consideró a los religiosos católicos de forma menos negativa como poseedores de una "credulidad piadosa".[9] Además, según su visión, después de la Conquista, Cortés empezó a sufrir del "lujo ocioso", el defecto moral que había facilitado su conquista sobre los aztecas.[10] En resumen, los estadounidenses del siglo XIX no veían ni a los aztecas ni a los españoles como herederos idóneos de las tierras americanas. Como apunta Jenny Franchot, Prescott creía que la solución de este problema era también inevitable, mediante la expansión continua de los estadounidenses a todo el continente, y, por tanto, refrendaba su divino destino manifiesto: "México [...] ocupaba tierras continentales predestinadas a quedar encerradas en las fronteras de los Estados Unidos conforme a la disposición de la providencia divina".[11]

En el presente texto propongo que, tanto las ilustraciones de Pape que acompañan la novela de Wallace, como la obra de DeMille que aborda el México antiguo durante la Revolución mexicana, fueron la expresión de dicho destino manifiesto, cuya puesta en marcha implicó la exaltación de la "superioridad" angloprotestante del norte sobre el catolicismo de los mestizos mexicanos.

Mi argumento sigue básicamente un orden cronológico. Aunque Prescott no aprobó la guerra contra México iniciada por los Estados Unidos, ni expresó sentimientos anticatólicos de forma abierta, como lo hicieron varios de sus contemporáneos, su *History of the Conquest* sí incorpora una mirada expansionista. Por ende, empezaré con el análisis de la época de Prescott y de la sociedad en la que el "destino manifiesto" constituyó la base de la política nacional de los Estados Unidos. Examinaré de forma breve la novela escrita por Wallace, quien conoció México como soldado en la invasión estadounidense en 1847. Posteriormente, haré un breve repaso sobre la vida de Pape —menos conocido hoy que Prescott y Wallace—, basado en mayor parte en los trabajos del investigador y coleccionista Gregory Conn, y en el viaje que el artista emprendió a México en 1898 como preparación para ilustrar la novela. Por último, estudiaré el uso que hizo DeMille de estas ilustraciones para ejemplificar la pervivencia

9. Prescott, *History of the Conquest*, 692.

10. Prescott, *History of the Conquest*, 667.

11. "Mexico [...] occupied lands destined to be enclosed in the providentially disposed borders of the continental United States", en Jenny Franchot, *Roads to Rome: The Antebellum Protestant Encounter with Catholicism* (University of California Press, 1994), 41.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

del concepto del destino manifiesto en la cultura popular de los Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX.

El libro History of the Conquest *de Prescott y la novela de Wallace*

Prescott imaginó al "México" de las primeras décadas del siglo XVI desde la biblioteca de su casa en Boston. Nunca salió del noreste de los Estados Unidos. El libro de Prescott estaba dirigido a sus coetáneos protestantes, que contaban con los recursos necesarios para adquirir los tres voluminosos tomos de los que constaba. Sin embargo, su estilo dramático demuestra que aspiraba a un público mucho más amplio. En el lapso entre su publicación y el comienzo de la guerra civil de los Estados Unidos, se estima que se vendieron cerca de 91 000 ejemplares.[12] En la biografía de Prescott, el clasicista y crítico Harry Thurston Peck ofreció un conciso resumen de los logros del autor:

> uno de los ejemplos más brillantes en lengua inglesa del arte literario aplicado a la narración histórica. Su tema contiene todos los elementos del romanticismo: la osadía caballeresca que intenta con audacia lo aparentemente imposible, la lucha de unos pocos contra adversidades abrumadoras, [...] el hombre blanco en pugna por la supremacía sobre el hombre rojo y, finalmente, la Fe Verdadera en armas contra una forma sangrienta de paganismo.[13]

Franchot atribuye la popularidad de *History of the Conquest* precisamente a la ambivalencia que el autor demostró hacia los protagonistas de su texto: "La postura narrativa de Prescott entretuvo tanto a los apologistas de la guerra [contra México] como a sus muchos opositores, que eran una coalición inestable de abolicionistas, *whigs* conservadores y un número significativo de sureños reacios a asimilar a las poblaciones racialmente sospechosas de México".[14] Así que fue

12. Franchot, *Roads to Rome*, 42.

13. "one of the most brilliant examples which the English language possesses of literary art applied to historical narration. Its theme is one which contains all the elements of the romantic,—the chivalrous daring which boldly attempts the seemingly impossible, the struggle of the few against overwhelming odds, […] the white man striving for supremacy over the red man, and finally, the True Faith in arms against a bloody form of paganism", en Harry Thurston Peck, *William Hickling Prescott* (Nueva York y Londres: The Macmillan Company, 1905), 133.

14. "Prescott's narrative stance both entertained proponents of the war and spoke to the war's

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

bien recibido por lectores en el norte y el sur de los Estados Unidos en un tiempo de crecientes fricciones sobre el tema de la esclavitud.

Aunque en México no hubo una polarización geográfica con tanta claridad como la desavenencia entre el norte y el sur de los Estados Unidos durante su guerra civil, el país sí estaba dividido, y el texto de Prescott probó ser útil a las ideologías en pugna. Como apunta María José Esparza Liberal, la traducción del libro de Prescott realizada por José María González de la Vega y publicada por Vicente García Torres, con notas de Lucas Alamán, apeló a aquellos conservadores que deseaban ver resaltada la herencia española de la nación, mientras que la traducción publicada por el liberal Ignacio Cumplido representaba la visión del ala liberal que situaba "las raíces […] de la nación mexicana en la época prehispánica" y que veía la Conquista como un "lamentable paréntesis".[15] A su vez, Arturo Aguilar Ochoa señala que ambas traducciones fueron muy bien recibidas hasta el "estallido de la guerra mexicano-estadounidense en 1846", lo que hizo imposible "leer a cualquier escritor de ese país [Estados Unidos] por un renovado sentimiento patriótico".[16]

Congruente con la postura protestante de Prescott— que Franchot resume como "el poder de la 'palabra' contra el de la 'imagen'", reverenciada por los católicos romanos—, la primera edición de *History of the Conquest* estuvo escasamente ilustrada. Incluyó sólo dos grabados, uno de Hernán Cortés y otro de un Montezuma romanizado, en cada uno de los tres tomos. Sin embargo, cinco años después, el pintor alemán, Emanuel Gottlieb Leutze, emigrado a los Estados Unidos y probablemente protestante, daría al libro de Prescott un impulso impresionante. Su cuadro *The Storming of the Teocalli by Cortez and His Troops*

large opposition, which consisted of an unstable coalition of abolitionists, conservative Whigs, and a significant number of southerners reluctant to assimilate the racially suspect populations of Mexico", en Franchot, *Roads to Rome*, 42.

15. María José Esparza Liberal, "La historia de México en el calendario de Ignacio Díaz Triujeque de 1851 y la obra de Prescott", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIV, núm. 80 (2002): 149-167, 150-152. Según Ortega y Medina, "Prescott se doliera […] de que en México uno de sus traductores (González de la Vega) había aderezado de modo conveniente las ideas religiosas protestantes para hacerlas más satisfactoriamente paladeables al gusto del pueblo mexicano", en Juan A. Ortega y Medina, "Prólogo [a la *Historia de la Conquista de México* de W. H. Prescott]", en María Cristina González Ortiz y Alicia Mayer, eds., *Obras de Juan A. Ortega y Medina,* vol. 7: *Temas y problemas de historia* (Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2019), 300.

16. Arturo Aguilar Ochoa, "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXII, núm. 76 (2000): 113-140, 140.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

1. Emanuel Leutze, *The Storming of the Teocalli by Cortez and His Troops*, 1848, 215.3 cm. × 250.9 cm. The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Object id: 1985.7. Hartford, Connecticut. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund.

sirvió como una vindicación de las ideas del historiador respecto a que ni la cultura azteca ni la española eran dignas de gobernar las Américas (fig. 1).

Leutze inició su formación artística en Filadelfia, Estados Unidos, con el retratista británico John Rubens Smith antes de entrar a la Academia de Düsseldorf, Alemania, donde más adelante se desempeñaría como profesor.[17] Allí el artista recibió un encargo de Amos Binney, compañero de Prescott en el fideicomiso del Atheneum de Boston, para pintar un cuadro histórico de un tema no específico. William H. Truettner cree que el vínculo entre Binney y Prescott

17. Véase William H. Truettner, "Storming the Teocalli-Again: Or Further Thoughts on Reading History Paintings", *American Art* 9, núm. 3 (otoño de 1995): 56-95, 58.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

hizo que la elección de Leutze de una escena de *History of the Conquest* fuera algo más que una simple coincidencia.[18]

La estrategia visual que Leutze adoptó para su pintura de tema azteca refleja la visión de Prescott sobre la combinación de culturas que dio origen al México moderno. Truettner señala que la obra evidencia las "fortalezas y debilidades de la teocracia azteca, tal como la entendían los historiadores del siglo XIX [...] siempre que uno esté dispuesto a estudiarlas con la misma atención que a las atrocidades españolas", también a plena vista en la obra.[19] De manera simultánea a la ofrenda de un recién nacido como sacrificio humano por parte de un sacerdote azteca, uno de los conquistadores está a punto de arrojar a otra criatura desde la cima de la pirámide en donde se lleva a cabo la ceremonia.[20] Truettner interpreta la composición del cuadro de Leutze como una referencia al *Miracoli di Sant' Ignazio di Loyola* (1617-1619), de Peter Paul Rubens: "Quizás con intencional ironía, Leutze sustituyó a san Ignacio por un sacerdote azteca en un sacrificio ritual y a la multitud de fieles por una jauría de españoles violentos, creando así una nueva versión del tema para los espectadores del siglo XIX".[21] Al representar a los aztecas y a los españoles como "contendientes indeseables por el dominio de las Américas", Leutze recogió la idea de que la guerra contra México era un nuevo comienzo para las tierras que quedaron bajo el dominio de los Estados Unidos protestante.[22]

El "nativismo", el otro gran eje social estadounidense de los tiempos de Prescott, estuvo fuertemente ligado al anticatolicismo que surgió junto con la masiva inmigración de irlandeses católicos, provocada por la hambruna que resultó de la afectación de las cosechas de papa en ese país.[23] La identidad nacional, tal

18. Truettner, "Storming the Teocalli", 58-59.

19. "strenghs and weaknesses of Aztec theocracy, as understood by nineteenth-century historians [...] provided one is willing to study them as carefully as the Spanish atrocities", en Truettner, "Storming the Teocalli", 78.

20. Truettner, "Storming the Teocalli", 63.

21. "Perhaps with intended irony, Leutze replaced St. Ignatius with an Aztec priest engaged in ritual sacrifice and the crowd of faithful with a pack of violent Spaniards, thereby scripting a new version of the subject for nineteenth-century viewer", en Truettner, "Storming the Teocalli", 63.

22. Truettner, "Storming the Teocalli", 87.

23. La hambruna de la patata en Irlanda fue causada por un oomiceto, *Phytophthora infestans*, que se propagó durante la década de 1840. Destruyó casi la mitad de la cosecha de la cual dependía la supervivencia de la mayoría de la población irlandesa, provocando la muerte de un estimado de un millón de personas y la migración de al menos otro millón de individuos, prin-

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

como era, había sido definida por las élites residentes de Boston como blanca, anglosajona y protestante; en otras palabras, como lo eran ellos mismos. Por supuesto, la Florida hispana no tenía cabida, y los pueblos originarios de la naciente nación quedaban completamente fuera de consideración.

Prescott no sólo se opuso a la guerra contra México, sino a todas las "peligrosas tendencias populistas" de su tiempo, incluso rechazó la explícita declaración de la supuesta superioridad protestante.[24] Consideró que el uso de semejantes términos despectivos delataba falta de educación y era ajeno a las personas que compartían su posición socioeconómica.[25] Sus alusiones al valor relativo de una diferenciación entre cultos religiosos fueron siempre sutiles y no directas, por lo que incluso mereció elogios del arzobispo de Nueva York, el irlandés John Hughes, por su tratamiento justo e imparcial hacia los católicos.

Uno de los indicios más sutiles de la simpatía que Prescott tuvo respecto a la idea del destino manifiesto se observa en sus repetidas descripciones de las lujosas sobrevestas emplumadas que llevaba la clase noble entre los ejércitos aztecas como parte de sus atavíos de batalla. Para él eran un ejemplo emblemático de su esplendor bárbaro. Entre los frailes y memorialistas del siglo XVI, que sin duda para él fueron fuentes confiables, Prescott citó el poema *Madoc* (1805) del inglés Robert Southey como su referente principal en cuanto a este tipo de prenda. Southey escribe que esta pieza de "armadura" era "de tono más precioso/ Que el plumaje festivo del gallo de montaña".[26] El título del poema corresponde al

cipalmente hacia las regiones de Norteamérica de habla inglesa. Véase Cormac Ó Gráda, *Black '47 and Beyond: The Great Irish Famine in History, Economy, and Memory* (Princeton University Press, 1999) 1-12.

24. En Richard L. Kagan, "Prescott's Paradigm: American Historical Scholarship and the Decline of Spain", *American Historical Review* 101, núm. 2 (1996): 440, n. 21.

25. Franchot, *Roads to Rome*, 52.

26. "armor" "of more gorgeous hue/Than the gay plumage of the mountain-cock", en Prescott, *History of the Conquest*, 3, n. 34, véase también 235, n. 5. Al respecto, Prescott también citó a Juan de Torquemada, *Monarquía indiana* (1615), lib. 14, cap. 4; José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (1608), lib. 6, cap. 26 y Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala* (*ca*. 1581-1584), así como al *Códice Mendoza*. Si bien todas estas fuentes documentan el uso de las plumas como parte del atuendo de la élite militar, ninguna menciona una sobrevesta protectora de plumas. Francisco Javier Clavijero hizo referencia a una "gruesa sobrevesta de plumas sobre una coraza […] que no sólo preservaba de las flechas, sino de los dardos y de las espadas españolas" sin mencionar ninguna característica adicional; véase su *Historia antigua de México* (Ciudad de México: Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917 [1780]), 370. Prescott citó el poema de Southey varias veces en *History of the Conquest* aunque

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

nombre del protagonista de una leyenda británica sobre el hijo ilegítimo de un príncipe galés que supuestamente navegó varias veces hacia una tierra occidental en el siglo XII de la época cristiana.[27] Registrada por primera vez alrededor de 1350, la leyenda se tradujo al inglés con comentarios de David Powel en su *Historie of Cambria* de 1584. En esta versión Powel propuso por primera vez que Madoc arribó a México. El geógrafo británico Arthur Davies señala que la afirmación de Powel se basa en "la envidia del oro y la plata que llegaban a España", idea que fue "aceptada con entusiasmo" por la Inglaterra isabelina.[28] El historiador de la literatura Derrick Spradlin apunta que en obras posteriores a 1584 se ubica a Madoc en lo que ahora es Estados Unidos y no en el centro de México. En varias de ellas se narran sus encuentros con "indígenas" de piel blanca que provenían de culturas muy distintas de las de sus vecinos. Spradlin afirma que tales obras fueron diseñadas para apoyar "la expansión geográfica de angloamérica en el continente norteamericano y el establecimiento de la hegemonía cultural angloamericana allí".[29]

A pesar del concepto bostoniano de un nativismo que excluía a los pueblos indígenas originarios, hubo otros factores del nacionalismo al estilo europeo que complejizaban su posición. En *Nations and Nationalism Since 1780* (2012), Eric Hobsbawm identificó y analizó varios aspectos interrelacionados del pensamiento decimonónico sobre lo que constituía una nación viable.[30] Uno de ellos era la asociación histórica, o evidencia de un pasado profundo, algo de lo que claramente carecían los Estados Unidos. Ante esta carencia, los estadounidenses respondieron con lo que Juan Ortega y Medina llamó "monroísmo arqueológico", que "convertía [...] el pasado maya en pasado nacional, estadounidense", una idea fundada en las posturas de John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood.[31]

---

concedió que éste presentaba una visión "más brillante de la vida azteca" ["a more brilliant coloring"] (véase la página 74, n. 63) que la de sus recursos históricos más convencionales.

27. Arthur Davies, "Prince Madoc and the Discovery of America in 1477", *The Geographical Journal* 150, núm. 3 (noviembre de 1984): 363-372.

28. "on the envy of the gold and silver that reached Spain", "accepted with enthusiasm" , en Davies, "Prince Madoc", 364.

29. "Anglo-America's geographical expansion into the North American continent and the establishment of Anglo-American cultural hegemony therein", en Derrick Spradlin, "'GOD ne'er Brings to Pass Such Things for Nought': Empire and Prince Madoc of Wales in Eighteenth-Century America", *Early American Literature* 44, núm. 1 (2009): 39-70, 41.

30. Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality* (Cambridge University Press, 2012).

31. Juan Ortega y Medina, "Monroísmo arqueológico. Un intento de compensación de ame-

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

A diferencia de *History of the Conquest* que surgió del prolongado interés de Prescott por España, la primera expedición de Stephens y Catherwood a territorios mayas obedeció a un intento fallido de lograr un acuerdo comercial entre los Estados Unidos y la efímera República Federal de Centroamérica,[32] por lo que se puede afirmar que dicha expedición tiene sus raíces en un Estados Unidos expansionista. Según Ortega y Medina, la visita inaugural de Stephens y Catherwood a Copán le dio a toda la empresa un sesgo imperial que se mantuvo hasta su salida de Yucatán. Stephens compró Copán por 50 dólares con la intención de desmantelar y trasladar las ruinas a la ciudad de Nueva York y crear con ellas un museo nacional de antigüedades estadounidenses.[33] Stephens intentó comprar todos los sitios que visitó. Evans considera las imágenes de Catherwood de las ruinas como esenciales para su plan de adquisición, convirtiéndolas en actos anticipatorios de propiedad. Al representar los restos de Palenque en el estado de descuido en que los encontraron por primera vez, Catherwood, afirma Tripp, "evocaba la imagen mítica del castillo de la Bella Durmiente rodeado por espinas, maldito y sin dueño, [esperando el] toque vivificante" de Stephens.[34] La justificación de Stephens de su intento fallido de adquirir todos los sitios arqueológicos que encontró no deja lugar a dudas, pues creía que "nos pertenecían por derecho propio".[35]

Los dos relatos de viaje de Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan* (1841) e *Incidents of Travel in Yucatan* (1843), ilustrados por Catherwood, aparecieron justo antes y después de *History of the Conquest* de Prescott y compartieron su éxito comercial. En los medios editoriales decimonónicos estas tres obras sentaron las bases del imaginario del México prehispánico en los Estados Unidos. Al igual que el libro de Prescott, los de Stephens y Catherwood fueron populares en México, lo que no siempre ocurrió con los

ricanidad insuficiente", en González Ortiz y Mayer, eds., *Obras de Juan A. Ortega y Medina*, vol. 3, *Literatura viajera* (Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2015), 533.

32. R. Tripp Evans, *Romancing the Maya: American Antiquity in the American Imagination 1820-1915* (University of Texas Press, 2004), 49.

33. Evans, *Romancing the Maya*, 54.

34. "evoked the mythical image of Sleeping Beauty's thorn-rimmed castle. Cursed and ownerless [waiting for] life-giving touch", en Evans, *Romancing the Maya*, 60.

35. John Lloyd Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, t. I (Londres: John Murray, 1841), 115.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

escritos de otros artistas viajeros, que a menudo eran considerados denigrantes por los lectores mexicanos.[36]

Con sus dibujos e imágenes fotográficas, Catherwood estableció el estándar de excelencia para representar el pasado prehispánico de México, gracias en gran medida a la distribución de sus libros, que se contaban entre las pocas referencias visuales de fácil acceso para el público interesado. El templo "azteca" en la pintura de Leutze remite a las representaciones de las estelas de Copán y de la arquitectura de Chichén Itzá registradas por Catherwood. La famosa Cruz de la ciudad maya de Palenque, dibujada por él, forma parte de una de las salas del trono de Montezuma en la película de DeMille (fig. 2).

Sea a partir de la expresión visual de Catherwood, o de las palabras de autores como Prescott y Stephens, el pensamiento político de mediados del siglo XIX perduró. Como apunta Richard Kagan, los escritos de Prescott constituyeron un paradigma que enfrentó al joven Estados Unidos, protestante y en plena expansión comercial, con su antítesis, la España católica, con su asfixiante Inquisición y su insistencia en el absolutismo real.[37] Este punto de vista dominó la historiografía de los Estados Unidos por más de un siglo.

La novela sobre México que Wallace publicó en 1873 sigue las líneas generales de la interpretación romántica que Prescott hizo de la Conquista, pero con la sensibilidad propia de un escritor de ficción melodramática, que no resulta ajena a los autores de muchas de las telenovelas de hoy. Las primeras frases de la novela de Wallace recapitulan las dudas expresadas por Prescott sobre ambas culturas. Aunque sus protagonistas son casi en su totalidad indígenas, los sitúa en una posición claramente subordinada a los peninsulares: "El calendario español es más sencillo que el azteca. Los métodos cristianos, de cualquier naturaleza, son mejores que los paganos".[38] Aun así, la frase siguiente revela su opinión negativa de los conquistadores: "Así pues, según el calendario español, marzo de 1519, había transcurrido casi su primera mitad en el valle de Anáhuac aún no hollado por ningún buscador de oro con una espada de empuñadura cruzada al costado y un juramento católico en sus labios".[39]

36. Aguilar Ochoa, "Influencia de los artistas viajeros", 113-141.

37. Véase Kagan, "Prescott's Paradigm", 429.

38. "The Spanish Calendar is simpler than the Aztecan. In fact, Christian methods, of whatever nature, are better than heathen", en Wallace, *Fair God, or the Last of the 'Tzins*, vol. I, 3.

39. "So, then, by the Spanish Calendar, March, 1519, had about half spent itself in the valley of Anahuac, which was as yet untrodden by gold-seeker, with cross-hilted sword at his side, and on his lips a Catholic oath", en Wallace, *Fair God, or the Last of the 'Tzins,* vol. I, 3.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

2. Fred Hartsook, foto publicitaria de Geraldine Farrar como Tezca en *The Woman God Forgot* por Cecil B. DeMille, 1917. Fotografía. Library of Congress 96524634, https://www.loc.gov/item/96524634/

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

El primer volumen de la novela presenta un amplio elenco de personajes y una cantidad igualmente extensa de tramas secundarias e intrincadas. La novela comienza con Hualpa, un cazador que viaja a Tenochtitlán para sumar sus habilidades militares a las del ejército del valeroso Guatamozin, sobrino de Montezuma. Guatamozin se encuentra en Tenochtitlán persiguiendo la mano de su enamorada Tula, la hija predilecta de su tío. Sin embargo, el emperador decide a favor de Itzli, el líder traicionero de Tescucu, por lo que a Guatamozinse le expulsa de la ciudad. Hualpa entra al palacio real a escondidas como mensajero entre Tula y su primo, y salva a Montezuma del ataque de un ocelote que se escapó del zoológico real. Gracias a su hazaña, es enaltecido a la nobleza por el emperador. Estando en el palacio, Hualpa se enamora de la media hermana de Tula, Nenetzin. Por su parte, Nenetzin le confiesa a Tula que se ha enamorado de un hombre blanco que aparece en sus sueños. En medio de esta trama de relaciones amorosas finaliza el primer tomo, que tiene como fondo la llegada de los españoles y las profecías del sacerdote de Quetzalcóatl, representadas por una joven vidente oculta en un laberinto bajo el templo de este dios, así como por las aventuras de un paje español que ha aprendido algo de náhuatl.

El segundo volumen comienza con Hualpa y Guatamozin tratando de convencer a su gente de que los invasores no son de origen divino. Al entrar los españoles en la ciudad por primera vez, Alvarado abre impulsivamente la cortina de un palanquín y se encuentra cara a cara con Nenetzin, y ambos se enamoran al instante. Nenetzin le envía a Alvarado un ramo de flores por medio de un paje español que ha aprendido algo de náhuatl. Se conocen y Alvarado le entrega una cadena decorada con un crucifijo, prometiéndole ser su esclavo para siempre si la acepta, lo cual ella hace. Nenetzin se entera del plan de Hualpa y Guatamozin para atacar a los españoles en Tenochtitlán y traiciona a los aztecas al informar a Alvarado. El resto del volumen se dedica a una descripción detallada de los diversos conflictos en torno a la Noche Triste. Basta decir que entre los aztecas sólo Guatamozin y Tula sobreviven y se casan al terminar la historia.

En su novela, Wallace mostró a Tula y Nenetzin apoyándose mutuamente, y recibiendo ayuda de sus madres y de un hermano, quienes fungían como confidentes, consejeros y aliados. A pesar de las situaciones melodramáticas en las que Tula y Nenetzin se ven envueltas, el desarrollo de sus romances resulta más verosímil que el amor que, de manera repentina, surge entre Alvarado y la hija de Montezuma en la obra de DeMille, que se mencionará más adelante.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

Eric Pape y México

Es imposible ignorar el vínculo que hay entre las ilustraciones de Pape, los planteamientos de Wallace y el pensamiento de Prescott, cuyos conceptos permeaban la percepción de los estadounidenses sobre México. Hay que señalar que, desde el inicio de su carrera profesional, Pape formó parte de la élite de Boston, círculo que Prescott frecuentó a su vez, por lo que, sin duda, el ilustrador compartía en buena medida sus ideas.

Pape tuvo la oportunidad de asistir a la Académie Julian y a la École des Beaux-Arts de París, ambas de renombre mundial, en tiempos en los que imperaba el realismo. Las tradiciones académicas decimonónicas que absorbió en París le servirían para toda la vida. En este sentido, podría ser considerado uno de los artistas viajeros que visitaron el México independiente en el primer siglo de su existencia, aunque mucho después que Daniel Thomas Egerton, Carlos Nebel y Édouard Pingret. Su instrucción compartía los prejuicios que guiaban a los artistas profesionales europeos, aprehendidos en las mismas academias conservadoras. Estas ideas preconcebidas influyeron en la manera en que representó a los indígenas americanos.

Pape nació el 17 de octubre de 1870 en San Francisco, California, en el seno de una familia acomodada. Su padre, inmigrante alemán, era propietario de un bar.[40] Según una biografía contemporánea, de joven dividió sus estudios entre sus intereses por el violín y la pintura. Sus padres aspiraban a que tuviera una "brillante carrera como virtuoso del violín", pero se decepcionaron cuando optó por la pintura.[41] Sin embargo, continuó disfrutando del apoyo financiero de su familia por lo que no tenía "ninguna historia emocionante que contar sobre la vida en una buhardilla", aunque continuó tocando el violín, sobre todo en periodos de estrés.[42]

Su formación lo expuso desde sus inicios a los preceptos de las academias europeas del siglo XIX. En su adolescencia comenzó en la Escuela de Diseño de

40. Gregory Conn, *Eric Pape at Hammond Castle Museum* (Minneapolis: Bookmobile, 2023), 10.

41. "brilliant career for him as a virtuoso violinist", en Regina Armstrong, "The New Leaders in American Illustration: The Story Tellers: Pape Keller, Hitchcock, Clinedinst and Ashe", *The Bookman* 5, núm. 2 (abril de 1900), 140.

42. "no thrilling tale to tell of life in a garret", en Dora M. Morrell, "Eric Pape, Painter and Illustrator", *Brush and Pencil* 3, núm. 6 (marzo de 1899), 32 y Gerald M. Ackerman, *Les Orientalistes de l'école Américaine*, trad. Christian-Martin Diebold (París: ACR Édition, 1994), 277.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

California, hoy Instituto de Arte de San Francisco, con el artista danés de bodegones Soren Emil Carlsen, quien había completado sus estudios en la Kongelige Akademi (Academia Real) de Copenhague. Siendo aún un adolescente, Pape vendió un retrato del forajido californiano Juan Soto a la revista *Overland Monthly*, ejecutado mientras estudiaba con Carlsen en San Francisco, antes de su partida a París para continuar sus estudios.[43]

A los 18 años, Pape se trasladó a París, e ingresó a la Académie Julian, donde se formó con Gustave Boulanger, Jules Joseph Lefebvre y Jean-Paul Laurens. Una obra que creó durante una visita a la tierra de sus padres en Alemania en 1889 fue aceptada en el Salon du Champ-de-Mars el año siguiente. Durante la década de 1890, muchas de ellas se exhibieron en diversos salones parisinos, así como en ferias nacionales de los Estados Unidos. Aprobó el examen de ingreso a la École des Beaux-Arts de París en 1892 y se dice que se matriculó en el estudio del principal orientalista de su época, Jean-Léon Gérôme. Sin embargo, Ackerman afirma que no existe documento alguno que lo confirme.[44]

Eric Pape residió dos años en Egipto a inicios de la década de 1890, donde se sostuvo, en parte, vendiendo obras que representaban las ruinas a turistas ingleses.[45] En ese entonces se dio a conocer como artista viajero en el Medio Oriente.[46] Una periodista de su época nos da su idealizada percepción del artista:

> un viaje bajo la escolta de un árabe nativo, cada viajero montado en un camello, durmiendo por la noche en la arena con la silla como almohada. Pasó nueve meses en las Pirámides, bajo la mirada directa de la Esfinge, y su afición a la aventura le llevó a pasar una noche en la cima de la pirámide de Gizeh [*sic*]. Una de sus exitosas pinturas, *The Sphinx by Moonlight*, fue pintada sin otra luz que la de la luna sobre su lienzo y paleta.[47]

43. Gregory Conn, *Eric Pape in the New York Herald Tribune Magazine Sunday, 1927-1938* (Minneapolis: Bookmobile, 2023), 11.

44. Ackerman, *Les Orientalistes*, 277.

45. Regina Armstrong, "An American Painter: Eric Pape", *International Studio* 17, núm. 68 (agosto de 1902): 85-88, 84.

46. Ackerman, *Les Orientalistes*, 277.

47. "a trip under the escort of a native Arab, each traveller being mounted upon a camel, and at night sleeping upon the sand with the saddle as a pillow. Nine months were passed at the Pyramids, directly under the gaze of the Sphinx, and his love of adventure caused him to pass one night upon the top of the pyramid of Gizeh [sic]. One of his successful paintings, *The Sphinx by Moonlight*, was painted with no other light than that of the moon upon his canvas and palette", en Armstrong, "An American Painter", 86.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

Ackerman sitúa a Pape entre los orientalistas americanos, quienes, por determinación o por las circunstancias, se encontraban trabajando en el Medio Oriente durante el auge de la prensa ilustrada en el siglo XIX. El autor cuestiona la interpretación de Edward Said al clasificar de manera uniforme a los artistas orientalistas occidentales como agentes de dominio imperialista y señala diversas motivaciones para su búsqueda de temas en el Oriente. Los testimonios sobre Pape en su época y algunas de las notas explicativas que escribió para cada ilustración de la novela de Wallace, lo presentan como afín a una tendencia que Ackerman considera común entre los orientalistas estadounidenses: la del aventurero intrépido, el pintor como una especie decimonónica del ficticio arqueólogo Indiana Jones.[48]

En París, Pape conoció a la bostoniana Alice Monroe, estudiante de la Académie Julian.[49] Su padre había sido un distinguido profesor de locución en Boston, así como un autor reconocido a nivel nacional de varios libros pedagógicos sobre lectura y ortografía.[50] Cuando Pape regresó a los Estados Unidos, en 1893, abrió un estudio de ilustración en la ciudad de Nueva York. Los ingresos provenientes de su trabajo en libros y revistas le proporcionaron una fuente confiable de ingresos.[51] Al año siguiente, se casó con Monroe. En 1897, la pareja regresó a Boston, donde él impartió clases durante un año en la Escuela de Arte Cowles en paralelo a su trabajo como ilustrador.

En este periodo Pape fue contratado por la casa editorial bostoniana Houghton, Mifflin & Co. para ilustrar la novela de Wallace, *The Fair God*. Éste no fue el primer intento del artista por crear imágenes que representaban la América prehispánica; dos años antes había ilustrado el poema épico *The Incas: Children of the Sun* (1896) de su amigo Telford Groesbeck, el cual contaba con un prefacio del geógrafo británico Clements R. Markham, autor de varios libros sobre la historia y la botánica del Perú, en el que felicitaba a Telford por su "lectura atenta" de esos temas de estudio.[52] A su juicio, el poema era históricamente correcto. Por su parte, la crítica literaria no fue nada favorable en cuanto a su cali-

48. Ackerman, *Les Orientalistes*, 8.

49. Ackerman, *Les Orientalistes*, 277.

50. "Obituary/Prof. Lewis B. Monroe", *National Journal of Education* 10, núm. 2 (17 de julio de 1879): 30.

51. "Eric Pape", en Rossiter Johnson, ed., *The Biographical Dictionary of America* (Boston: American Biographical Society, 1906), 203 y Conn, *Eric Pape in the New York Herald Tribune*, 11.

52. Clements R. Markham, "Preface", en Telford Groesbeck, *The Incas: The Children of the Sun* (G. P. Putnam's Sons, 1896), VI.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

dad poética. La nota de un colaborador anónimo del *Overland Monthly* es representativa de la condena por su irremediable falta de imaginación.[53]

Por el contrario, las ilustraciones de Pape recibieron elogios unánimes; con seguridad, este éxito dio lugar al encargo de Houghton, Mifflin & Co. para la reimpresión de la novela de Wallace. Algunos de los dibujos del artista evidencian su conocimiento de las ruinas arqueológicas peruanas, quizás a partir del estudio de las colecciones del American Museum of Natural History de la ciudad de Nueva York, pues no viajó para estudiar las ruinas incas aún visibles en los alrededores de Cuzco. Los personajes que ilustró para esta obra eran, en el mejor de los casos, "indios" americanos genéricos (fig. 3). La indumentaria de los guerreros, en particular las plumas de águila atadas a sus trenzas y los artefactos decorados con abalorios sugieren que Pape también estudió las insignias de los diversos pueblos que habitaban las grandes llanuras de los Estados Unidos, mientras investigaba los atuendos presuntamente incaicos.

Cabe destacar que las "vírgenes reales incas" de Pape son del todo intercambiables con las imágenes de las hijas de Montezuma que crearía para *The Fair God* (figs. 4 y 5). Todas ellas están vestidas con las túnicas vaporosas propias de las culturas clásicas del Mediterráneo y recuerdan el atuendo de las figurillas de Tanagra que eran populares artículos de colección entre los miembros de la burguesía del mundo occidental a finales del siglo XIX y principios del XX.[54] Se dice que Pape tenía una figurilla de Tanagra en su estudio, que, según él, había sido muy admirada por el escultor Auguste Rodin.[55] DeMille adaptó felizmente una convención semejante de vestuario en la versión cinematográfica de *The Fair God* en la cual la princesa azteca se parece más a la francesa Colette en la controversial pantomima *Rêve d'Égypte* (1907) que a una figurilla de Tanagra (véase fig. 2). De todas formas, esto le brindó al director amplias oportunidades para la exhibición comercialmente lucrativa del cuerpo femenino en el Hollywood anterior al restrictivo Código Hayes. DeMille volvería a un vestuario semejante para su protagonista en *Cleopatra* (1934).[56]

Pape no fue el único artista formado en la tradición académica europea del siglo XIX que representó a los indígenas americanos como si fueran personajes

53. "Book Reviews", *Overland Monthly* 30, núm. 177 (septiembre de 1897): 297.

54. Juliet Bellow, *Rodin's Dancers-Art and Performance in Belle Epoque Paris* (Yale University Press, 2025), 50-53.

55. Morrell, "Eric Pape", 331. Conviene tomar esta anécdota con cautela.

56. Robert S. Birchard, *Cecil B. DeMille's Hollywood* (University Press of Kentucky, 2004), 275-76.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

3. Eric Pape, *And fragrant flowers brought from every sheltered nest,* frontispicio grabado en madera del libro de Groesbeck, *The Incas: The Children of the Sun* (*vid. supra* n. 52), frontispicio. Library of Congress. https://www.loc.gov/item/35033087/

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

4. Eric Pape, *Acllahuasi where/The royal virgins dwell,* grabado en madera, tomado de Groesbeck, *The Incas: The Children of the Sun* (*vid. supra* n. 52), antes de la página 12. Library of Congress, https://www.loc.gov/item/35033087/

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

5. Eric Pape, *Did I Not Tell You So, O Tula?,* frontispicio del libro de Wallace, *The Fair God* (*vid. supra* n. 4) vol 1. Fotograbado. New York Public Library. Hathi Trust.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

del Mediterráneo clásico. Justino Fernández apuntó en *Costumes civils, militaires et réligieux du Mexique*, publicado en Bruselas en 1828, que el artista viajero de origen italiano Claudio Linati modeló:

> a nuestros tipos de acuerdo con la tradición clasicista, haciendo una especie de vestales de las indias y una especie de apolos de nuestros indios [...] no pudo expresar en ningún caso la belleza del indio mexicano, tan distinta de la clásica. Todas sus mujeres, aun aquellas que pretenden ser indias, están idealizadas, son de tipo clasicista, con todos los encantos y elegancias que el arte académico podía expresar.[57]

De igual manera, los mexicanos formados en la Academia de San Carlos de esa época recurrieron al clasicismo en sus pinturas, como se ve claramente en *El descubrimiento del pulque* (1869) de José María Obregón. Fernández describe el "clasicismo de los protagonistas" de esta obra como "un precioso documento de la historia del arte mexicano del siglo XIX que con fervor deseaba ver su antiguo mundo indígena como una especie de Olimpo".[58]

Stacie Widdifield describe un proceso que tuvo lugar en la Academia de San Carlos a finales del siglo XIX al que denomina "ficción arqueológica de lo real", que alude a la utilización de "accesorios" del pasado europeo en las pinturas históricas para "asegurar la identificación de las representaciones de los indios como prehispánicos".[59] Por su parte, Marie Lecouvey señala que esta tendencia llega a introducir elementos ajenos al pasado indígena. Esta autora propone que la falta de conocimiento sobre el pasado de México trajo consigo el empleo de la "arqueología como sencillo elemento de exotismo", cuyo objetivo era "anclar la escena en un tiempo y lugar distintos a los del espectador", al margen de su origen, francés, mexicano o, en el caso de Pape, estadounidense.[60]

57. Justino Fernández, "La visión de México de Claudio Linati", en Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, trad. Justino Fernández (Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956 [original de 1828]), 42.

58. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 63; Stacie G. Widdifield, *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-century Mexican Painting* (University of Arizona Press, 1996), 108 y 110 y Marie Lecouvey, "*Nos ancêtres les Azteques?*", *Beaux-Arts et Identité Nationale au Mexique 1861-1911* (París: L'Harmattan: 2022),

59. "The archeological fiction of the real" "accessories - that allowed a secure identification of the Indians as pre-Hispanic", en Widdifield, *Embodiment of the National*, 108 y 110.

60. "L'archéologie comme simple élément d'exotisme" "d'ancrer la scène dans un temps et un lieu distincts de ceux du spectateur", en Marie Lecouvey, "Un Peintre français réinvente le

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

Lo relevante era que los artistas presentaran aspectos que sus espectadores reconocieran como pertenecientes al pasado, sin importar que fueran propios de la cultura o del tiempo supuestamente representado en la obra; cada artista podía inventar el pasado para su público. Pape, al igual que los pintores mexicanos de la época, recurrió a los mismos referentes visuales prehispánicos, pero con un fin distinto. Como apunta Widdifield, las pinturas históricas mexicanas de finales del siglo XIX fueron comentarios "no sólo sobre el curso de la Conquista, sino también sobre la nobleza de la cultura azteca"; por el contrario, las ilustraciones de Pape buscaban representar una cultura bárbara.[61]

Cuando Pape llegó a México en la primavera de 1898 se encontró con la versión oficial y en boga del pasado del país, puesta en escena en la Galería de Monolitos del Museo Nacional inaugurada por Porfirio Díaz en septiembre de 1887. Las autoridades del museo se habían encargado de que los artefactos de la cultura azteca dominaran el espacio, no obstante que éste albergaba tesoros procedentes de las numerosas culturas que contribuyeron al impresionante pasado de México.[62] Como consecuencia de esta estrategia de presentación "oficial" que mezclaba artefactos reconocidos hoy como representativos de culturas distintas, Pape pudo combinar objetos culturales distantes en el tiempo y el espacio sin reserva alguna en sus evocaciones del México prehispánico. Aunque los acervos de los pueblos mayas en el Museo Nacional eran relativamente escasos en ese entonces, había un fragmento de la célebre Tabla de la Cruz de Palenque, que llamó la atención del artista. De hecho, lo utilizó como inspiración para la anteportada y la encuadernación en cuero repujado de *The Fair God* (fig. 6).

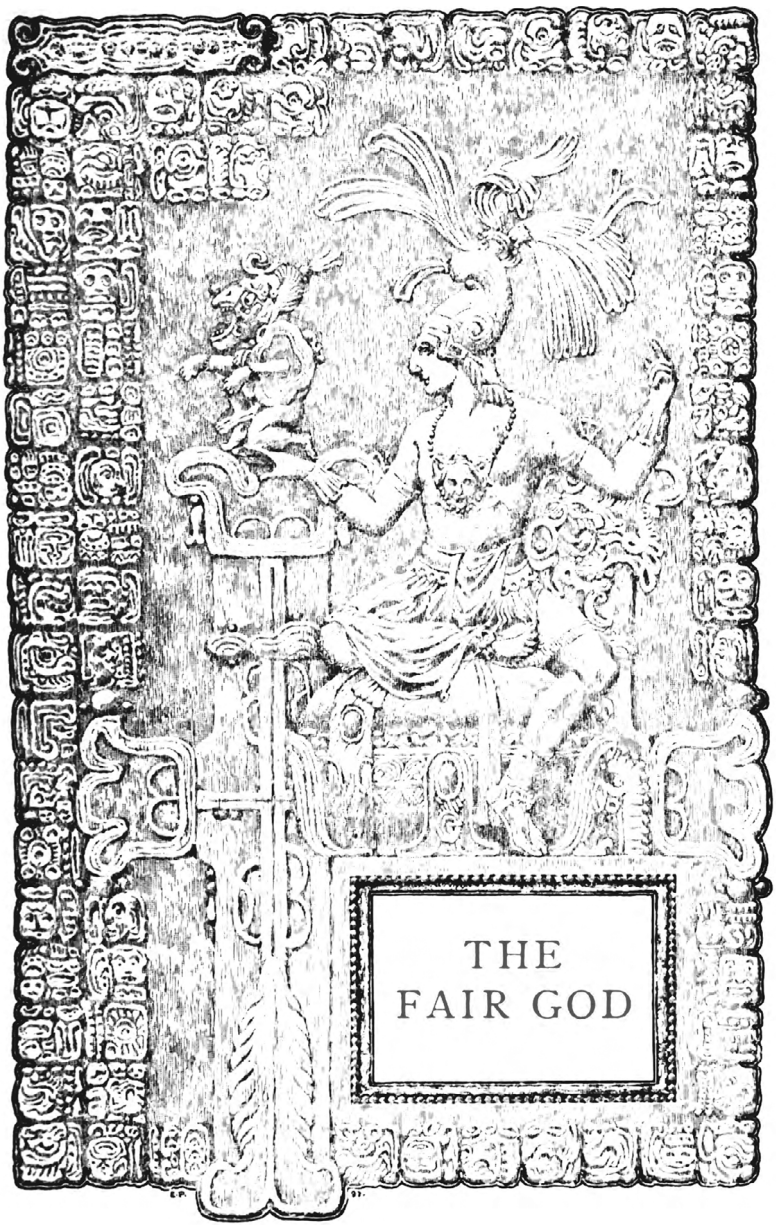
No sabemos a ciencia cierta cuánto tiempo pasó Pape en la Ciudad de México y sus alrededores. Sin embargo, en sus ilustraciones para *The Fair God* no hay evidencia de que hubiera visto las representaciones del pasado de México realizadas por sus colegas en San Carlos. Sus dibujos tampoco hacen referencia directa a Teotihuacán, que para ese entonces había sido sometida a excavaciones esporá-

Mexique ancien. Jean-Frédéric Waldeck: 'Le sacrifice gladiatorial' (*ca*. 1869)", en Javier Pérez Siller y Jean Marie Lassus Jean-Marie, eds., *Les Français au Mexique, XVIIIe-XXIe siècles*, vol. II, *Savoirs, réseaux et représentations* (París: L'Harmattan, 2015), 405.

61. "not only on the course of the conquest but on the nobility of Aztec culture", en Widdifield, *Embodiment*, 118.

62. Cristina Bueno, "La odisea de la cruz de Palenque", en *Objetos en tránsito, objetos en disputa: las colecciones del Museo Nacional de México*, Miruna Achin, Susan Deans Smith y Sandra Rozental, eds. (Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2023), 187.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954



6. Eric Pape, *The Fair God*, vol. I, anteportada, 1898. Fotograbado. New York Public Library. Hathi Trust.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

dicas patrocinadas por la administración de Díaz. Los títulos detallados que Pape dio a sus ilustraciones, la mayoría con datos de la procedencia específica como sello de autenticidad, sugieren que descubrió personalmente algunos de los objetos que ilustró en sus páginas durante sus visitas a sitios arqueológicos como el Cerro de la Estrella, lo que afirma su autopercepción como aventurero.[63]

Un artículo publicado en *The Mexican Herald* proporciona un itinerario parcial de su visita más allá de la cuenca de México. Según dicho periódico, Pape visitó la ciudad de Puebla y el pueblo aledaño de Cholula "escenario de tantos incidentes conmovedores en la historia de la Conquista".[64] De ahí viajó a Oaxaca, donde se unió a Marshall H. Saville, quien estaba excavando los "mogotes", en las afueras de Xoxocotlán en representación del American Museum of Natural History.[65] También visitó los sitios cercanos de Monte Albán y Mitla.[66]

De regreso a Puebla, tomó el tren a San Francisco de las Peñas, la actual ciudad José Cardel en Veracruz, que le sirvió de base para visitar las ruinas de Cempoala, sitio que apenas había sido identificado durante las excavaciones conducidas por el director del Museo Nacional, Francisco del Paso y Troncoso en 1890 y 1891.[67] En su estadía en Veracruz, Pape "encontró muchas cosas que le resultaron útiles y sugerentes para su trabajo y también adquirió algunas curiosidades valiosas", antes de regresar a la Ciudad de México vía Córdoba y Orizaba.[68]

A su retorno a los Estados Unidos, el artista aprovechó su experiencia para crear las encuadernaciones en relieve para los dos volúmenes de la novela de Wallace; 40 pinturas que se reproducirían como fotograbados y cientos de viñetas adicionales que decoraban el inicio y el final de cada capítulo. La versión de lujo del libro se comercializó por 20 dólares, alrededor de 800 dólares actuales.[69] Tras su lanzamiento público poco antes de la Navidad la revista especializada

63. Wallace, *Fair God, or the Last of the 'Tzins*, vol. II, XV.

64. "scene of so many stirring incidents in the history of the conquest", en "Mr. Eric Pape", *The Mexican Herald*, vol. 5, núm. 207 (27 de marzo de 1898): 3.

65. Marshall H. Saville, "Exploration of Zapotecan Tombs in Southern Mexico", *American Anthropologist*, New Series 1, núm. 2 (abril de 1899): 350-362.

66. "Mr. Eric Pape", 3.

67. Carlos Rubén Maltés González, "Arqueología de la imagen. Fotografías de la Expedición Científica de Cempoala, 1890-1891" (tesis de maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2006), 49-77.

68. "There he found much that was useful and suggestive to him in his work and he also picked up some valued curios" en "Mr. Eric Pape", 3.

69. Aviso de Houghton, Mifflin & Co., *Publishers' Weekly* 54, núm. 22 (26 de noviembre de 1898): 4.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

dirigida a bibliotecarios, *Publishers' Weekly*, lo colocó "en el primer puesto de las publicaciones navideñas como un bello ejemplo de elaboración de libros".[70]

Esta reseña hizo eco de las ideas expuestas por Prescott en 1843, prometiendo a los lectores que sus "fascinantes páginas" ofrecían "todos los hechos relativos a la gloria y caída de ese gran reino azteca […] en medio del entorno natural de ensueño de nuestra propia tierra, de la invasión de la más poderosa de las naciones europeas, de la conquista del territorio y del deterioro constante de los conquistadores en ese hogar y en sus nuevas posesiones".[71] Es interesante notar que medio siglo después de la guerra entre los Estados Unidos y México la publicación neoyorquina aún describe a México como "nuestra propia tierra".

Los colaboradores de revistas dirigidas a un público emergente de consumo masivo se mostraron igualmente entusiasmados con las ilustraciones de Pape. *The Overland Monthly*, que había sido el primero en publicar una ilustración de Pape, elogió la obra gráfica para la novela como una de "las mejores […] que ha hecho […], lo cual es mucho decir".[72] *The Dial* expresó su admiración por:

> sus cuadros del máximo realismo posible. Ha escudriñado museos y bibliotecas, y ha viajado extensamente por los países donde se desarrolló la historia, siguiendo los pasos de Cortés y recopilando, con ayuda de lápiz y cámara, bocetos y vistas de las reliquias de la antigua civilización mexicana. Los indígenas mexicanos han servido de modelo para los dibujos más imaginativos y dramáticos.[73]

Al mismo tiempo, *The Dial* expresó algunas reservas por su mezcla de artefactos de diferentes culturas y épocas, aunque la distancia que los separaba apenas

70. "the front rank of the holiday publications as a specimen of beautiful bookmaking", en "The Fair God", *Publishers' Weekly* 54, núm. 22 (26 de noviembre de 1898): 30.

71. "bewitching pages […] all the facts of the glory and overthrow of that great Aztec kingdom […] the fairy-like natural surroundings of our own land, of the invasion of the most powerful of European nations, of the conquest of the land, and of the steady deterioration of the conquerors at home and in their new possession", en "The Fair God", 31.

72. "the finest […] he has ever done […[, which is saying a great deal", "Book Reviews", *Overland Monthly* 32, núm. 191 (noviembre de 1898): 476.

73. "his pictures the highest degree of realism attainable. He has ransacked museums and libraries, and he has travelled widely in the countries in which the story is laid, retracing the steps of Cortes, and gathering with the aid of pencil and camera sketches and views of the relics of ancient Mexican civilization. Native Mexican Indians have served as models for the more imaginative and dramatic drawings", en "Holiday Publications", *The Dial* 25, núm. 300 (16 de diciembre de 1898): 459.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

comenzaba a entenderse. No fue sino hasta 1905 cuando J. T. Goodman propuso por primera vez una correlación entre el calendario contemporáneo y el de los mayas, que la enorme brecha temporal que separaba a los mayas clásicos de los aztecas históricos se hizo plenamente evidente, aunque los detalles de esto siguieron siendo tema de debate.[74] Cuando DeMille creó su filme *The Woman God Forgot*, ya no era aceptable mezclar elementos de diseños mayas con los de la cultura azteca como había hecho Pape. De todos modos, DeMille lo hizo.

De la novela ilustrada al cine

Cecil B. DeMille creció en una familia estrechamente vinculada a David Belasco, el productor de Broadway que llevó a escena presentaciones gigantescas y melodramáticas, repletas de efectos especiales y con una muy elaborada iluminación.[75] El ejemplo de Belasco fue formativo para DeMille, si bien al principio de su carrera en el teatro tradicional el éxito profesional con frecuencia lo eludía. Se ha afirmado que, por esta razón, DeMille consideró seriamente buscar trabajo como corresponsal de guerra en México durante la Revolución.[76] Abandonó esta idea cuando se le presentó la oportunidad de hacer una carrera en la incipiente industria cinematográfica. Aun así, es muy probable que sus conocimientos sobre México y su historia no difirieran mucho de los de sus conciudadanos.

El violento estallido de la Revolución mexicana ofreció a los intereses comerciales de los Estados Unidos un pretexto para renovar el llamado a extender su dominio sobre el país vecino, en particular sobre sus recursos petroleros.[77] El magnate de los medios de comunicación, William Randolph Hearst, un californiano que poseía extensas propiedades en el norte de México, fue uno de los agitadores más destacados en favor de la intervención estadounidense durante

74. J. Eric Thompson, "A Correlation of the Mayan and European Calendars", *Publications of the Field Museum of Natural History. Anthropological Series* 17, núm. 1 (enero de 1927): 1-3, 5-22, https://www.jstor.org/stable/29782160 (consultado el 23 de junio de 2026). Sobre un ejemplo de un informe en la prensa popular que data a los mayas clásicos a inicios de la era cristiana, véase "Before the Days of Christopher Columbus", *Washington* [D.C.] *Herald*, núm. 3379 (16 de enero de 1916): 30.

75. Kevin Brianton, "Hollywood's First Auteur: Cecil B. DeMille and the Battle for Reputation", *Film & History: An Interdisciplinary Journal* 50, núm. 2 (invierno de 2020): 20-36.

76. Birchard, *Cecil B. DeMille*, 1-3.

77. Grandin, *America*, *América,* 345-375.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

la revolución mexicana, tal como lo había hecho antes en la guerra hispano-estadounidense.[78] Los lazos comerciales entre Hearst y Paramount Studios, la empresa que distribuyó *The Woman God Forgot*, habían iniciado antes de 1917. De todas formas, DeMille andaba ya el camino que lo llevaría a ser considerado como el mejor director de cine comercial, que se caracterizaba por reflejar la ideología de la extrema derecha.[79]

DeMille había expresado ya su postura sobre el destino manifiesto en *The Rose of the Rancho*,[80] una versión cinematográfica del drama teatral homónimo de Belasco. La escena final de este filme era una batalla en la que el noble californiano Don Luis adopta la bandera estadounidense como símbolo de salvación, aun cuando pierde a su amada Juanita a manos del nuevo agente gubernamental, Ezra Kinkaid.[81] Así, la novela de Wallace, con las llamativas láminas de Pape, le ofreció otra fuente de éxito probado con tema "mexicano" para realizar su primer rodaje épico. Según el crítico de *Photoplay* arriba citado, la contribución de su guionista, Macpherson, fue más bien como compendiadora.[82] Para simplificar la compleja historia de fondo que ocupa el primer volumen de la novela, Macpherson combinó a los protagonistas masculinos Hualpa y Guatemoc en la figura de Guatemoco, así como a las dos hijas de Montezuma en una sola princesa llamada Tezca, quizás en un fallido intento de encontrar una variante del vocablo Tezcatlipoca. El guion de Macpherson reservó el papel de la hija de Montezuma como el motor del argumento de la obra, pero obligó a la invención de una narrativa distinta a la de la novela original.

La película relata cómo Tezca, la hija consentida del emperador, se resiste a casarse con su primo Guatemoco. Éste acude a hablar sobre el asunto con Montezuma, cuando un mensajero los interrumpe con la noticia de la llegada de unos extranjeros que deshonran a los dioses aztecas. Montezuma ordena el sacrificio diario de una virgen hasta que los extranjeros se marchen, y el siniestro sumo sacerdote Taloc elige a Marina —la doncella favorita de Tezca— para ser

78. Friedrich Katz, *The Secret War in Mexico: Europe, the United States, and the Mexican Revolution* (University of Chicago Press, 1981), 166 y Ben Proctor, *William Randolph Hearst: The Early Years 1863-1910* (Oxford University Press, 1998), 135.

79. Brianton, "Hollywood's First Auteur", 21.

80. Cecil B. DeMille, *The Rose of the Rancho* (Nueva York: Jesse L. Lasky Feature Play Company/Paramount Motion Pictures, 1914), 50 mins.

81. Véase Bruce Westfall, "The Rose of the Rancho", *The Photoplay Magazine* (enero de 1915): 39-56.

82. Bartlett, "The Shadow Stage", 66-67.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

la primera sacrificada. Tezca arregla la huida de la joven, quien se refugia en el campamento español justo en el momento en que Guatemoco, enviado por Montezuma, presenta ofrendas de oro en un intento de impulsar la partida de los españoles. Informado por Marina de que Montezuma teme a un dios blanco, Cortés encarga a Alvarado que se presente ante la corte azteca como el hijo de dicho dios. Alvarado entra a la sala del trono montado a caballo y declara su linaje divino, lo que provoca una gran agitación que pone en peligro su vida. Es rescatado por la hija del emperador, quien lo esconde en el palacio. Guatemoco los descubre y observa cómo Alvarado instruye a Tezca en la oración cristiana. No obstante que Montezuma condena la conducta de su hija, Guatemoco está dispuesto a casarse con Tezca, y exige que Alvarado sea sacrificado antes de dar inicio a la ceremonia nupcial. Al haber recibido de manos de su padre el tradicional anillo que confiere poderes reales, Tezca lo utiliza para salir de la ciudad, e informa a Cortés sobre el destino de Alvarado y suplicar por su rescate. Tras obtener la promesa de Cortés de retirarse después de salvar a Alvarado, ella le entrega el anillo, que le permitirá el paso a la "sala de sacrificios" donde tendrá lugar el rito. Tezca regresa para ocupar su lugar en la ceremonia nupcial. Cortés y sus tropas llegan a la sala de sacrificios justo cuando Taloc está a punto de clavar su cuchillo en el pecho de Alvarado; un disparo certero de arcabuz impide que complete el acto. Tezca, con ingenua inocencia, ordena a los españoles que se marchen, sólo para ver su ciudad arrasada en una orgía de destrucción bajo el signo de la cruz. Una vez conquistada Tenochtitlán, Cortés permite a Tezca abandonar la ciudad en ruinas sin ser molestada.

Este dramático momento no podía ser una conclusión aceptable para Hollywood donde el "final feliz" era el cliché establecido. Macpherson ofreció una solución que reafirmaba ese lugar común: mientras Tezca, salvada gracias a su fiel esclavo, lamenta su pérdida rodeada de la imponente belleza de las cascadas y los acantilados del valle de Yosemite, un paisaje que antaño formó parte del México independiente, Alvarado regresa para jurarle su amor. Inicialmente ella lo rechaza, pero acaba por darse cuenta de que su amor es más poderoso. En la última escena se ve a ambos personajes a punto de besarse.

La crítica Linda Griffith, esposa del director de cine D. W. Griffith —quien fue uno de los principales competidores de DeMille en ese entonces—, ridiculizó la trama de *The Woman God Forgot* al afirmar que "cuando se trata de contar la historia de la actual guerra mundial en películas, no veremos al hijo del káiser

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

teniendo un romance loco con la hija de nuestro presidente".[83] Aunque este comentario pudo obedecer a razones ajenas al valor artístico de la obra, coincide con la opinión del historiador de cine Birchard quien hoy considera que *The Woman God Forgot* es una obra desconcertante, ya que "resulta difícil justificar la destrucción de una civilización como base para la consumación de un romance, incluso en una obra de ficción romántica".[84] Por otra parte, reconoce que la obra es congruente con el resto de la obra de DeMille, ya que en ella ambas facciones en conflicto "distorsionan los valores religiosos para sus propios fines", los aztecas al venerar a sus dioses mediante el sacrificio humano, los españoles al hacer la guerra en nombre del cristianismo.[85] Birchard describe la violenta trama de este filme como "especialmente salvaje".

García Riera encuentra una relación entre la obra de DeMille y *The Captive God*, de Charles Swickard.[86] Para él, ambos filmes estadounidenses muestran "un racismo que comparten las inopinadas hijas hollywoodenses del emperador Moctezuma II".[87] La comparación entre ambas producciones es muy apropiada, ya que su eje narrativo se centra en el amor de la hija de Montezuma por un español y sus consecuencias militares, es decir, el argumento de la novela de Wallace. Así, *The Captive God* evidencia que las ideas del siglo XIX sobre México no eran extrañas en Hollywood en tiempos de la Revolución mexicana.[88] A su vez,

83. "when they come to tell the history of the present world war in motion pictures, we won't see the son of the Kaiser having a mad love affair with our President's daughter", en Linda A. Griffith, "Comments of a Free Lance", *Film Fun* (enero de 1918): 11.

84. "it is difficult to justify the destruction of a civilization as the basis for consummating a love affair — even in a work of romantic fiction", en Birchard, *Cecil B. DeMille*, 115.

85. "distort religious values to their own ends", en Birchard, *Cecil B. DeMille*, 114.

86. Swickard, dir., *The Captive God* (Nueva York: Triangle Films, 1916).

87. Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero* (Ciudad de México: Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1987), 96. *The Captive God* existe sólo en la reedición británica titulada *Rival Tribes* (1926), abreviada y probablemente pirateada. En esta versión, los "tehuans" se convierten en mayas, su jefe en Tonga y la princesa azteca en Tacki. Su sirviente llevaba el nombre aún más inverosímil de Cassio, https://www.youtube.com/watch?v=QoAkhp1qWIg (consultado el 20 de octubre de 2025).

88. Durante el periodo revolucionario, varias producciones hollywoodenses presentaban a personajes antagonistas como "aztecas" bárbaros. Entre ellas destaca un segmento de la serie *Neal of the Navy*, dirigida por William Bertram y W. M. Harvey (Long Beach, Cal.: Balboa Amusement Producing Company/Pathé Exchange, 1915) que trasladó a los aztecas y sus sacrificios humanos al México del siglo XX. Véase el relato de este segmento escrito por el guionista

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

demuestra que su fuente literaria compartida no necesariamente tenía que ser interpretada de manera tan violenta como en la versión de DeMille.

Monte Katterjohn, el guionista de *The Captive God*, proporcionó a su trama un fondo distinto que indicaba que su investigación fue más allá de leer a Prescott y Wallace. Su historia comienza con un niño español, único sobreviviente de un naufragio en el Golfo de México, en un paralelo aproximado a la vida del histórico Gonzalo Guerrero, quien no aparece ni en *History of the Conquest* ni en *The Fair God*.[89] En *The Captive God* el niño español es descubierto por la tribu de los "tehuans", recibe el nombre de Chiapa y, por ser blanco, asciende socialmente hasta convertirse en su jefe. Tras un ataque de sus rivales aztecas, es capturado y condenado a sacrificio, pero la hija de Montezuma, para salvarle la vida, le envía a su gente la cruz que colgaba de su cuello. Los tehuans rescatan a su jefe del sacrificio, pero el clímax de la película no es una batalla épica entre culturas, sino una pelea a cuchillo entre Chiapa y un guerrero azteca llamado Mexitli, a quien la hija de Montezuma había sido prometida como consecuencia de su triunfo sobre los tehuans. Como tenía que suceder en tal encuentro dada la lógica racial estadounidense de la época, el hombre cristiano gana el conflicto y el favor de la hija del emperador azteca.

La hija de Montezuma se enamora de un hombre blanco en las dos obras, pero las consecuencias de las distintas maneras de relatar lo que es, en esencia, el mismo cuento, son muy diferentes. En *The Captive God*, los aztecas son quienes agreden a otro pueblo indígena que, aunque está liderado por un hombre blanco, no puede apoyarse en una tecnología superior. Es un conflicto entre pares. La hija del soberano azteca no está obligada a traicionar a su pueblo para lograr el amor que quiere. La resolución del conflicto romántico no implica la abolición de una cultura por completo, sólo un duelo. La destrucción de Tenochtitlán en *The Woman God Forgot* con sus españoles impunes sembrando el caos con sus cañones y arcabuces contrasta marcadamente con las acciones de los tehuans cuyo único objetivo es liberar a su jefe y a la mujer que éste ama en *The Captive God*.

Las limitaciones financieras de Triangle Studios se reflejan en la producción de *The Captive God*, aunque su presupuesto fue reportado como 50,000 dólares, muy por encima del típico rango de 15,000 a 30,000 dólares de dicha producto-

William Hamilton Osborne para distribución en periódicos, "Neil of the Navy", *The Daily Star-Mirror* (Moscow, Idaho), vol. 5, núm. 75, 27 de diciembre de 1915, 3.

89. "Triangle Film Corporation/The Captive God", *The Moving Picture World* 29, núm. 5 (29 de julio de 1916): 843.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

ra.[90] La épica película de DeMille, con sus elaborados decorados y vestuarios y su gran elenco de extras, costó aproximadamente 115,000 dólares, y el director pudo darse el lujo de inspirar sus ambientaciones en las ilustraciones de Pape para la novela de Wallace.[91]

La obra de Pape fue para DeMille una rica mina de imágenes de supuesta "exactitud" que podían utilizarse en las escenas que Macpherson inventó en su resumen de la novela de Wallace. Copiar ilustraciones de publicaciones populares para usarlas en sus películas era una práctica conocida para DeMille. Manning ha demostrado que para su anterior película histórica, *Joan the Woman,*[92] tomó imágenes directamente del libro *Jeanne d'Arc* de Louis-Maurice Boutet de Monvel de 1896, que había sido reeditado y exhibido en los Estados Unidos. Manning alude en particular a un segmento del libro de Boutet de Monvel que "parece un guion gráfico del despliegue de cañones y la carga de caballería de DeMille liderada por Joan", y señala que "la cámara también captura la secuencia desde el mismo ángulo" empleado por el artista. [93] Aunque sus referencias a obras de Pape no son tan directas, hay una clara correspondencia entre sus ilustraciones, que originalmente acompañaron segmentos diferentes en la novela y las imágenes fílmicas de DeMille.

Para ambientar al público en su visión de la cultura azteca, DeMille inicia su película con un sacrificio realizado frente a las garras que ostentan los pies de la escultura de Coatlicue, la diosa azteca de la tierra, figura que Wallace (fig. 7) nunca mencionó en *The Fair God*. Sin embargo, dicha escultura captó la atención de Pape en su visita a la Galería de Monolitos, por lo que le dedicó el dramático frontispicio del segundo tomo de la novela para ilustrar la visita de Montezuma y los españoles al santuario de "Huitzli" [*sic*] relatado por Wallace. Para Pape y DeMille la Coatlicue era justamente el ícono del esplendor bárbaro azteca.

90. Para consultar el presupuesto, véase "The Captive God (1916) a Silent Film Review", *Movies Silently*, https://moviessilently.com/2016/07/10/the-captive-god-1916-a-silent-film-review/.

91. Birchard, *Cecil B. DeMille*, 113.

92. Cecil B. DeMille, *Joan the Woman* (Nueva York: Jesse L. Lasky Feature Play Company/ Paramount Motion Pictures, 1916), 138 mins.

93. "looks like a storyboard for DeMille's deployment of cannon and cavalry charge led by Joan […] the camera also captures the sequence from the same angle", en Scott Manning, "Joan of Arc's Gunpowder Artillery in Cecil B. DeMille's *Joan the Woman* (1916)", *Film and History: An Interdisciplinary Journal* 52, núm. 1 (verano de 2022): 26.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

7. Eric Pape, *"O King," he said, "the Ears of the god are open"*, frontispicio del libro de Wallace, *The Fair God* (*vid. supra* n. 4), vol. 2. Fotograbado. New York Public Library. Hathi Trust.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

8. Eric Pape, *The monarch's face changed visibly*, en Wallace, *The Fair God* (*vid. supra* n. 4), antes de la página 218. Fotograbado. New York Public Library. Hathi Trust.

Durante la posproducción de su película, DeMille continuó experimentando con el color como en sus anteriores obras cinematográficas. Usó un rojo para la escena de *Joan the Woman* en la cual la futura santa es quemada en la hoguera, y lo volvió a emplear en *The Woman God Forgot* en la escena de la ceremonia de bodas frente a Coatlicue. Según *Motion Picture World*, DeMille y su camarógrafo, Alvin Wyckoff, afirmaron que habían trabajado juntos durante varios años para reproducir los efectos de las sombras y tonos de color utilizados en las famosas ilustraciones de [Edmund] Du Lac.[94] "Éstos se mezclan y armonizan, pero no son demasiado evidentes".[95] Aunque es posible que el tono rojo que DeMille y Wyckoff seleccionaron para la "sala de sacrificios" fuera mera casuali-

94. El ilustrador Edmund Dulac nació en Toulouse, Francia, en 1882. Formado en la Académie Julian y la École des Beaux-Arts, tal como Pape. El anglófilo Dulac emigró a Inglaterra en 1905 y se convirtió en ciudadano británico en 1912. Obtuvo renombre internacional por sus primeras ilustraciones en acuarela, hechas en tonos azules muy saturados, para la versión de Laurence Housman de las *Stories from the Arabian Nights* (1907). Murió en Londres en 1953.

95. "These blend and harmonize, but are not too obvious", en "Lansky Chiefs Working on Color Process/Messrs. DeMille and Wyckoff say Rapid Strides Have Been Made in Working Out Inventions", *Moving Picture World* 35, núm. 6 (9 de febrero de 1918): 832.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

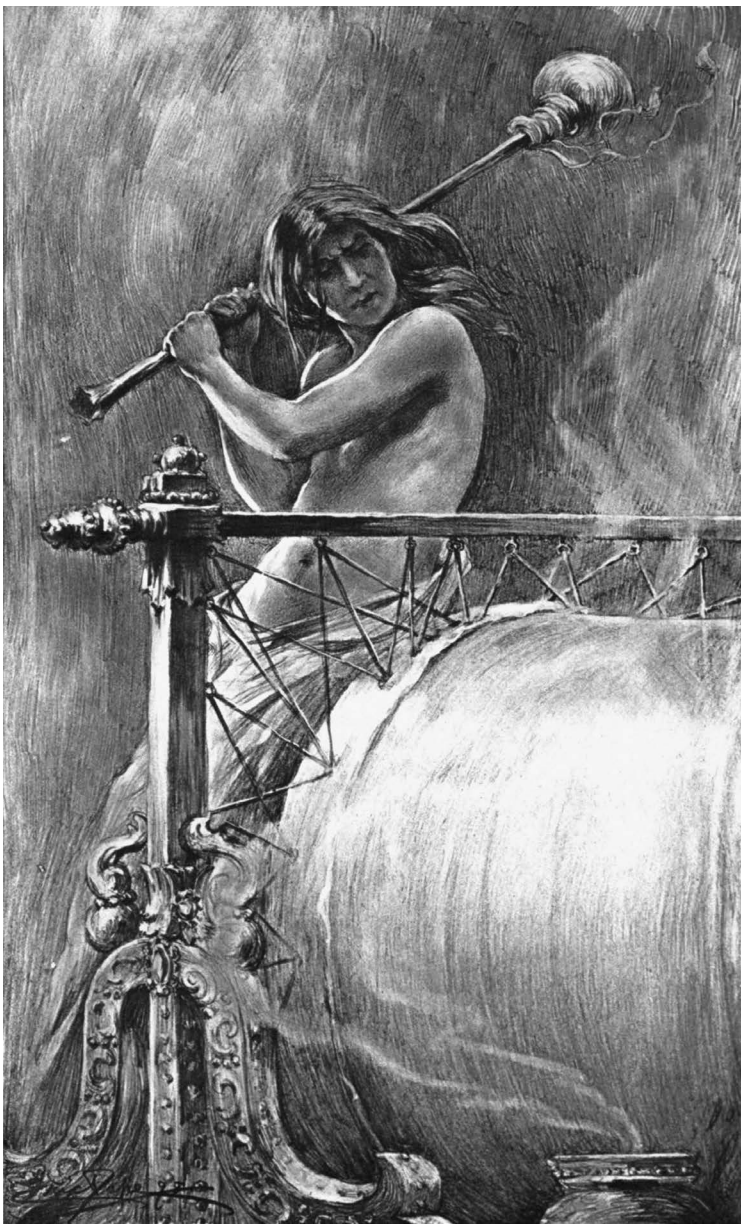
9. Anónimo, foto publicitaria, *The Woman God Forgot* por Cecil B. DeMille, 1917, 20.32 × 25.4 cm. Fotografía. Colección del autor.

dad, coincide con el rojo utilizado por Pape en su frontispicio. En todo caso, la conclusión de que esta ilustración influyó en la elección del cineasta y su colaborador se ve reforzada por el hecho de que ellos también usaron la dramática iluminación ascendente proporcionada por la ofrenda ardiente en el altar a los pies de la estatua. A su vez, la escena de la boda reproduce otra ilustración de Pape, la de Montezuma en su sala de trono con el monarca de perfil (figs. 8 y 9).

El sacrificio presidido por Taloc al inicio de la obra está inspirado en otra imagen de Pape, en la que el artista plástico destacó una simple frase de la novela, "por fin, el tambor del templo mayor dio la señal", con la imagen de un atlético percusionista tocando un gran tambor (fig. 10).[96] DeMille reemplazó el tambor por un inmenso gong exótico y un percusionista notablemente

96. "At length the tambour in the great temple sounded the signal", en Wallace, *The Fair God*, 70.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954



10. Eric Pape, "*The Tambour in the Temple Sounded the Signal*", en Wallace, *The Fair God* (*vid. supra* n. 4), antes de la página 70. Fotograbado. New York Public Library. Hathi Trust.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

más rudo que el de Pape. La misma imagen reaparece para anunciar el inminente sacrificio de Alvarado previo al frustrado matrimonio entre Tezca y Guatemoco.

Aunque en las ilustraciones de Pape para *The Fair God* había dibujos de plumas, así como en su trabajo anterior para *The Incas: Children of the Sun*, su presencia no se compara con la abundancia de plumas que caracteriza *The Woman God Forgot*; este hecho permitió a Griffith desestimar la película describiéndola como "en su mayor parte plumas y petos".[97] Tales excesos eran parte esencial de las estrategias publicitarias que DeMille había heredado de Belasco.[98]

Para DeMille, el esplendor bárbaro de un guerrero azteca adornado con plumas, estereotipo que surgió en Europa a principios del siglo XVI y que fue un símbolo inmediatamente reconocible en el plano internacional, era un componente ideal dentro de un programa publicitario para un público masivo.[99] En un texto promocional incluido en el dossier de prensa entregado a los dueños de las salas cinematográficas, y más adelante reimpreso casi en su totalidad en un artículo profusamente ilustrado en *Motion Picture Magazine*, el estudio de DeMille afirmó haber utilizado más de 180 kilos de plumas para el vestuario y los decorados, a fin de cumplir con las exigencias de autenticidad planteadas por "los arqueólogos e historiadores" consultores.[100] Como se desprende de las fotografías publicitarias, los tocados de los nobles incorporaban plumas de avestruz y faisán; el resto, según se informa, se compró en granjas avícolas locales. Para enfatizar aún más el carácter épico de la película, el artículo afirmaba que "dos turnos de ocho horas de cuarenta personas cada uno se dedicaron exclusivamente a pegar y trabajar los diseños de las plumas".[101]

DeMille también expresó en tono grandilocuente que su escenografía estaba "completa hasta el más mínimo detalle, reproduciendo la enorme sala de sacri-

97. "was mostly feathers and breastplates", en Griffith, "Comments of a Free Lance", 11.

98. Brianton, "Hollywood's First Auteur", 35.

99. Para los orígenes del estereotipo véase Hugh Honour, *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time* (Pantheon Books, 1975), 77.

100. "The Woman God Forgot", *Artcraft Studios Press Book: Exploitation and Publicity Accessories* (Artcraft Studios, 1917), 17-19, https://archive.org/details/paramountpressbo01unse/page/n239/mode/ 2up?q=%22Woman+God+Forgot%22 (consultado el 20 de octubre de 2025) y Charles Fair, "Costuming a Cinema Spectacle", *Motion Picture Magazine* 14, núm. 12 (enero de 1918): 47-50.

101. "Two eight-hour shifts of forty people each did nothing but paste and work out the feathered designs", en Fair, "Costuming", 50.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

11. Anónimo, foto publicitaria, *The Woman God Forgot* por Cecil B. DeMille, 1917, reproducida en *Motography* XVIII, núm. 18 (3 de noviembre de 1917): 946. Library of Congress, https://www.loc.gov/item/xca12001192/resource/gdcmassbookdig.motography18elec-1917-08-18.

ficios con el mismo tamaño de la sala donde el Sumo Sacerdote de los aztecas sacrificaba a sus víctimas humanas a los dioses aztecas" (fig. 11). Y agregó que, para construir la pirámide de la película, "un equipo de trescientos carpinteros y albañiles estuvo ocupado durante casi dos semanas, trabajando día y noche".[102]

Para promocionar el alquiler de la película entre los propietarios de salas de cine, el estudio inventó una historia según la cual DeMille había tomado prestadas algunas de las joyas entregadas por Cortés a la Corona de España, para utilizarlas en su producción.[103] Si bien tal historia sobrepasa el límite de lo vero-

102. "complete in the most diminute detail, the huge sacrificial room being reproduced in the exact size of the room in which the High Priest of Aztec sacrificed his human victims to the Aztec gods. […] a force of three hundred carpenters and stone masons were busy nearly two weeks, working night and day", en *Artcraft*, "The Woman God Forgot", 13.

103. "Crown Jewels of Spain in 'Woman God Forgot'", *Artcraft Studios Advance* 1, núm. 16 (30 de julio de 1917): 6.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

símil, también sugiere que, al menos un miembro de su equipo de promoción estaba familiarizado con *History of the Conquest* de Prescott, pues ahí se relata que Cortés prometió a la corte española una esmeralda "tallada en forma piramidal, de un tamaño tan extraordinario, ¡que su base era tan ancha como la palma de la mano!".[104]

Al parecer, DeMille quiso que su película se entendiera como una agresión fílmica contra los revolucionarios mexicanos. Su publicidad caracterizó como una "invasión" el supuesto viaje de su equipo creativo a un México en plena revolución para fotografiar las ruinas de los "palacios aztecas", aún ocultas detrás de los muros de Palacio Nacional en la capital.[105] Lo que podría parecer simplemente otra invención poco creíble, destinada a enfatizar la supuesta veracidad de la obra, fue retomado y utilizado por los medios especializados de la época. En su edición de noviembre de 1917, la revista *Photoplay* empleó la palabra "invasión" en un titular sobre el estreno público de la película, afirmando que su protagonista femenina —la cantante de ópera Geraldine Farrar— había invadido las tierras de Pancho Villa (fig. 12). En aquel entonces, Villa aún seguía presente en la mente de la población de los Estados Unidos. El ejército estadounidense había invadido México en marzo de 1916 en busca de Villa, después de que éste arrasara la localidad de Columbus, en el estado de Nuevo México. Antes de su incursión en el país del norte, Villa había sido el favorito de Hollywood, ya que se había asegurado la cobertura de sus actividades al proporcionar a los estudios contratos que les garantizaban acceso exclusivo.[106] Tras este ataque, se convirtió en un hombre perseguido. El esfuerzo infructuoso por "pacificar" a Villa había llegado a su fin en febrero de 1917.

Aunque *The Woman God Forgot* tuvo un éxito de taquilla respetable, no fue el gran triunfo que DeMille esperaba. No obstante que la postura de Griffith representaba una opinión minoritaria, en su mayor parte, la recepción de la crítica, al igual que *The Captive God*, demostró que el público estadounidense aún conservaba las ideas decimonónicas sobre el pasado de México.[107] E. T. Keyser, colaborador del *Moving Picture World*, escribió que para "el buscador de

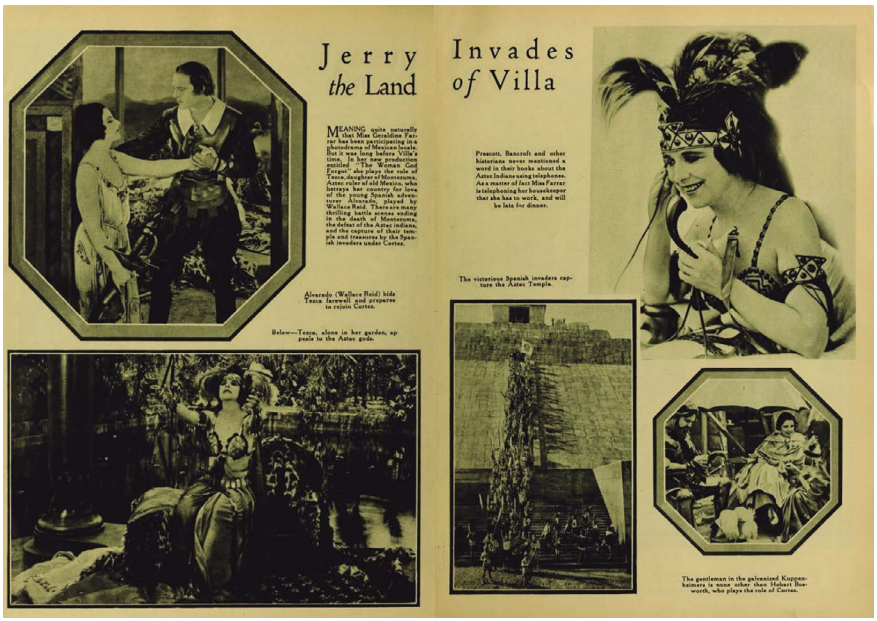
104. "cut in a pyramidal shape, of so extraordinary a size, that the base was as broad as the palm of the hand!", en Prescott, *History of the Conquest*, 625.

105. Fair, "Costuming", 48.

106. Margarita de Orellana, *Filming Pancho: How Hollywood Shaped the Mexican Revolution*, trad. John King (Verso, 2009).

107. Para un ejemplo de la crítica favorable que recibió *The Captive God*, véase "Feature Films/The Captive God", *New York Dramatic Mirror* 76, núm. 1960 (15 de julio de 1916): 37.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954



12. Anónimo, *Jerry Invades the Land of Villa,* en *Photoplay* XII, núm. 6 (noviembre de 1917): 64-5. Internet Archive.

entretenimiento casual, el relato abreviado del choque entre la mayor civilización del Nuevo Mundo y la del Viejo, con la consiguiente destrucción de la primera, resultará […] fascinante".[108] Opinaba que debido a la "exactitud" de su escenografía y vestuario, la obra tendría mayor atracción para "el estudiante de historia".

DeMille se enorgullecía de sus conocimientos históricos y solía presumir su excelencia académica en la disciplina ante los entrevistadores. Se le citaba afirmando que "cuando el tema es histórico o bíblico, una investigación precisa debe preceder y acompañar cada etapa de la producción".[109] DeMille fue responsable de la creación de lo que se ha denominado el primer departamento de

108. "To the casual amusement seeker the abbreviated tale of the clash between the highest civilization of the new world and that of the old, with the consequent destruction of the former, will prove […] absorbing", en E.T. Keyser, "The Woman God Forgot", *The Moving Picture World* 34, núm. 7 (17 de noviembre de 1917): 1035.

109. "when the subject is historical or biblical, accurate research must precede and accompany every stage of production", en Manning, "Joan of Arc", 22.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

investigación de un estudio cinematográfico, en conjunción con el rodaje de *Joan the Woman*, aunque, al parecer, en sus inicios consistía tan sólo en un diccionario y una colección de revistas de National Geographic.

La ahistórica representación visual que ofrece DeMille de la caída de Tenochtitlán como una gesta lograda por apenas un puñado de aventureros europeos pertrechados con armaduras, arcabuces y cañones de fierro es de su autoría intelectual y no proviene de sus fuentes. El libro *History of the Conquest,* de Prescott, deja en claro que tal cosa no se ajustaba en absoluto a la realidad, mientras que buena parte de la novela de Wallace se consagra, precisamente, a la búsqueda de aliados locales por parte de los españoles. Por el contrario, en la obra de DeMille, la superioridad de unos cuantos blancos nunca se ve amenazada por los miles de indígenas que los rodean. Fueron sus instintos como animador y promotor, más que su profesado amor por la precisión histórica, lo que dominó su enfoque cinematográfico en *The Woman God Forgot*.

Conclusión

Para el espectador del siglo XXI, la total inverosimilitud de la trama de *The Woman God Forgot*, junto con su estilo de actuación aún marcado por prácticas teatrales decimonónicas, convierten la película en una especie de comedia fársica. Su combinación de romance descabellado entre representantes de dos culturas violentas, con excesos de plumajes y mezclas anacrónicas de vestuarios y diseños escénicos sólo subraya su excentricidad y ridiculez. Estos elementos pueden enmascarar lo que la película comunicó a sus espectadores en los principios del siglo XX, cuando encontró un público dispuesto a ver a México como un país que sufría indebidamente por un liderazgo indigno.

Desde que los puritanos se asentaron en los alrededores de Boston, los habitantes de angloamérica se acostumbraron a los mensajes, tanto en sermones religiosos como en la literatura popular, que proclamaban su superioridad innata y su misión redentora en el continente. Este discurso surgió nuevamente previo a la guerra contra México, enarbolado por los Estados Unidos en pleno siglo XIX, cuando las exploraciones arqueológicas hechas por estudiosos extranjeros empezaron a dar a conocer los logros de los antiguos moradores de las tierras que pertenecían a la joven nación mexicana independiente.

La posición estadounidense de asumir las civilizaciones antiguas de la tierra mexicana como propias por sus logros arquitectónicos y artísticos, y al mismo

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.2954

tiempo rechazar la barbarie de sus prácticas, se despliega de forma dramática en las páginas de *History of the Conquest* de Prescott y los libros de Stephens y Catherwood. La creencia de que la España católica y la sucesora república mexicana no eran dignas gobernantes de las tierras americanas también está a plena vista en dichas obras. Todas estas ideas se fueron consolidando a lo largo del siglo XIX, lo que se corrobora en la pintura monumental *The Storming of Teocalli by Cortez and His Troops* de Leutze, en la novela popular de Wallace y en las ilustraciones de Pape en la edición de lujo, que en conjunto, presentan una iconografía de violencia y codicia alrededor de la Conquista muy distinta de la concepción de esa época que se formó en México durante el mismo periodo.

Dicha iconografía seguía teniendo eco en dos obras fílmicas creadas en los primeros años del siglo XX, *The Woman God Forgot*, de DeMille y su guionista Macpherson, y *The Captive God,* con guion de Katterjohn. Aunque surgieron de las mismas fuentes, ofrecen relatos distintos; en particular el filme de DeMille se vale de las ilustraciones de Pape para crear un *mise en scène* impresionante. Si acaso el ilustrador vio la película, se desconoce lo que pensó sobre su traslado de la página impresa a un medio tan distinto como el cine. Así como la obra cinematográfica plantea una visión que afirma a la sociedad de la que proviene, a la vez tiene la capacidad de crear nuevas visiones. DeMille optó sólo por lo primero. Su primer filme épico es apenas la continuación de una larga tradición retórica estadounidense que resulta difícil ignorar. ♣

N. B. Agradezco al coleccionista e investigador Gregory Conn por su ayuda con la biografía de Eric Pape. También quiero agradecer a Helia Bonilla Reyna y Raymundo Ruiz González por su revisión del borrador.