División de Ciencias Sociales y Humanidades

Posgrado en Historiografía

Identidad, imaginarios y memoria en las representaciones visuales sobre la Intervención Francesa y el Segundo Imperio: un estudio comparativo, 1862 – 1906.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HISTORIOGRAFÍA

PRESENTA:

JUAN ALFONSO MILÁN LÓPEZ

DIRECTOR DE TESIS: DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

SINODALES:

DR. SAÚL JERÓNIMO ROMERO
DRA. DENISE HELLION PUGA
DR. JOSÉ ARTURO AGUILAR OCHOA

México, Distrito Federal, 13 de noviembre de 2015.

Este proyecto de investigación contó con el apoyo y patrocinio económico del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)

AGRADECIMIENTOS

A mi asesor, Dr. Álvaro Vázquez Mantecón por aceptar dirigir esta investigación, por todos sus comentarios y sugerencias hasta llegar a buen puerto. Agradezco a mis sinodales los profesores Arturo Aguilar Ochoa, Denise Hellion y Saúl Jerónimo Romero, por su disposición, lectura crítica y observaciones a este trabajo. Extiendo mi gratitud a los doctores Danna Levin Rojo, Silvia Pappe y José Ronzón, cuya dirección del posgrado en historiografía siempre fue generosa, dedicada y comprometida con la comunidad estudiantil y docente. A Cristina Vargas, Julio César Villar y René Robles por su ayuda y buenos oficios en las operaciones administrativas y logísticas dentro del posgrado.

A mis apreciables compañeros de generación Myrna Rivas, Víctor Iván Gutiérrez Maldonado, Emilio Rodríguez Herrera, María del Sol Morales Zea, Abe Román, Rafael Villegas, Alejandro Gutiérrez y Mario Islas, por su dedicación y por su ejemplo de tenacidad y compromiso.

Dedico también este esfuerzo a mis queridos amigos María de los Ángeles Quijas, Alicia Puga, Dolores Nájera, Juan Francisco Montoya, Jorge Alberto Rivera Mora, Rocío Paniagua y Jorge Jiménez, quienes me han extendido siempre su mano y sus conocimientos, todos ellos me honran con su amistad.

Para Celeste Bernal por su apoyo incondicional, su cariño y todas las atenciones que ha tenido conmigo, por sus atinadas observaciones y sugerencias.

“Ningún gran artista ve las cosas como son en realidad; si lo hiciera, dejaría de ser artista”.
Oscar Wilde

“Contra toda opinión, no son los pintores sino los espectadores quienes hacen los cuadros”.
Marcel Duchamp

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ---------- **6**

CAPÍTULO 1.- EL PROYECTO DE LA INTERVENCIÓN FRANCESA Y EL SEGUNDO IMPERIO EN MÉXICO ---------- **20**

1.1.- MÉXICO EN EL IMAGINARIO EUROPEO ---------- **21**

1.1.1.- Construcción de otredad ---------- 23

1.1.2.- Los hombres ---------- 30

1.1.3.-El salvaje ---------- 33

1.1.4.- Las mujeres ---------- 39

1.2.- LA CONCEPCIÓN TERRITORIAL ---------- **46**

1.2.1.- El paisaje ---------- 48

1.2.2.- Las ciudades ---------- 53

1.2.3.- La guerra en la ciudad ---------- 54

1.2.4.- Las ciudades y la identidad panlatina ---------- 57

1.3- LOS RETRATOS IMPERIALES, ENTRE LA DIFUSIÓN Y LA APROPIACIÓN NACIONAL --- **63**

1.3.1.- La característica del retrato ---------- 66

1.3.2- Primer momento de presentación de los retratos imperiales ---------- 69

1.3.2.1- Prensa francesa ---------- 69

1.3.2.2.- Prensa mexicana ---------- 71

1.3.3.- Segundo momento de la construcción del proyecto imperial: retrato cortesano - 81

1.3.4.-Tercer momento de la construcción del proyecto imperial: retrato alegórico ----- 95

1.4.- LOS SÍMBOLOS ---------- **99**

1.4.1.- Los monogramas ---------- 100

1.4.2.- La bandera ---------- 102

1.4.3.- Las condecoraciones ---------- 103

CAPÍTULO 2.- LA RESISTENCIA LIBERAL ---------- **108**

2.1.- LA EXALTACIÓN DEL PATRIOTISMO NACIONAL ANTE LA AMENAZA EXTERIOR----- 109
2.1.1.- La faceta política de *La Orquesta* ---------- 110
2.1.2.- La faceta militar de *La Orquesta* ---------- 118
2.1.3.- El aporte de *Las Glorias Nacionales* ---------- 121
2.1.4.- El sitio de Puebla ---------- 127

2.2.- MEDIOS DE CONFRONTACIÓN CON EL IMPERIO ---------- 138
2.2.1.- La burla metafórica de la monarquía ---------- 142
2.2.2.- La burla metafórica del emperador---------- 149
2.2.2.1.- Primer momento de la representación caricaturesca de Maximiliano ---------- 150
2.2.2.2.-Segundo momento de representación caricaturesca de Maximiliano---------- 156

CAPÍTULO 3.- LAS BATALLAS POR EL PASADO: LIBERALES Y CONSERVADORES---------- 166

3.1.- MARTIRIO Y SACRALIZACIÓN: VÍA HACIA LA LEGITIMACIÓN Y EL PERDÓN -------- 167
3.1.1.- Primera estación: la condición previa al martirio ---------- 171
3.1.2.- Segunda estación: el martirio ---------- 174
3.1.3.- Tercera estación: la sacralización ---------- 186

3.2.- GLORIFICACIÓN FRANCESA DE SU INTERVENCIÓN EN MÉXICO ---------- 198
3.2.1.- La experiencia de Jean Adolphe Beaucé ---------- 198
3.2.2.- Del discurso bélico a la paz y reconocimiento mutuo ---------- 206

3.3.- LA INTERVENCIÓN Y EL IMPERIO VISTOS DURANTE LA REPÚBLICA RESTAURADA 209
3.3.1.- La experiencia de las litografías que acompañaron a la literatura romántica ---- 211

3.4.- EL PORFIRIATO Y LA PRIMACÍA DEL CAUDILLO EN LA IMAGEN NACIONAL --------- 220
3.4.1.- Las postales positivistas ---------- 221
3.4.2.- El último retorno a la pintura bélica decimonónica---------- 227

CONCLUSIONES---------- 234

FUENTES CONSULTADAS ---------- 244

INTRODUCCIÓN

La Intervención Francesa y el Segundo Imperio han aportado una vasta historiografía.[1] La mayoría, sin embargo, aborda las coyunturas de carácter político, social y económico que se presentaron en el contexto nacional e internacional, y que originaron el conflicto. En lo que respecta al análisis de los materiales visuales se ha producido poco material, destacan las investigaciones que han realizado Esther Acevedo y Arturo Aguilar Ochoa en lo que respecta a la pintura y fotografía del periodo respectivamente. Por mi parte, he decidido realizar un estudio que esclarezca las representaciones sociales y políticas de la época visibles en las imágenes, concretamente en la litografía y pintura. Este es un estudio comparativo que pretende analizar los tópicos que cada horizonte, el europeo y nacional, ponderaron en sus representaciones sobre este periodo histórico. Para tal fin hay que considerar a la imagen, como un vestigio informativo que dice algo más que cuestiones básicas como las costumbres y tradiciones de culturas pretéritas. Trascender esta problemática se logra analizando con cuidado los elementos que a simple vista parecerían insignificantes, pero que a fin de cuentas son importantes porque revelan datos que los historiadores no identifican de inmediato, ya que como lo ha dicho José Ronzón, "la imagen es necesariamente explícita en materias que los textos pueden pasar por alto con suma facilidad".[2]

[1] Desde los documentos que fueron escritos por autores contemporáneos del periodo, entre los que destacan *Revistas históricas sobre la intervención francesa en México* del ministro juarista José María Iglesias; o *Elevación y caída del Emperador Maximiliano: intervención Francesa en México, 1861-1867* escrita por el francés Conde de Kératry. Existe mucha narrativa testimonial sobre los viajeros que vinieron con los franceses y Maximiliano y escribieron sus opiniones sobre este país. Entre los que se continúan elaborando en la actualidad tenemos textos destacados como los escritos por Erika Pani, *Para mexicanizar el segundo imperio* (2002) y *El segundo imperio* (2005); y los de Konrad Ratz, *Querétaro: fin del segundo imperio mexicano* (2005); *Tras las huellas de un desconocido. Nuevos datos y aspectos de Maximiliano de Habsburgo*, (2008).

[2] José Ronzón, "La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados", en José Ronzón y Saúl Jerónimo Romero, (coords.) *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea. Objetos, fuentes y usos del pasado*, p. 135.

Hay que tener presente, que la imagen como discurso, tienen *per se* un principio indiscutible: su carácter ilustrativo, no obstante a través de los análisis iconográficos - iconológicos "se ha iniciado un análisis de los discursos y lenguajes que las mismas ofrecen",[3] esto implica poner en funcionamiento la historicidad de las mismas y debatir en torno a su utilidad como una forma de describir, abordar y explicar el pasado.

Comúnmente los historiadores que se han adentrado al estudio de la imagen reconstruyen la historia de ejemplares pictográficos en concreto: la técnica empleada, la biografía de su autor, descripción de la temática reflejada y la valoración estética como colofón. Para los intereses de la historia cultural en general y la historiografía crítica[4] en particular, si bien esto no es un paso innecesario, ya que es menester realizarlo *a priori*, ello resulta incompleto, porque las representaciones visuales han de encaminar coordenadas sociopolíticas de las cuales se puede extraer una lectura más compleja.

La imagen no informa de manera objetiva sino que es una interpretación particular de algún tipo de acontecimiento. En este contexto resulta fundamental identificar la filiación política o ideológica de autores y patrocinadores, ya que esto puede ayudarnos a entender el tratamiento favorable o desfavorable con que se interpreta algún episodio. La posición ideológica condiciona el enjuiciamiento sobre acontecimientos históricos, por ello la subjetividad cede a planteamientos políticos, históricos, religiosos, etcétera. Por ejemplo la batalla del cinco de mayo está completamente ausente de la pintura militar francesa, mientras que es uno de los episodios favoritos de la contraparte mexicana. Lo contrario pasa cuando los artistas galos privilegiaron acontecimientos como el sitio de Puebla en 1863, la batalla de Camarón o la ocupación de sus tropas en la capital del país, tópicos escasos en las producciones nacionales.

De esta forma, las imágenes son testimonios que contienen preocupaciones y mensajes particulares. El discurso visual ofrece la posibilidad de "penetrar los ámbitos públicos, vida cotidiana y valores".[5] Estos criterios sobre el estudio de la imagen resultan fundamentales, pues considero que los hechos históricos acaecidos en el país durante el

[3] Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, p. 43.
[4] La doctora Silvia Pappe ha propuesto que la historiografía crítica trabaja con la posibilidad de actualizar la historicidad de los discursos históricos, es decir, manejarlos situados siempre en dos ámbitos: los que estamos leyendo e interpretando, y los nuestros que estamos construyendo y escribiendo a partir de la selección y el ordenamiento de los primeros. *Cfr*. Silvia Pappe, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, p. 16.
[5] Rodrigo Gutiérrez Viñuales y María Luisa Bellindo Gant, "Introducción", en Rafael López Guzmán (dir.) *Historia del arte en Iberoamérica y las Filipinas. Materiales didácticos III: artes plásticas*, p. 16.

siglo XIX (como la Intervención Francesa y el Segundo Imperio) determinaron los temas, personajes y situaciones que se privilegiaron en las fuentes icónicas internacionales y nacionales de ese tiempo. ¿A través de qué herramientas metodológicas se puede llegar a una interpretación completa de la imagen? ¿Cuáles son las coordenadas historiográficas que se pueden desprender de este estudio? ¿Cuáles son los objetivos que persigue esta tesis? Y ¿Cómo se encuentra estructurada?

DE LA METODOLOGÍA

Un estudio que ponga énfasis en los puntos anteriores, tal como lo propongo, se enfoca a la definición del discurso ideológico de las obras y sus significados iconológicos, pero ¿cómo llevar a cabo una interpretación iconológica? Comencemos primero por discutir cómo surgió la metodología. Los términos "iconografía" e "iconología" provienen de los estudios de la historia del arte, fueron utilizados por primera vez por Cesare Ripa[6] en el siglo XVI y relanzados durante los años veinte y treinta del siglo XX. Su relanzamiento se asoció con una forma novedosa de "leer" la pintura y trascender la mera contemplación. La escuela de Warburg de Hamburgo dio cabida a la nueva generación de iconógrafos durante los años inmediatamente anteriores al ascenso de Hitler al poder, entre éstos se destacaron Aby Walburg, Fritz Saxl, Edgar Wind y Erwin Panosfky, éste último distinguió en el texto *Estudios sobre iconología* una metodología iconográfico-iconológica, para que el historiador pueda alcanzar el significado de una obra siguiendo tres pasos:

1.- DESCRIPCIÓN PRE ICONOGRÁFICA

El historiador consigna aquellos datos que posee la obra, fácticos y expresivos alcanzados por nuestra percepción. Eso sí, a veces necesitamos apelar a mayores conocimientos como el tiempo y la cultura donde floreció la obra, pero el aspecto fundamental de este primer paso, sería la identificación de objetos, situaciones y personajes.

[6] Su texto *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, (1593) tuvo por objeto ser una especie de manual que auxiliara a los poetas, pintores y escultores para representar las virtudes, los vicios, los sentimientos y las pasiones humanas, éste se presenta en orden alfabético, cómo diferentes alegorías como la paz, la libertad o la prudencia, son reconocibles por una iconografía propia.

2.- ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Basta con la identificación de imágenes, historias y alegorías. El análisis iconográfico implica un método descriptivo y no interpretativo y se ocupa de la identificación y clasificación de las imágenes. Este nivel se relaciona con el "significado convencional" es decir, reconocer el tema o escenas narrativas, si la obra representa la batalla del cinco de mayo o el fusilamiento de Maximiliano, por citar un par de ejemplos. Del mismo modo podemos hablar de la iconografía como "sistematización de inventarios de retrato", o la recopilación de la serie de retratos y pasajes dedicados a la vida de un individuo, o bien la clasificación y catalogación de virtudes, símbolos y atributos que se relacionan con los santos, en el caso de insignias religiosas, principalmente, pero también con personajes notables. De tal manera que la iconografía contribuye a hacernos ver claramente la singularidad de una obra, dota la capacidad de diferenciar escenas, además de auxiliarnos a situar la obra en su tiempo. Por último, gracias a la iconografía las fuentes literarias de una obra "pueden volverse visibles y así se podrá precisar su relación con la tradición".[7]

3.- ANÁLISIS ICONOLÓGICO

El verdadero objetivo del análisis de la obra es dilucidar la significación del contenido. Se debe prestar atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición como a los temas iconográficos. A la iconología le interesa el significado intrínseco o bien, "los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica".[8]

La iconología estudia las denominaciones visuales del arte, por extensión, se trata de la ciencia que estudia las imágenes, emblemas, alegorías y monumentos con que los artistas han representado a los personajes mitológicos, religiosos o históricos, y se diferencia de la iconografía, en que no finaliza en la simple descripción y catalogación, sino que estudia todos los aspectos que conforman la obra, los compara y clasifica, llegando incluso a formular leyes o reglas para conocer su antigüedad y diversos significados e interpretaciones.

[7] Nicos Hadjinicolaou, *La producción artística frente a sus significados*, p. 108.
[8] Peter Burke, *op. cit*., p. 45., y Erwin Panofski, *Estudios sobre iconología*, pp. 13-44.

Ahora bien, una interpretación laxa, sin haber tomado los pasos previos o no profundizar en ellos, puede producir un discurso parcial y quizá totalmente contrario al objetivo primario del artista. Es por ello que el método iconológico no está exento de críticas,[9] pero consideramos que si se siguen varias pautas antes de la última interpretación, justo en el trabajo o fase de investigación iconográfica, el resultado llegará a ser exitoso. Éstas son las siguientes:

A) Indagar la historia particular del artista

Conocer su trayectoria resulta útil, ya que su biografía aportará datos que pueden reflejarse en su obra, es decir, con quién trabajo, dónde; bajo qué circunstancias laborales. La trayectoria artística, por otro lado, permite saber cuáles fueron las técnicas, la escuela y los géneros en los que incursionó.

B) Los comitentes

Hay que tener presente que el oficio de los artistas no suele ser independiente, sino que sus productos están subordinados por los deseos de los comitentes o patrocinadores, éstos, como dueños del capital, pueden poner sus recursos al servicio del Estado o de intereses particulares para dirigir la opinión pública a través de una imagen. Los comitentes pueden ser individuos o instituciones. Un tratamiento benévolo o negativo de una persona o acontecimiento, dependerá en gran medida de las órdenes del comitente.

C) La tradición

Las interpretaciones que realicemos de las obras dependerán en buena medida de nuestro bagaje subjetivo, por esa razón tendrán que ser corregidas y controladas por una

[9] Uno de los principales críticos a esta metodología es Hermann Bauer, quien observó tres puntos a debatir:
1.- Panofsky separa la experiencia vital de la tradición cultural sin tener en cuenta que los movimientos y la percepción humana está marcada ya por las tradiciones culturales.
2.- Los niveles dos y tres se remarca lo que la obra de arte muestra, pero no lo que deja de mostrar, con lo que la concepción completa de la realidad parece un tanto sesgada. En concreto, en el tercer nivel afirma que no se puede hablar de síntomas como valores simbólicos ya que un síntoma no es un símbolo.
3.- Los iconógrafos muestran más interés en las connotaciones que la imagen conlleva que en la propia imagen. Señala que no consideran suficientemente a la mímesis (reflejo de la realidad) sino que prefieren verla como un enmascaramiento. La propuesta de Bauer sería una historiografía del arte que haga compatible la mímesis con el significado de la imagen tanto histórica como supra-históricamente. *Cfr*. J. Enrique Peláez Malagón, "Historia y métodos en la historiografía del arte occidental", en *Proyecto Clío*, p. 16.

percatación de los procesos históricos cuya suma total se conoce como tradición. Ésta suele entenderse como la identificación con otras obras de arte conocidas con el mismo tema (aunque no necesariamente con el mismo episodio histórico). Cuando dos o más obras retratan la misma hazaña o pena, el intérprete puede analizar las diferencias en torno a las particularidades de cada caso: el olvido de ciertos detalles, el ensalzamiento o desdén hacia los personajes. La tradición permite conocer también, el bagaje cultural del artista, con lo cual podemos saber el grado de conocimiento que éste tenía respecto a la obra de otros autores, tanto contemporáneos como de otra época y de otras latitudes. La tradición contribuye a clarificar las libertades tomadas por el artista que se aparta más o menos de una convención o esquemas técnicos, es decir, muestra los procedimientos característicos de un país, una escuela o corriente determinada, por ejemplo la predilección de un autor por el uso de un determinado material, es un síntoma de la misma actitud básica, que es discernible en todas las otras cualidades específicas de su estilo.[10] Un conocimiento amplio de la tradición, permite, por otro lado, rastrear las fuentes literarias, validarlas o desecharlas.

D) CIRCULACIÓN Y DESENLACE DE LA PRODUCCIÓN

Este punto refiere al camino transcurrido de la obra, es decir, en dónde apareció por primera vez: la prensa, un museo, acompañando un texto, etcétera, hasta su última sede. Desde este punto, el historiador puede indagar aspectos sobre la divulgación y la variación de recepción del trabajo artístico desde la época de su lanzamiento. Su anclaje final no es sólo recapitular la historia de su recorrido, sino de los diversos intereses que instituciones y particulares han tenido para su resguardo, difusión y eventual exhibición.

E) EL CONTEXTO

Es posible realizar observaciones en torno a los valores políticos, sociales, culturales o económicos de los responsables de la producción del objeto. Si bien el artista se encuentra comprometido con los designios del comitente, invariablemente su trabajo refleja posiciones ideológicas, muchas veces en disputa con otras. El contexto resultaría en términos historiográficos, el horizonte de enunciación desde el cual el autor observa e

[10] Erwin Panofski, *op. cit*., p. 18.

interpreta los acontecimientos de los que es testigo y participante a través de su obra. Las imágenes producidas en contextos históricos determinados son fuentes válidas para el quehacer historiográfico, de manera que a través de ellas el investigador puede reconocer problemas y por lo tanto desarrollar metodologías y echar mano de diversas herramientas analíticas, para ordenar los vestigios visuales, interpretar sus usos y sus estrategias narrativas. De esta forma estos vestigios trascenderán su objeto "decorativo" y pueden analizarse como fuentes de producción de sentido del pasado que expresan una mirada del contexto del cual devienen.[11]

La conjugación de estas pautas, puede traernos como resultado una aceptable interpretación iconológica e historiográfica. Las producciones aparecidas tanto en Europa como en México sustentan todo un discurso que nos habla de la legitimación del poder, de grupos subalternos, de la importancia de las urbes, de la necesidad de defender la patria, de la burla y menoscabo al enemigo, de la necesidad de perdón, reconciliación y conmemoración. Luego entonces, para llegar a buen puerto, he emprendido el análisis de la litografía y pintura referente a la Intervención Francesa y el Segundo Imperio, concentrándome en mayor medida en el contexto histórico en el que fueron creadas.[12] La tesis que sustento es que el diseño de las imágenes del periodo resultaron una estrategia simbólica retórica que determinó para cada grupo en disputa parte constitutiva de su identidad en el momento de su enunciación, y del resguardo de su memoria para el futuro. De esta tesis se desprenden por lo menos cuatro horizontes historiográficos a tratar y que están inmersos en el contexto sociopolítico cultural de la segunda mitad de siglo XIX y principios del XX: la representación, imaginario, identidad y memoria.[13] La construcción de estos marcos referenciales no es labor sencilla ya que son sistemáticamente cuestionados, lo que implica desde luego, una problemática que enfrentar.

LAS COORDENADAS HISTORIOGRÁFICAS

[11] Esta tensión es otra característica de la historiografía crítica: cómo y por qué algo relacionado con el pasado, adquiere interés desde el presente y para el presente. *Cfr*. Silvia Pappe, *loc. cit.*

[12] Ello no implica que ignoremos las demás pautas del método iconológico, pero como hemos mencionado en el contexto emergen las categorías que le competen al trabajo historiográfico.

[13] No hay que soslayar otras categorías que indiscutiblemente también se encuentran inmersas en el discurso visual como lo podría ser la modernidad o problemas de género.

REPRESENTACIÓN

Al hablar de imagen es indispensable referirse a la noción de representación. Roger Chartier, la consideró como las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, de acuerdo con sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia. Representar es hacer visible una idea, un objeto, un sentimiento. La visibilidad del conocimiento se logra a través de la estructuración del discurso: escrito, gráfico, arquitectónico. Es un proceso de contención y materialización a fin de perpetuarlo en el tiempo. La representación de la cultura material, de los movimientos sociales, de la evolución de los espacios, del tiempo, conciernen de manera constante a las inquietudes intelectuales del programa historiográfico occidental desde mediados del siglo XX y hasta nuestros días.[14] La ampliación temática, el diálogo interdisciplinario y nuevos métodos de abordaje sobre el conocimiento histórico que se han venido desarrollando desde el surgimiento de las mentalidades, hasta la aparición de la historia cultural. Para ésta, última, las diferentes sociedades se encuentran conformadas "por diversos grupos que son capaces de crear y recrear sentidos propios a partir de una realidad determinada y de dotar de significados particulares a los objetos y a los discursos, particularmente a aquellos de naturaleza histórica".[15]

En este orden de ideas, Roger Chartier enunció que la historia cultural se apartaba de la dependencia demasiado estricta en relación con la historia social, dedicada al estudio de las grandes coyunturas políticas y económicas. No obstante volvía a lo social con la salvedad de que fijaba su atención sobre las estrategias simbólicas que determinan posiciones y que construyen para cada grupo o medio, un ser percibido constitutivo de su identidad.[16] Atendiendo a Chartier, este estudio no pretende concentrarse en las

[14] Su abordaje ha desdeñado la historia enciclopédica como consecuencia del surgimiento en la década de los setenta de la historia de las mentalidades, dentro de la Escuela de los Annales. Esta corriente postulaba el diálogo con las ciencias sociales y la búsqueda de nuevas fuentes documentales que permitieran acercarse a nuevos objetos de estudio. A pesar del fecundo debate que los cultivadores de esta corriente fomentaron con otras ciencias sociales y de la ampliación de los temas a estudiar, la ambigüedad de los postulados teóricos y la indefinición del término mentalidad generaron una crítica del término en sus propios cultivadores. *Cfr*. Martín F. Ríos Saloma, "De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, p. 136.

[15] *Ídem*.

[16] Roger Chartier, *El mundo como representación*, p. 57.

explicaciones puntuales de los eventos que ocasionaron la intervención armada de Francia y el consecuente imperio que se instauró, sino interpretar las representaciones visuales que se difundieron desde los dos horizontes en disputa. Precisamente las herramientas de historia cultural se encargan de desmenuzar las estrategias retóricas legitimadoras de cada grupo: las representaciones y los imaginarios junto con las prácticas sociales que los producen**.**

Este paradigma implica descifrar de otra manera a las sociedades al penetrar la madeja de las relaciones y de las tensiones que se constituyen a partir de un punto de entrada, es decir, un suceso o evento particular, y a considerar que no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio.[17] Por ello es útil comparar los discursos contrarios, a partir de esa confrontación encontramos las fuentes; no hay modelos uniformes y coincidentes. En el caso que nos ocupa, mientras las representaciones nacionales apelan a la defensa de la soberanía mediante la exaltación patriótica, los ejercicios europeos van a privilegiar la noción de amparo y protección de la cultura latina en América.

Los cultivadores de la historia cultural han recuperado diversas formulaciones tanto metodológicas como de enfoque. Refiriéndonos concretamente a los enfoques, son de vital importancia las expresiones culturales de movimientos sociales como el nacionalismo[18] o el patriotismo, así como el análisis de conceptos históricos tales como cultura, poder, ideología, clase, identidad y memoria, sólo por mencionar algunos.

IDENTIDAD

Para Eric Hobsbawm el ejemplo más elocuente respecto a una construcción de identidad son las historias impregnadas de nacionalismo. “Inevitablemente, la versión nacionalista de su historia consiste en anacronismos, descontextualizaciones y, en casos extremos,

[17] *Ibíd*., p. 49.

[18] Para el caso que analizamos, no consideramos adecuado apelar al término nacionalismo, en el contexto de pos Reforma y el conflicto armado con Francia. A pesar de la efervescencia nacional y la defensa de la patria, es más adecuado apelar a términos que David Brading ya había considerado como “patriotismo liberal”. En esta tesis sumaré otro concepto: “patriotismo épico republicano”, mismo que se desarrollará en el segundo capítulo.

mentiras".[19] Hobsbawm nos habla en todo caso, de las estructuras que conforman una identidad nacional,[20] luego entonces la identidad queda atada a diversas implicaciones de índole políticas, sociales y culturales, que tienen como finalidad establecer las diferencias entre naciones. Dicha construcción suele enaltecer las herencias culturales y despreciar las ajenas, con esto se mira hacia otras latitudes como espacios lejanos, diferentes y en casos extremos como "menos civilizados" o atrasados. En las representaciones visuales que pongo a consideración, se notará frecuentemente esta condición, precisamente el mostrar a través de una imagen el presunto "retraso" reflejado en habitantes perezosos o paisajes intransitables por la maleza, puede implicar, por una parte la necesidad de ayuda, lo que legitimó desde el horizonte europeo la ocupación del ejército extranjero, otra lectura podría indicar que las condiciones agrestes eran un estado *sine qua non* de las regiones consideradas por los europeos de retraso natural, por lo que cualquier ayuda del Viejo Continente sería infructuosa. Esta confrontación permite establecer discusiones historiográficas complejas, las cuales pueden devenir en el análisis de las categorías sociales que se han construido para acentuar la diferenciación.

El enaltecimiento de lo propio, y el desdén por lo ajeno, no son exclusivos de entidades mayores, sino estrategias que bien puede utilizarse a nivel individual. La identidad personal es también un reforzamiento, y algunos casos, como se verá en la segunda parte del capítulo uno, su construcción puede estar en función de la integración con los otros, es decir que la personalidad también busca empatía y romper la exclusión. La problematización de la identidad queda focalizada en un individuo. Veremos cómo para el jefe del Estado fue indispensable la consolidación de su estatus como gobernante, pero no uno cualquiera, sino alguien de abolengo, con legitimidad sanguínea, pero que al mismo tiempo preocupado por vincular su imagen con la gente más humilde.

MEMORIA

[19] Eric Hobsbawn, *Sobre la historia*, p. 270.

[20] El concepto de identidad se encuentra supeditado a otros referentes espaciales, de tal suerte que es válido reparar en torno a lo que es la identidad local o supranacional. Por otro lado es pertinente hacer referencia a aquello que contribuye a nivel social y psicológico para tener una identidad personal. Tanto las construcciones nacionales y personales de la identidad tienen como finalidad poder distinguir una unidad de otra, enmarcando las diferencias que las distinguen.

Jacques Le Goff estableció en el texto *Historia y memoria,* que la memoria es "la materia prima" de la historia, específicamente la memoria colectiva, ésta no es consciente de sí, por lo tanto resulta ser el lugar en que mejor se manifiestan los sentimientos religiosos, la identidad, el júbilo o la tristeza de los hombres. La memoria se trasmite de generación en generación, dicho fenómeno es posible porque se produce un vínculo afectivo, porque representa para el individuo núcleos de pertenencia que permiten reconocer "quién soy y a dónde pertenezco". La memoria, como habría de anunciar Maurcie Halbwachs, tiene un marco social; se relaciona con los diferentes grupos y medios a los que pertenecemos. No hay memoria "fuera de los marcos referenciales de los que los seres humanos ubicados en la sociedad se sirven para fijar y reencontrar su memoria".[21] De tal forma que si los marcos referenciales destinados a la forja de la identidad colectiva cambian o se sustituyen, la memoria se desvanece e inicia un nuevo proceso de formación, este hecho remite a la subordinación de la memoria individual por la memoria colectiva, porque la pertenencia a diferentes grupos, otorga una signatura colectiva a nuestra memoria, y a la vez, la única unión entre distintas influencias colectivas determina su individualidad, por lo tanto cada grupo social tiende a desarrollar sus propias formas de memoria.[22] Las formulaciones elaboradas por Maurice Halbwachs acerca de la memoria colectiva con el fin de comprender de manera más clara los procesos por medio de los cuales la memoria de un grupo termina convirtiéndose en discurso historiográfico. La memoria colectiva precisa de vastas manifestaciones, el relato escrito no es su única vía. El abanico de posibilidades se extiende tanto como queramos. En este sentido, la memoria está allí para no perder la identidad colectiva y la cohesión social, proviene pues, de una institucionalización consolidada, como el Estado.[23] Sin embargo, ¿qué pasa con las resistencias? ¿Cómo es y cómo se reproduce la memoria de las minorías o los excluidos de la institucionalidad? ¿Qué

[21] Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, p. 121.

[22] Hay que decir que la visión de Halbwachs responde más a un sentido sociológico es decir la reproducción de costumbres y tradiciones dentro de una sociedad es el ejercicio de una memoria colectiva. Más adelante, en el capítulo tres, pondré a consideración la visión de Frank Ankersmit, una visión más histórica, acerca de privatizar lo público, lo que significa recordar a partir del testimonio los eventos traumatizantes del pasado. Este proceso se traduce en concentrarse en la memoria individual que privilegia el *yo* y no el conglomerado. En este mismo capítulo será de utilidad el trabajo de Pierre Nora sobre la condensación de la memoria en los monumentos históricos, y reforzada por los actos conmemorativos que se llevan a cabo alrededor de éstos.

[23] Es desacertado pensar que entidades como los gobiernos dirijan la memoria colectiva de su país exclusivamente mediante la historia rígida y rankeana, condensada exclusivamente en el libro de historia. Pues tiene todos los instrumentos para fincarla a través de la proliferación de monumentos o a través de diferentes los medios visuales.

pasa con la memoria individual? La diversificación de la historia cultural nos da nuevamente la respuesta, pues el rastreo de las historias personales, de los vencidos u oprimidos es vital para conocer sus opiniones y adentrarnos en su memoria. Generalmente los acontecimientos coyunturales son el marco propicio en el que se dispara la memoria individual. De la coyuntura aparecen vencedores y vencidos. Diremos que los primeros no tienen la exclusividad del relato escrito, de la intimidad y la retrospección, al contrario, pues abren ese abanico no sólo para apelar al pasado, sino para moldear el futuro inmediato. Quien ha quedado marginado, por el contrario recurre a lo más inmediato que tiene: la pluma, la escritura es medio para exculpar culpas y reparar reputaciones. Pero también se encuentra la "memoria visual". No todo aquel que escribe sus memorias tiene la capacidad de brindar también un registro visual. Empero, estas representaciones existen, a la manera de Chartier, van a comunicar sus coordenadas culturales y sociales, con la salvedad que al provenir de sectores agraviados vamos a presenciar signos de dolor, sufrimiento, menoscabo y un persistente deseo de asegurarse un lugar en el futuro, redimiendo así su nombre y actuación pasada. Estas representaciones cuentan la historia no oficial, la marginal y derrotada. En el tercer capítulo veremos cómo los sobrevivientes del Segundo Imperio van a recurrir a la memoria íntima visual, para atenuar sus culpas, sacralizar a los principales protagonistas e investir de verdugos a los vencedores. El horizonte triunfante recurrirá a diversas formas conmemorativas para potencializar la memoria de su victoria.

IMAGINARIOS

Los imaginarios corresponden a elaboraciones simbólicas de lo que no conocemos pero a lo que queremos dar forma, las representaciones llenan grietas en estructuras que son empíricamente observables. El imaginario social invita a dejar de percibir la realidad como un espejo de las condiciones objetivas en las cuales viven los sujetos, es precisamente la falta de objetividad la que provoca que se exalte la imaginación de lo propio y la mediocridad de lo ajeno. La necesidad de imaginar, es hacer real un fenómeno, de institucionalizar las invenciones primarias, creerlas y convivir con ellas. Bronislaw Baczko considera a los imaginarios sociales como la producción de representaciones de la sociedad,

y de todo lo que se relaciona con ella, de manera que se pueden establecer dos ejes de imaginario social: de los actores y de sus relaciones recíprocas de jerarquía, dominación y conflicto.[24] De esta forma la colectividad designa su propia identidad y la de los demás elaborando representaciones que marcan la diferenciación de roles fijando especialmente lo que Baczko reconoce como "modelos formadores": como el jefe, el buen súbdito, el valiente guerrero, el ciudadano, etcétera. Dichos modelos tienen que ver con la construcción de identidad, no sólo el emperador Maximiliano buscó un modelo formador ideal como gobernante, existen otros ejemplos que se apreciarán a detalle como "el héroe", "el diplomático entremetido", "el vende patrias", "el chinaco", figuras pertenecientes al imaginario nacional. Desde el horizonte europeo podemos citar al "indio" o "el salvaje".

Las relaciones de jerarquía que forman los imaginarios resultan problemáticas no sólo en el entendido de ser una sustitución de la realidad, sino por la rivalidad o antagonismo que pueden provocar cuando una colectividad "inventa" a una sociedad desconocida. El foco de esta tesis es precisamente analizar cómo se formaron los imaginarios que intentaron clasificar e inventar visualmente dos comunidades que de pronto se vieron enfrentadas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La tesis es un diálogo entre dos horizontes, cuya temporalidad abarca desde 1862, año en que empiezan a circular las primeras litografías sobre el conflicto, y concluye hasta 1906. Decidí finalizar hasta esa fecha, inicio del siglo XX, porque existió un esfuerzo por el gobierno del entonces presidente Porfirio Díaz por recordar el periodo de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio como marco de la heroicidad del jefe del ejecutivo, proyectada en sendos óleos con la clara intención de apuntalar la alicaída opinión pública sobre su persona. La fecha es cercana también a la construcción de la capilla expiatoria en el Cerro de las Campanas, lo que marca la reanudación de las relaciones diplomáticas entre México y el Imperio Austro Húngaro; su construcción fue un perdón tácito del gobierno republicano hacia el intento intervencionista, y de cierta forma es la conclusión de lucha de imaginarios sobre la Intervención Francesa y el Segundo Imperio entre México y Europa.

[24] Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, p.27

Así mismo me pude percatar, que hacia estos primeros años del siglo XX, hay un cambio de paradigma visual el cual se traduce en la sustitución de la imagen en papel por la imagen en piedra o el proceso de monumentalizar la ciudad tomando como discurso de glorificación a los personajes más populares del episodio, y remitiendo, en muchos casos al reconocimiento mutuo y el perdón. Ambas partes se conectan en un diálogo temporal, pero que proyectan mensajes diversos y contrapuestos a receptores diferentes. En esta vertiente, la imagen fue un arma ideológica y propagandística que se utilizó para dirigir la opinión pública, además para formar una historia paralela, la cual, permitiera al espectador que estaba lejos de las batallas, conocer los paisajes, los recorridos imperiales, echar un vistazo y convertirse él mismo en protagonista de la historia.

Se tiene por objetivo general, trascender la función clásica de la imagen; superar los fines de ilustración y de descripción, para colocarla como un discurso con claras resonancias historiográficas, que habla de mentalidades, horizontes y diversas percepciones de la realidad, que tiene sus propios códigos de lectura. Para cumplir este fin, señalamos los siguientes objetivos específicos:

a) Validar el método iconológico para el caso propuesto.
b) Sustraer de la interpretación iconológica, coordenadas historiográficas concretas.
c) Conocer cuáles fueron los temas y discursos que privilegiaron los horizontes europeo y nacional en el discurso visual.
d) Reflexionar sobre dichos temas e intereses, desde su enunciación ¿cómo fue su proceso de divulgación? ¿Quiénes sus autores? ¿Cuáles fueron los formatos más comunes? ¿por qué la importancia de sus contenidos?
e) Identificar el momento histórico en que estos referentes historiográficos visuales fueron sustituidos, y por cuáles.

Partimos de la hipótesis que los registros visuales de la época, fueron instrumentos para la legitimación de posiciones ideológicas, discursos de perdón, santidad y finalmente consolidación de poder, pero ¿en verdad persiguieron esta finalidad? ¿Se pueden sumar otros parámetros?

CAPÍTULO 1.- EL PROYECTO DE LA INTERVENCIÓN FRANCESA Y EL SEGUNDO IMPERIO EN MÉXICO

En la primera parte de este capítulo se analizarán las litografías provenientes de los diarios franceses y austriacos de 1861 a 1863. Pienso como hipótesis, que las litografías europeas tenían como finalidad justificar la intervención en México. Para eso tenían que describir al país a un público que prácticamente desconocía su existencia. El imaginario que se construyó fue el de una nación que contaba con una gran riqueza natural, la cual bien podría utilizarse para satisfacer las necesidades comerciales de Francia. Pero para llevar a buen puerto a la empresa, los franceses sustentaban una tesis mayor; la cuestión cultural. Aquí habría que apelar a la defensa y conservación de una identidad supra nacional; la "identidad panlatina". Para Francia, México era también rico en aspectos que tenían relación directa con el pasado novohispano, proveniente de una raíz latina, a la cual Francia pertenecía, y que se sentía en la presunta obligación de amparar frente a la cultura anglosajona. Las litografías francesas parecen advertir dos diferentes argumentos discursivos: por un lado las caricaturas de la prensa de oposición que insinúan la política errónea de Napoleón III y la inexistencia de tal identidad panlatina. La prensa oficial, por otro lado, insistió en el beneficio de la intervención mediante la cercanía racial, cultural y en la presunta aceptación de la mayoría de los mexicanos a la presencia del ejército galo. El diseño de todas estas litografías tiene relación con el trabajo que realizaron y difundieron por Europa los artistas viajeros que estuvieron en México durante los años anteriores a la ocupación, así como los cuadernos litográficos nacionales, presentándose así, una reactivación de imágenes en un nuevo contexto.

En la segunda parte reflexionaré sobre la construcción iconográfica e iconológica del imperio mexicano. El imperio de Maximiliano contempló desde el principio la creación de todo tipo de símbolos y monogramas que se relacionaran con el Imperio Mexicano y con los emperadores. Fue así que surgieron los emblemas que necesariamente tuvieron que rescatar iconografía nacional ya aceptada y reconocida con la finalidad de que los súbditos

no vieran de manera ajena al naciente imperio, y que de paso, se identificaran de manera afectiva con él. La misma estrategia se siguió con los retratos de Maximiliano y Carlota. Los óleos que se pintaron a partir de 1864 tenían que relacionar a los gobernantes con su nuevo país y con su nueva posición política y social. Este proceso conllevó una especie de montaje teatral, que cambió radicalmente la fachada que el emperador quiso mostrar de su persona. La apariencia física de los emperadores fue fundamental para transmitir a los mexicanos una nueva forma de gobierno presuntamente llena de beneficios, así como diversas virtudes como la magnanimidad, compasión, bondad y un largo etcétera a través del porte, los ojos azules y el cabello rubio o el color blanco en la piel de los futuros soberanos.

1.1.- México en el imaginario europeo

Napoleón III tuvo la sagacidad para aprovecharse del desastre político y financiero reinante en México después de la guerra de Reforma y la suspensión del pago de la deuda externa decretada por Benito Juárez en 1861,[25] para embarcarse en una aventura militar transatlántica que prometía colocar a Francia en el centro de los negocios mundiales. El "más bello pensamiento del régimen" del emperador galo, tenía como bandera pragmática e ideológica la concepción panlatina, proveniente del pensamiento geopolítico de Michael Chevalier, es decir, convertir a Francia en la cabeza política e ideológica que guiara y defendiera la cultura latina en América respecto a la amenaza imperialista y protestante que constituían los Estados Unidos en las antiguas colonias controladas por España.[26] No obstante el proyecto panlatino tenía un trasfondo primordialmente económico ya que buscaba asegurar para Francia "una participación en la explotación de las riquezas del nuevo mundo",[27] controlando los grandes recursos naturales del país, principalmente los minerales y las materias primas.[28] Napoleón III lo expresaba en estos términos: "habremos

[25] La deuda que se tenía suscrita con Inglaterra, España y Francia ascendía a $82, 315, 447. 83 *Cfr*. Lizbeth Romero Aguirre, *La contribución económica del segundo imperio mexicano, 1864-1867*, p. 43

[26] El panlatinismo descansaba sobre la existencia de una unidad basada en el origen de las lenguas de raíz latina a saber: el francés, español, portugués, italiano y rumano. Consideraba también una oposición a las regiones y culturas anglosajonas y eslavas, éstas últimas encabezadas por Inglaterra y Rusia respectivamente.

[27] John Phelan, "El origen de la idea de América", en *Ideas en torno de Latinoamérica* p. 8.

[28] Michel Chevalier, había informado detalladamente en su texto *Le Mexique ancien et moderne* (1863) todos los productos agrícolas que México producía. Recordaba que desde 1848 la nación americana había ocupado

establecido nuestra influencia bienhechora en el centro de las Américas y esta influencia irradiará tanto al Norte como al Sur, creará salidas inmensas para nuestro comercio y proporcionará las materias indispensables a nuestra industria".[29]

Si bien la idea implicaba el fortalecimiento del Estado mexicano bajo la tutela francesa, y en oposición al poder económico y militar de los Estados Unidos, la forma de llevarla a cabo: la vía armada, fue mal aconsejada y dirigida pobremente.

Para la ciudadanía francesa la empresa era vaga, supondría altos costos humanos y financieros y no se sabía con certeza cuáles serían los beneficios. Para finales de 1862 la prensa informó que se había iniciado una guerra contra el gobierno de Juárez pero el móvil continuaba siendo una incógnita. Las explicaciones oficiales parecían ambiguas: "el pago de una deuda de la cual nadie conoce el monto exacto, a la empresa de 'salvamento', se va hacia el establecimiento de una monarquía europea en un país que posee un gobierno".[30]

La parcialidad de los periódicos pro gubernamentales como *Le Moniteur*, *La Gazette de France* y *La Patrie*, entre otros, sólo trataron de desacreditar ante la opinión pública al presidente Juárez, calificándolo en varios momentos como terrorista y representante de una minoría de oligarcas atrevidos y sin ley que tiranizaba a México por la anarquía, la avidez y el despojo.[31] Los editorialistas exageraban la aparente popularidad de la intervención y pretendieron alentar favorablemente a la política imperialista al divulgar relatos de viajeros y grabados.[32] Por otra parte los diarios de oposición que se atrevieron a publicar notas favorables para la república, eran amenazados o suspendidos. Sumado al ambiente de restricción estaba la falta de corresponsales y el enorme retraso en llegada de noticias,[33] siendo las principales fuentes de información, las cartas que los soldados expedicionarios escribían a sus familias.[34] En este escenario escribir sobre la cuestión mexicana fue un

---

el primer lugar en la extracción de metales. Otro autor de la época, el conde V. L. Baril escribió en *Le Mexique* (1862) que México extraía oro y plata en el orden de 115 millones de francos al año. En junio de 1862 Napoleón III hizo llamar al científico francés Jean Baptiste Boussengaut para elaborar un informe sobre las posibilidades de extracción en las minas de México. *Cfr*. A. Belenki, *La intervención francesa en México 1862-1867*, p. 60.

[29] Alain Gouttman, *La intervención en México 1862-1867. El espejismo americano de Napoleón III*, p. 13.

[30] Anne Marie Portail, *La opinión sobre Juárez en la prensa europea*, p. 26

[31] Noël Salomon, *Juárez en la conciencia francesa, 1861 – 1867*, p. 76.

[32] Jean David Avenel, "La prensa francesa y la intervención en México", en Patricia Galeana (coord.), *Impacto de la intervención francesa en México*, p. 141

[33] La correspondencia tardaba por lo menos un mes, y el telégrafo transatlántico empezó a funcionar hacia 1865.

[34] *Cfr*. Bertha Flores Salinas, *Cartas desde México*.

asunto complicado, en consecuencia las opiniones y las sátiras que aparecían en los diarios que se atrevieron a cuestionar la política internacional de su gobierno, se concentraban en desacreditar la presunta identidad panlatina, poniendo particular interés en la construcción de la otredad y la descripción del territorio. A continuación analizaré estas dos variables utilizando las caricaturas provenientes del diario *Le Charivari*, uno de los más críticos hacia el Segundo Imperio Francés.

1.1.1.- CONSTRUCCIÓN DE OTREDAD

Uno de los intereses principales de la historia cultural es el estudio de la producción y reproducción de significados socialmente construidos;[35] acercarse al estudio de los grupos subalternos; por lo tanto se aleja de las interpretaciones del pasado basadas en criterios unitarios. De tal suerte, quisiéramos emprender la discusión haciendo énfasis en la forma en que fueron construidas y difundidas, mediante las caricaturas aparecidas en diarios parisinos y vieneses, la personalidad y los símbolos del retraso en los grupos subalternos o marginados de la sociedad mexicana decimonónica, resaltando sus vestimentas, atributos y conductas.[36] Dichos elementos se utilizaron para diferenciar a las dos razas, y así poner en duda el presunto lazo latino.

En esta vertiente, la imagen que se tenía en Europa sobre México y sus habitantes hacia la primera mitad del siglo XIX no floreció de manera espontánea en el Viejo Continente, ni durante el tiempo que duró la Intervención Francesa, sino que su representación o tradición seguramente tuvo su génesis en las litografías que los artistas viajeros realizaron a su paso por el país una vez que México abrió sus puertas a los capitales extranjeros y a los visitantes, otrora cerradas por la monarquía española temerosa de que fuera descubierta la riqueza natural de su colonia. Una vez consumada la independencia, europeos y norteamericanos se adentraron al territorio bajo la excusa de expediciones de carácter científico,[37] cuando muchos de ellos llevaban la encomienda de

[35] Luis Barrón, *Historias de la revolución mexicana*, p.46.
[36] Hablamos de "atributo" no en el sentido de gracia o virtud, sino en los objetos que definen o caracterizan una personalidad. Es decir, la jarra o el bidón, serían los atributos que caracterizan la imagen del "aguador". *Cfr*. Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, p. 56.
[37] En un intento por mediar las dificultades políticas, diplomáticas y militares, Chevalier propuso que la intervención en México fuera acompañada por una comisión científica. Dicha propuesta fue efectiva con la

buscar inversiones. El ánimo artístico, a veces improvisado de unos y academicista de otros, los llevó a realizar descripciones del mundo que los rodeaba. Fueron tres sus temas de interés: el paisaje urbano y rural, los tipos mexicanos y los vestigios arqueológicos. La brecha abierta por Humboldt, fue continuada por los ingleses Fréderick Catherwood, Daniel Thomas Egerton; los alemanes Friederich von Waldeck, Carl Nebel y Juan Mauricio Rugendas; los franceses Octaviano D´Alvimar y Édouard Pingret; los italianos Claudio Linati y Pedro Gualdi; y el suizo Johan Salomón Hegi. Todos ellos arribaron en un lapso que va de 1808 a 1860.[38] A pesar del amplio espectro de temas y técnicas realizadas por estos artistas, sus obras no fueron conocidas por el público mexicano al momento inmediato de su creación. Una razón para ello fue que su difusión estuvo pensada exclusivamente para el público europeo. Tal fue el caso del trabajo de Claudio Linati, *Costumes civiles, milataires et religieux du Mexique, dessinés d´après nature*, publicada en Bruselas en 1828, la cual muestra un amplio mosaico de tipos populares.

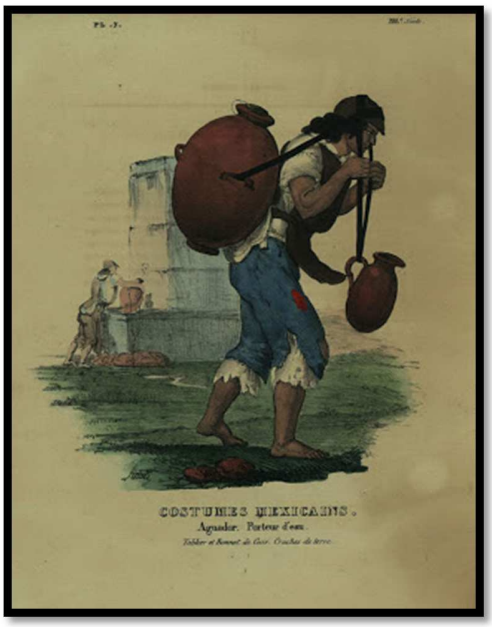


Figura 1.- CLAUDIO LINATI, litografía, **"Aguador"**, en *Costumes civiles, milataires et religieux du Mexique, dessinés d´après nature*, Bruselas, 1828.

presencia de un importante grupo de científicos compuesto por matemáticos, astrónomos, etnólogos, arqueólogos, médicos, geólogos y cartógrafos que realizaron diferentes investigaciones sobre el país, muchas de ellas publicadas. *Cfr*. Esther Aillón Soria, "La política cultural de Francia en la génesis y difusión del concepto L´amérique Latine, 1860-1930", en Aimer Granados y Carlos Marichal (comps.) *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual siglos XIX y XX*, p. 80.

[38] María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 144.

El texto tuvo impacto en Europa. *La Gazzete des Pays Bas* llegó a señalar que el trabajo de Linati "había desempeñado un importante servicio al familiarizar a los europeos con los mexicanos".[39] Su aporte fue formar en el imaginario europeo, los rasgos físicos que aparentemente eran correspondientes al mexicano, además de mostrar indumentaria y objetos propios de sus oficios.

Otro caso significativo, fue el álbum litográfico de Carl Nebel *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de México entre los años transcurridos de 1829 a 1834* publicado por primera vez en París en 1836, pero luego difundido en México y en español en hacia 1840. En dicho álbum se representaron nuevas escenas costumbristas que recibieron elogio general. No obstante Nebel lanzó opiniones negativas sobre los mexicanos, a quienes consideró "personas sentadas sobre montañas de oro, pero que no trabajan ni hacen nada para explotar sus riquezas".[40] Declaración que seguía vigente veinte años más tarde en el imaginario europeo, y que de alguna forma alentó la "ayuda desinteresada de Francia", para regenerar al país, su habitantes y el gobierno. Al inicio del conflicto, la prensa gala seguiría argumentando que Francia debería prever una ocupación "hasta el día que los mexicanos sean sensatos, hasta el día en que sus gobiernos sean más estables".[41]

En "La mantilla" de Nebel (fig.2), encontramos reminiscencias con declaraciones como las de Humboldt, respecto a las disparidades sociales que vio en la Nueva España conviviendo en el mismo espacio: "la arquitectura de los edificios públicos y privados, la finura del ajuar de las mujeres, el aires de la sociedad; todo anuncia un extremo de esmero, que se contrapone extraordinariamente con la desnudez, ignorancia y rusticidad del populacho".[42] En "La mantilla" se ve reflejado en primer plano, la supremacía de la población europeizada, pero opacada en cierta medida por la figura de "el lépero" o vagabundo, encarnación del lastre social. La permanencia en las costumbres de este grupo, que residía comúnmente en las afueras de las grandes ciudades, fue considerada dañina incluso para los propios mexicanos.

---

[39] *Ibíd*., p. 146.
[40] Quizá quien representó mejor para Nebel esta condición fue el personaje denominado como lépero, quien se observa sentado en la figura dos. *Cfr*. Carlos Nebel, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de México entre los años transcurridos de 1829 a 1834*, p. IX
[41] Jean David Avenel, *op. cit*., p. 141.
[42] Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, p. 67.



Figura 2.- CARL NEBEL, litografía, **"La mantilla"**, en *Viaje pintoresco y arqueológico por la parte más importante de la República*, París, 1836.

Este tipo de referencias negativas respecto a un país rico, pero habitado por ciudadanos degradados no fue exclusivo de la prensa o de los juicios de los artistas viajeros, también estuvo presente en la milicia francesa. El coronel Henri Agustín Brincourt señaló en las cartas a su familia que los militares serían los primeros protagonistas en la regeneración mexicana. Entendió e hizo suya la doctrina imperialista de Napoleón III, pues a pesar de los costos humanos y materiales de la guerra consideró: "cuando esté organizado y definido este país, nos dará cien veces más lo que haya costado su ocupación".[43] Sus expectativas parecían superar las de Chevalier, al considerar la apertura de un canal en el istmo de Tehuantepec para tener un camino directo con los mercados asiáticos. Brincourt tuvo palabras severas para los nacionales, principalmente a los mestizos a quienes llamó "buenos

[43] Bertha Flores Salinas, *Cartas desde México*, p. 34.

para nada, flojos, ladrones y haraganes".[44] No así a la raza pura, los indígenas de quienes esperó simpatía hacia la causa francesa.[45]

El capitán Henri Pierre Loizillon tuvo una opinión similar en sus misivas, ya que calificó al pueblo proclive a holgazanear, emborracharse y cometer crímenes. Su desesperación quedó resumida en una frase: ¡He aquí el país que estamos encargados de organizar![46] Loizollon tuvo contacto directo con las narraciones de los viajeros, específicamente con el texto de Humboldt. Según el capitán francés, este viajero hizo hermosas descripciones de los principales palacios y espacios públicos de la capital, pero desde su perspectiva resultaban desagradables.

Peter Burke afirma que la visión de otredad, "consideran en un determinado lugar 'infrahumano' nos dice muchas cosas acerca del modo en que ven los hombres blancos europeos la condición humana".[47] En este sentido, el autor argumenta que la construcción de la otredad puede seguir dos senderos: el primero establecer una analogía que haga intangible lo exótico, es decir, que la imagen diseñada por la cultura que descubre a otra relacione elementos de su propia cultura con símbolos que parecieran perfectamente identificables o bien que se interprete las imágenes originales de otras culturas con hechos, sucesos o costumbres propias. Recordando a Roger Bartra, es la mirada del hombre europeo frente a un espejo, cuyo reflejo corresponde a la perseverancia y auto afirmación de su propia identidad como hombres civilizados.

La segunda vía es totalmente inversa, es decir, la invención consciente o inconsciente de otra cultura opuesta a la propia y dueña de todo tipo de carencias y males.[48]

---

[44] *Ibíd*., p. 35.

[45] La mayoría de los viajeros europeos de la época y que escribieron su impresión sobre los mexicanos, consideraron al indígena bueno, maleable, resistente al trabajo y miliciano leal. Su problema estribaba en que éstos se encontraban envilecidos por el mestizo que se sentía superior, y que encarnó para los europeos el prejuicio antiespañol, en general, muchas veces anticatólico, y antimexicano en particular —dirigido en contra de los mestizos, pero, sobre todo, de las clases educadas— (Para Karl Khevenhüller, el mestizo que conformaba las clases medias había heredado "todos los defectos de las dos razas" y ninguna "de sus buenas cualidades"). En opinión de otros viajeros europeos, la inocencia del indio y la maldad del mestizo, impedían al país constituirse en una nación fuerte, ordenada y organizada. Ante este escenario se planteó el modelo monárquico como regenerador. *Cfr*. Erika Pani, "La visión imperial. 1862-1867", en Manuel Ferrer Muñoz (coord.) *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un estado nación o un mosaico plurinacional?*, pp. 299-300.

[46] Bertha Flores Salinas, *Cartas desde México*, p. 67.

[47] Peter Burke, *op.cit*., p. 175.

[48] Esta idea nos hace pensar también en la propuesta de Juan A. Ortega y Medina en torno al "indio manso" (explotable) y el "indio feroz". (Combatible y extinguible) *Cfr*. Juan A. Ortega y Medina, *Imagología del bueno y del mal salvaje*.

La construcción de la otredad va aparentada con la aparición de una serie de símbolos. "El otro" que encontraron los franceses y austriacos durante la intervención, fue representado acompañado de garrotes,[49] penachos, taparrabos, calaveras y otros elementos que habían sido ya incluidos en las representaciones de los viajeros.

Durante los primeros años de la intervención (1862-63) la prensa europea, principalmente francesa y austriaca, construyó, a través de la caricatura la configuración del estereotipo[50] mexicano. Erika Pani considera que la descripción escrita (yo sumo la descripción gráfica) "significó la apropiación, la domesticación del 'otro', pero también su reconocimiento y la […] posibilidad de comunicación".[51] Los caricaturistas franceses más destacados del momento "Cham" (Charles – Henri Amedee), A. Darjou y Ch. Vernier, herederos de la escuela inaugurada por Honoré Daumier en el periódico satírico *Le Charivari*,[52] comenzaron a presentar a los lectores de esta misma publicación una serie de caricaturas que cuestionaban la política imperialista de Napoleón III a través de la sátira y la crítica discreta la cual se formuló a través de las preguntas sin contestación, consejos, insinuación y el sarcasmo. Fiel al axioma, según el cual el ridículo es con frecuencia más eficaz que la denuncia. El ingenio y malicia de *Le Charivari* se dirigía contra las informaciones optimistas y a menudo contradictorias de los periódicos que alimentaban la antorcha de la intervención.[53] Fue cuestionable el menoscabo que hicieron de los tipos populares mexicanos para crear figuras retóricas visuales de paradojas raciales[54] ¿Cuáles son las características formales de la caricatura y su relación con aquellas que referían a la expedición? Para analizar las peculiaridades de este género utilizaré la propuesta de Beatriz Eugenia Ozuna Urrea.

---

[49] Objeto que invariablemente ha acompañado al incivilizado u *hommines sylvestres* desde su aparición en la iconografía medieval. El salvaje se representó dueño de una fuerza física descomunal; no era raro que llevase en una sola mano todo un árbol con las raíces al aire. *Cfr*. Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, p.83.

[50] El término estereotipo constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre la imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera de determinados elementos de la realidad y omite otros. El estereotipo puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices. *Cfr*. Peter Burke, *op. cit*. p. 158.

[51] Erika Pani, *El segundo imperio. Pasado de usos múltiples*, p. 34.

[52] Publicación que contenía caricaturas, viñetas políticas y ensayos críticos. En 1835, el gobierno francés prohibió las caricaturas políticas, razón por la que se enfocó en la composición de sátiras sobre temas de la vida diaria. *Cfr*. Robert Goldstein, *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*, p. 44.

[53] Alfred Jackson Hanna y Kathryn Abbey Hanna, *Napoleón III y México*, p. 127.

[54] La unión de elementos falsamente homólogos, es decir que son o se declaran semejantes aunque se ven diferentes o que se ven idénticos y se declaran diferentes.

A) *La tradición.* La sátira francesa predominante durante mediados del siglo XIX, continuó con sus dos principales tradiciones, adaptándolas a este suceso particular: el primero, la fisonómica que clasificaba a las personas en tipos de personajes de acuerdo con sus características externas, corporales, formas de los ojos, boca, etcétera; y la tradición pantomima, la interpretación del cambio de emociones por la expresión facial y corporal.[55] Las situaciones expuestas nos permiten diferenciar perfectamente dos fisonomías opuestas y encontradas. Los vestuarios ridículos, el tono oscuro de piel y los rasgos cargados[56] corresponden a los nacionales, cuya gestualidad permaneció siempre en *mute*, es decir, no pronuncian palabra ni expresan ningún tipo de sentimiento a través de sus rostros. Fueron, acaso, una especie recién descubierta, de la cual no se comprendían sus actividades cotidianas, su aparente desinterés político o su indumentaria. En las caricaturas que presentaremos existe un personaje reiterado y definido: un oficial francés del cual no sabemos su nombre, pero su apariencia física y dominio de la situación lo delatan. Éste nos irá contando una historia por entregas sucesivas. Entreteje una trama donde se representa la lucha de clases, él encarnó la imagen del poderoso de la elite militar, es un oficial y no un zuavo, va presentando a los representantes de las masas populares, a veces con sorna, otras con incredulidad. Los personajes mexicanos carecen de nombre propio, sus actividades, oficios o actitud pasiva, reflejan el estrato social bajo; personajes típicos de la vida diaria, se presentan tipos, más que individuos y situaciones domésticas.

B) *Los diálogos.* La imagen y el texto forman una simbiosis,[57] juntos configuran una doble lectura que auxilia a la comprensión final del cartón. Los textos de sátira política tienen sus raíces en la tradición popular. El apodo es una suerte de caricatura verbal, mientras que en la litografía se exageran los rasgos físicos, el diálogo como complemento, resalta los defectos morales. En este sentido, la acción representada y la estructura del diálogo con la incursión de adjetivos como indio o mestizo acentúan no sólo el exotismo y

[55] Beatriz Eugenia Ozuna Urrea, *La caricatura en Francia entre 1830 y 1870, y la obra de Honoré Daumier como principal representante de esta época*, p. 90.
[56] La carga del retrato corresponde a uno de los tres estratos de la caricatura, ésta se presenta en un individuo, generalmente una figura pública con mayor o menor exageración de sus rasgos de cara o cuerpo, con un mensaje satírico.
[57] El texto puede aparecer en diversos lugares: limitarse al título que aparece al pie o en el encabezado, se puede prescindir del título e insertar sólo diálogo en el propio pie o en la viñeta donde también pueden incluirse textos aclaratorios que identifiquen personajes y símbolos. *Cfr*. Norma Laura Rosas Osorio, *La caricatura política como una forma de expresión crítica liberal del siglo XIX, presentada a través de una propuesta iconográfica*, p. 19.

la novedad, sino refuerzan prejuicios como la lealtad y fuerza física en el primer caso; e indolencia y pereza en el segundo.

C) *La metáfora.* Cada escena corresponde, por otra parte, a una interpretación metafórica como representaciones de comunidad con el fin de establecer analogías respecto a los acontecimientos en boga, las diferencias entre naciones o abstracciones como la paz y la diplomacia. En este caso, las metáforas y alegorías se encuentran tanto en la acción representada, como en los propios personajes. Un hombre con taparrabo y penacho sería el salvaje que encarnó la insensibilidad y necesidad de domesticación.

Las caricaturas francesas de la época de la intervención en México, siguieron los cánones de la escuela de Daumier: distorsión de las formas reales, un fondo apenas esbozado y se acentuó la importancia de la acción centrada en un reducido número de figuras situadas en el primer plano.[58] Analicemos la otredad representada en las litografías francesas concentrándonos en los hombres, el salvaje y la mujer.

1.1.2.- LOS HOMBRES

En la figura tres se encuentran dos personajes. En el primer plano, del lado izquierdo, un oficial francés que dirige su atención al individuo del fondo quien representa a un mexicano, éste nos hace recordar al "Aguador", de Linati (figura uno), lo que indudablemente nos hace conectar el trabajo de Cham con la tradición costumbrista inaugurada por los viajeros. El aguador, como el personaje de Cham, fue retratado de perfil, para mostrar al espectador el esfuerzo, pero también la destreza de la que hacían gala para transportar peso. Dicho esfuerzo le quita malicia o burla a la caricatura de Cham, al contrario, la escena está dotada de cierto reconocimiento al ingenio y a la fuerza. El pie de página es elocuente en este sentido, pues el oficial francés reconoce "raciocinio", en los indígenas mexicanos, o al menos para su trabajo cotidiano. Remató sentenciado: "No podemos hacer lo que queramos con esta gente". Esta afirmación, parece constituir una crítica a la expedición napoleónica, pues a partir de una actividad doméstica se quiso establecer que no se estaba frente a una población totalmente ausente. Otra lectura de la

[58] Angélica Pérez Nava, *La representación del imperio de Maximiliano en la caricatura política de mediados del siglo XIX*, pp. 100-101.

misma, tendría que ver con la reiteración de que los tipos populares mexicanos, podían utilizar la cabeza para muchas cuestiones, pero quizá no para disertar sobre cuestiones políticas, dichos tipos entonces se encontrarían lejanos a sus pares latinos en Europa.



Figura 3.- CHAM, litografía, **S/T**, "¡Cristo! Pero no podemos hacer siempre lo que queramos con esta gente, me la impresión… que tienen raciocinio", en *Le Charivari*, París, 1862, Col. Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, México, D.F.

El encuentro entre ambas milicias, debió ser desconcertante, no sólo por las diferencias en su disciplina o equipamiento, sino por la apariencia tan distinta entre ambos. Esta diferencia, quizá minúscula, fue importante para los litógrafos, en primer lugar para volver a establecer un "otro mexicano", —totalmente diferente— que nada tenía que ver con la raza gala, con lo que no se podía establecer un lazo cultural, mucho menos étnico, y por lo

mismo reafirmaba el sentido de identidad francesa, masculina en general y militar en lo particular.

En segunda instancia se continuaba con la crítica hacia la intervención, ésta implicaba que el esfuerzo por afrancesar a la sociedad mexicana podría resultar inverso. En la figura cuatro Vernier presenta una situación de comicidad que no está del todo presente en otras caricaturas. El chusco movimiento de caderas que hace el personaje mexicano, o chinaco por su tipo de atuendo, acentúa el aparente ridículo con el que luce su traje, al cual se le agrega un sarape. Para el francés resultaría deshonroso vestirse de tal manera y expresa: "Esperemos que no nos quieran poner pantalones a la mexicana". En otro extremo la caricatura tiene resonancias sexuales. El chusco movimiento puede entenderse también como una posible desviación sexual del sujeto.



Figura 4.- CH. VERNIER, litografía, **S/T**, "Esperemos que no nos quieran poner pantalones a la mexicana", en *Le Charivari*, París, ca. 1862, Col. Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, México, D.F.



Figura 5.- A. DARJOU, litografía, **S/T**, "Evidentemente un día nos pondremos de acuerdo sobre la política, pero en la forma de usar los pantalones… jamás", en *Le Charivari*, París, ca. 1862, Col. Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, México, D.F.

La burla hacia las vestimentas militares toma un cariz más serio bajo la mirada de A. Darjou (figura cinco). En su versión, además de retratar con mayor detalle el atuendo mexicano, los franceses comentan: “Evidentemente un día nos pondremos de acuerdo sobre la política, pero en la forma de usar los pantalones… jamás”.

La figura del hombre ridiculizado por su apariencia, constituyó apenas una de las caras de la ignorancia y la candidez. La otra remitía incluso a un pasado más lejano y simbolizaba otro tipo de carencias: el hombre salvaje.

1.1.3.-El salvaje

La fisonomía e indumentaria buscaron una conexión con la etapa prehispánica, específicamente con la figura de Moctezuma, no para referir una representación del mexicano decimonónico común, sino para hacer alusión a la tradición imperial en el país desde sus orígenes. Este estereotipo constituye una analogía intangible al modo de Burke. Los padrones físicos del salvaje son reproducciones de elementos de un estereotipo arraigado en la literatura y el arte europeos desde el siglo XII,[59] no obstante, no se trataría de un salvaje peligroso, violento, amenazador o mitológico, sino el salvaje emanado de la última etapa de la Ilustración, proveniente del pensamiento de Rousseau en su texto *El origen de la desigualdad entre los hombres*. Luego entonces tenemos un salvaje romántico; chistoso o simpático, entregado a la libre expresión de sus instintos y sentimientos, sin pudor y en contraposición al hombre civilizado, preferentemente europeo y creyente.

[59] Su aparición se originó con la obra *Vita Merlini*, o *La vida de Merlín*, obra del autor normando-galés Geoffrey de Monmouth, escrita alrededor del año 1150. El texto narra las peripecias del mago Merlín. Dentro de la obra hay una serie de episodios en los cuales el mago enloquece y vive en los bosques como un animal salvaje, de manera semejante a la de Nabucodonosor II en el Libro de Daniel. La representación del salvaje evolucionó en el imaginario europeo teniendo un clímax hacia el fin de la Edad Media. Algunos autores como Claude Lévi-Strauss aplicaron la imagen del buen salvaje para las sociedades primitivas en América o África. *Cfr*. Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, p. 60.

Algunas características físicas y enseres que acompañan al salvaje corresponden a series iconográficas, que si no son exclusivamente mexicanas sí son americanas como las plumas.[60] La aparición del salvaje coincide con los rumores esparcidos en la prensa respecto a la idea de Napoleón III de impulsar una monarquía en México encabezada por un príncipe europeo. La burla entonces tuvo que ver, en este caso, con la herencia de la corona de Moctezuma (penacho) a un nuevo reinante. La idea parecía descabellada y hasta cierto punto una empresa que quizá a nadie le gustaría asumir. En este sentido se expresó Cham, pues sugirió en el diálogo de la siguiente caricatura (figura seis) que ningún europeo estaría dispuesto a ocupar el trono de México: "No a todo el mundo le gustaría disfrazarse de salvaje poniéndose la corona de Moctezuma en la cabeza".



Figura 6.- CHAM, litografía, **S/T**, "No a todo el mundo le gustaría disfrazarse de salvaje poniéndose la corona de Moctezuma en la cabeza", en *Le Charivari*, París, 1862, Col. Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, México, D.F.

La situación expuesta en la caricatura anterior da cuenta, una vez más, del rechazo a considerar al mexicano y al francés como descendientes de una línea común. El hecho de que un príncipe europeo asumiera un trono en América constituía ponerse al mismo nivel intelectual y moral del salvaje, (nótese que es un mexicano el que trata de imponer la corona) y ningún miembro de la aristocracia europea parecía dispuesto a ello. En dado caso el único candidato que pudiera ocupar dicho trono sería otro mexicano. Esta posibilidad

[60] Las plumas se atribuyen a la alegoría del continente americano, ésta fue creada en Europa desde el siglo XVI. Era una indígena emplumada con carcaj de flechas y faldellín como atributos más comunes, la mayoría de las veces aparecía sentada sobre un caimán y acompañada de un cuerno de la abundancia. *Cfr*. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y María Luisa Belindo Gant, "La escultura conmemorativa y la nueva imagen urbana", en Rafael López Guzmán (dir.) *óp. cit*., p. 84.

puede visualizarse en la siguiente caricatura de Vernier (figura siete). En ella el salvaje aparece con su clásico atavío americano, sobresaliendo su penacho. Al pie de la caricatura, dice: “El salvaje del palacio real ofreciendo sus servicios para la guerra de México… y aún su candidatura al trono de ese país con el llamado pueblo”. El salvaje supuestamente inculto, parece burlarse de la política exterior francesa y de una idea inverosímil, y si acaso fuera posible, ésta debería ser asumida por un sujeto con la misma idiosincrasia.



Figura 7.- CH. VERNIER, litografía, **S/T**, “El salvaje del palacio real ofreciendo sus servicios para la guerra de México… y aún su candidatura al trono de ese país con el llamado pueblo”, en *Le Charivari*, París, ca. 1862, Col. Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, México, D.F.



Figura 8.- A. DARJOU, litografía, **“En ruta a México”**, “El sueño de un soldado francés que vio la obra de Fernando Cortez (sic.) y que cuenta con encontrar Amazzly en México”, en *Le Charivari*, París, ca. 1862, Col. Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, México, D.F.

A. Darjou presentó, “En ruta a México”, en donde dos oficiales franceses que duermen en la cubierta de un barco mientras sueñan sobre su futuro en México. En el sueño aparece otra vez el salvaje. El texto refiere: “El sueño de un soldado francés que vio la obra de Fernando Cortez (sic.) y que cuenta con encontrar Amazzly en México”. El autor quiso establecer un paralelismo entre la conquista liderada por Hernán Cortés en el siglo XVI y la



Figura 9.- ANÓNIMO, litografía, **"Lo que Viena habría dado a México"**, en Brigitte Hamann, *Con Maximiliano en México. Del diario del príncipe Carl Khevenhüller*, p. 43, Viena, ca. 1863.

expedición francesa. La aparición del salvaje supondría que la cuestión mexicana sería una empresa fácil dado que los expedicionarios se enfrentarían a un colectivo que ya había sido derrotado con anterioridad por los españoles. El letrero que se encuentra junto al salvaje anuncia una "mina de oro". Si al indígena decimonónico mexicano, aunque feo, se consideró fuerte, noble, leal y manejable, el salvaje, su antecesor, debía resultar más incauto. En este sentido valdría la pena cuestionarnos si Darjou utilizó al salvaje para enfatizar que la campaña francesa constituía un atropello y una acción meramente colonialista, donde el discurso latino era sólo un pretexto.

Los artistas franceses no fueron los únicos en mostrar a sus lectores la imagen del salvaje mexicano. Hacia finales de 1863 cuando el tema sobre México fue perdiendo interés en Francia, en Austria iba creciendo, pues era ya una posibilidad real que uno de los archiduques de Habsburgo ocupara el trono de México. La prensa austriaca dudaba que Maximiliano, candidato en cuestión, aceptara, sin embargo se hacía énfasis en que México era un país con potencial para desarrollarse por sus riquezas naturales, aunque para ello, necesitaba la ayuda de Europa.[61]

[61] Brigitte Hamann, *Con Maximiliano en México. Del diario del príncipe Carl Khevenhüller*, pp. 42-44.

Las caricaturas austriacas se diferenciaron de las francesas, por mostrar situaciones más complejas y la participación de un mayor número de personajes. Existió además una mayor preocupación por diferenciar los cuerpos europeos de los americanos, esto se obtuvo al presentar al salvaje semidesnudo, con negritud y gracia; mientras vestido, blancura y costumbres cortesanas se reservaron al europeo.

La figura nueve se divide en tres niveles, asemejándose a una pirámide, en la parte central de la zona baja, los salvajes reunidos en tertulia parecen representar una escena costumbrista. Beben y juegan, acciones reprobables y relacionadas con la haraganería. Los salvajes que se encuentran en el segundo nivel, han descubierto a una pareja europea, en su intento por imitarlos tratan de escalar hasta el nivel más alto, para tal efecto aparece incluso una escalera. Mientras los austriacos visten completamente, símbolo de civilización, los indígenas aparecen semidesnudos, llevan plumas en la cabeza y calaveras en sus cinturas, lo que implicaría un tipo de concepción sobre lo sobrenatural o del canibalismo. Hay, en otro sentido, una cercanía de rasgos africanizados.[62] Rasgos que la tradición europea ya había consignado en el trabajo caricaturesco de Daumier (figura 10). La representación del mestizo, diferenciado del negro, destaca por la utilización de la ropa,

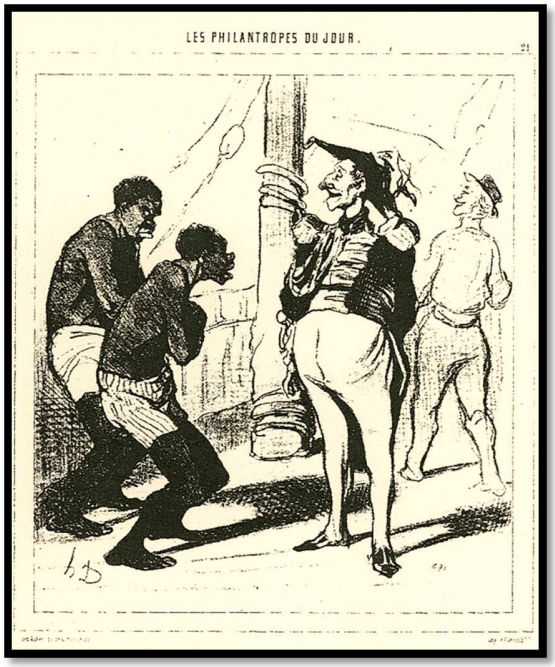


Figura 10.- H. DAUMIER, litografía**, "Les philanthropes du jour"**, en *Le Charivari*, París, 6 - XII - 1844, Col. Fort de France.

[62] El papel del negro, esclavo, traído de África a América durante los siglos XVI al XIXX no se consideraba oficialmente como miembro de la población. Algunos poetas lo consideraron como un personaje pintoresco blanco fácil para la discriminación y la burla; no fueron tantos los que denunciaron el trato deshumanizado que se le dispensaba. Su presencia en América fue sólo un tema pintoresco en las referencias que de él hacían los libros de viajeros y en algún pintor costumbrista. *Cfr*. Argeliers León, "Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana", en L. Menéndez, *Estudios Afro-Cubanos*, pp. 202-236.



Figura 11.- ANÓNIMO, litografía, **"Comerciantes mexicanos en Viena"**, en Brigitte Hamann, *Con Maximiliano en México. Del diario del príncipe Carl Khevenhüller*, p. 43, Viena, ca. 1863.

véase a los dos individuos en los extremos inferiores, empero comparten con el salvaje el escalón más bajo de la escala social. En la cima de la composición logramos ver a un bufón.[63]

En las caricaturas vienesas sigue presente la idea del trono de Moctezuma. La figura once apunta al ofrecimiento de la corona del imperio mexicano a uno de los Habsburgo. Apareció en el periódico *Der g´rade Michel* durante los días de agosto de 1863 cuando la delegación de la Asamblea de Notables llegó a Europa. Los mexicanos recibieron un trato frío en la corte de Viena, y los periódicos se mofaron de la singular intención de aquellos habitantes de un país exótico. En Viena nadie creyó que esos delegados representaran a la mayoría del pueblo mexicano como aseveraban. La prensa, perspicaz e informada, cuestionaba si era serio que la casa de Habsburgo aceptara un trono a kilómetros de distancia y gobernar un país que había sido ocupado ilegalmente por la fuerza francesa. En la caricatura podemos leer al pie: "Comerciantes mexicanos en Viena. / Según una obra de la escuela francesa. / El jefe: Me temo que no podremos deshacernos de la mercancía. ¿Quién lo hubiera creído? En Viena siempre se han encontrado compradores para los artículos parisinos".

[63] Es posible que el empleo de bufones en las representaciones visuales tengan relación con "una oculta necesidad de compensación o de fuga hacia lo irracional por parte de aquellos demasiado presos en las mallas del protocolo". *Cfr*. Federico Revilla, *op., cit.*, p. 81.

Era evidente un temprano desinterés de Francia por el asunto mexicano y la entrega de la responsabilidad política a un tercero. Los integrantes de la legación mexicana, José María Gutiérrez de Estrada y José Manuel Hidalgo fueron llamados comerciantes y la apariencia que se les confirió fue la de los incivilizados. La mayoría de la legación que ofreció la corona de México a Maximiliano, llevaban varios años viviendo en Europa, y su presencia era recurrente en las cortes. El personaje principal de la figura once, sostiene la corona (penacho) en una charola, podría ubicarse a medio camino entre las bestias y los hombres. En su tobillo derecho encontramos una deformidad que bien pudiera relacionarse con una peculiaridad animal, circunstancia que lo acerca más a un estado salvaje. Empero este personaje no es el único que presenta dicha condición, si centramos nuestra atención hacia el individuo que se encuentra detrás, observaremos que su cuerpo está cubierto enteramente de vello, rasgo característico de la representación física del salvaje europeo medieval: tanto los machos como las hembras ostentaban un cuerpo profusamente velludo; su piel era como la de un oso o la de un lobo.[64] Todos ellos se encuentran descalzos, circunstancia que nos habla de su condición precaria y humilde. Para los caricaturistas vieneses, el mexicano también resultó una representación opuesta respecto a la cultura europea, particularmente a la raíz germánica.

1.1.4.- LAS MUJERES

Si Cham utilizó un cargador para demostrar destreza, su colega, Ch. Vernier, (figura doce) utilizó una figura similar, pero para enfatizar la fealdad de la mujer. La figura femenina situada a la izquierda de la composición se encuentra también de perfil para mostrar el peso que sostiene con la cabeza. Está descalza, es morena y robusta, sus facciones resultan más burlescas cuando la atención se dirige a su rostro y nos damos cuenta que tiene la boca abierta, incluso parece llevar barba. Los dos oficiales franceses la observan con asombro. El que se encuentra inmediatamente al lado de la mujer sostiene a su vez una imagen y dice:

[64] En algunos casos, además del vello, para enfatizar los rasgos animales, el salvaje era representado caminando como cuadrúpedo. Más tarde durante el Renacimiento, la relación entre los rasgos animales y el salvaje se conjugaron a través de la mitología grecolatina. El padre de esta nueva configuración Piero Di Cosimo desplegó diferentes matices de una nueva sensibilidad ante la figura del salvaje. Sátiros y centauros cobran vida al ser atravesadas por emociones y sentimientos personales. *Cfr*. Roger Bartra, *El salvaje artificial*, p 8.

"¡Dios, nos han engañado, ésta no corresponde a la imagen que compré en París en la casa Martinet-Huatecœur!"[65]



Figura 12.- CH. VERNIER, litografía, **"Las mujeres en México"**, "¡Dios, nos han engañado, ésta no corresponde a la imagen que compré en París en la casa Martinet-Huatecœur!", en *Le Charivari*, París, 1862, Col. Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, México, D.F.

Esto representa un engaño sobre las expectativas francesas de encontrar "belleza latina" en México. *Le Charivari* brindó así alternativas satíricas al proyecto pro latino que Francia patrocinaba.

Por su parte Vernier recurrió a la figura femenina para cuestionar el presunto resguardo de la latinidad, y designarle a la empresa una mera política imperialista. A este

[65] La casa Martinet-Huatecœur, era una editora establecida en la calle de Rivoll en París, especializada en literatura de viajes. Las imágenes de la mujer mexicana que los artistas viajeros pusieron a disposición del público europeo, mantienen un toque más español, y hasta cierto punto más estético. Véase la "mujer con mantilla" de Nebel (figura dos).

respecto, la mujer sería una especie de metáfora que representa al país entero. Esta situación se presenta de igual manera en la figura trece, la cual corresponde a una secuencia tipo *sketch*, donde el paisaje urbano, ausente en los ejemplos anteriores, cobra un significado importante para el contenido y la acción de la misma.



Figura 13.- CH. VERNIER, litografía, **S/T**, "Una sirvienta del lugar… yo me arriesgo, en la guerra como en la guerra"; "Se trata de probarle, subversivamente que es mi paisana" en *Le Charivari*, ca., París, 1862, Col. Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, México, D.F.

En el segundo cuadro se aprecia una iglesia, lo que remitiría a la herencia hispánica. La palmera, símbolo por excelencia del exotismo, se encuentra en las dos escenas. El francés está en un país con tradición europea, pero aún con riquezas por descubrir y explotar. La situación entreteje resonancias sexuales. El diálogo para sí que expresa el oficial, ayuda a comprender esta aseveración. En el primer cuadro dice: "Una sirvienta del lugar… yo me arriesgo, en la guerra como en la guerra". En el segundo, el francés ya está sentado a su lado y habla mirando directamente al espectador: "Se trata de probarle, subversivamente que es mi paisana". Sus palabras indicarían que el pretexto de la defensa latina tuvo que llevarse a cabo por la fuerza o por la guerra, lo que le quitaría legitimidad a la empresa. Esta crítica se encuentra en consonancia con las afirmaciones de uno de los más radicales opositores al movimiento panlatino, Edgar Quinet, quien señaló que era incompatible la

protección paternalista de Francia para la raza latina con los métodos elegidos para llevar a cabo el programa. Irónicamente preguntaba si la invasión militar, la destrucción de vidas y propiedades y la subversión de la independencia de una nación, era la manera por la cual la cabeza de la familia latina debería amenazar a uno de los hijos menores de la raza. En dado caso, el programa latino, solo era un discurso para legitimar el colonialismo francés.[66]

Volviendo a la caricatura, los rasgos exagerados de la mujer y su piel oscura puede constituir una crítica más, pues como habría de analizar Émile Olliver, otro opositor a las políticas napoleónicas: "para crear un imperio latino tiene que haber latinos".[67] Napoleón III pareció ignorar que la mayoría de la población mexicana era de origen indígena y mestiza, el único centro de unión era, en dado caso, la religión católica.[68] Todo esto con un registro cómico por cuanto lo local se opone de manera chusca a lo foráneo, desde la perspectiva de un subalterno.

A. Darjou continuó con esta fórmula para representar el proyecto latino y la intervención (figura catorce). En esta ocasión la connotación sexual resulta más evidente. Resaltan tres elementos en su litografía: el territorio, representado por la exuberante vegetación, la mujer y el hombre europeo, esta trinidad se convierte en una reminiscencia de la Conquista de México. La unión entre ellos pretende la consolidación de una cultura amenazada. Empero la aparente buena voluntad de la política panlatina, podría ser sólo un discurso paternalista, pues lo que realmente se buscó fue explotar las riquezas del país, y de paso actuar con impunidad, verbigracia, abusando de la mujer. En el monólogo del oficial, que bien puede ser el mismo personaje de Cham y Vernier, dice: "¡Una mujer y un bosque virgen, puros como me gustan!". La locución continúa: "Se creería en el jardín botánico de París, palabra de honor".

[66] Edgar Quinet, *L'expédition du Mexique*.
[67] La existencia de un gran número de indígenas y mestizos hacía problemática la latinidad racial. *Cfr*. John Phelan, *op. cit*., p. 17.
[68] Los términos raza latina y raza anglosajona tenían sentido sólo en términos religiosos, es decir, católico contra protestante. Incluso así, los críticos de la doctrina panlatina señalaban las diferencias entre los tipos de catolicismo que se practicaban tanto en México como en Francia. Mientras que en la nación europea era un catolicismo bastante ilustrado y tolerante que reconocía, por lo menos, la necesidad de alcanzar un *modus vivendi* con el mundo de la razón, la ciencia y la tecnología. Los clericales mexicanos, por el contrario, defendían la preservación del catolicismo colonial español, sin el toque del espíritu liberal y racional de la Revolución Francesa.



Figura 14.- A. DARJOU, litografía, **S/T**, "¡Una mujer y un bosque virgen, puros como me gustan!". Se creería en el jardín botánico de París, palabra de honor", en *Le Charivari*, París, ca. 1862, Col. Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, México, D.F.

La milicia francesa se permitió el contacto sexual con las mujeres mexicanas, pero pocos entablaron un contacto más formal.[69] La negación hacia un posible contacto quedó retratada de manera más cruenta en las cartas. Henri Brincourt diría a sus amigos y familiares en Francia respecto a la posibilidad de que él se involucrara con una mexicana: "Que sea suficiente con saber que no llevaré una india a la familia, si es que me caso".[70]

Empero si la figura femenina indígena representaba algunos prejuicios, la presencia de la mujer mestiza no garantizaba tampoco una buena elección para el cortejo o un símbolo positivo respecto a la cultura latina, por más que hubiera en ella sangre española. Como hemos visto, el indígena, si bien no resultaba agradable a la vista, por lo menos era un sujeto noble, maleable, gráficamente se le relacionó con la abundancia y la riqueza americana. Por el contrario el mestizo había heredado las malas costumbres del español y del indígena, cuando se supondría que su presencia y dominio serían un pilar para la identidad latina.[71]

Aunque un amplio sector de la población femenina, perteneciente a las clases altas de país observaron la intervención como un suceso que eventualmente pudiera brindarles un

[69] Al mariscal Bazaine le preocupó el alto número de soldados franceses contagiados de diversas enfermedades venéreas, principalmente sífilis. Se cuenta que más de trescientos elementos de la guardia civil de la ciudad de México, padeció esta enfermedad. A partir de entonces se llevaron a cabo políticas para revisar periódicamente a las *femmes de compagnie*. *Cfr*. Orlando Ortiz, *Diré adiós a los señores*. *Vida cotidiana en tiempos de Maximiliano y Carlota*, pp. 75-76.

[70] Bertha Flores Salinas, *Cartas desde México*, p.126.

[71] Samuel Basch, médico de la corte, tuvo también palabras duras contra los mestizos de quienes criticó sus cambiantes posturas ideológicas, y los calificó de absolutistas y "en alto grado intolerantes", máxime a todo aquello que oliera a extranjero. *Cfr*. Samuel Basch, *Recuerdos de México*, p. 15.

buen partido,[72] máxime si había en juego una buena dote y apellido de abolengo que las convertía en las candidatas ideales para que cualquier hombre quisiera llegar a formalizar un matrimonio.[73] Al parecer muchos europeos no correspondieron en forma entusiasta, ante esta insinuación de las jóvenes,[74] los extranjeros empezaron a utilizar entre ellos el sustantivo *novioter* que significaba: *La capitaine un tel noviotte, mademoiselle Lupita o Concha*.[75] Desde la perspectiva de los caricaturistas, la posibilidad de establecer una relación afectiva entre la mujer y los milicianos tampoco era bien vista, pues los franceses parecían también desconfiar de ellas.

En la figura quince, Vernier utilizó la imagen de una mujer de dudosa castidad. La señorita, de espalda al espectador y a los otros personajes, parece no darles importancia, empero, hay un gesto de quiebre en la figura para voltear discretamente hacia los hombres, al mismo tiempo mueve el abanico en una franca señal de coquetería. Una vez más el diálogo al pie de página es importante para entender el contexto.

> —¡Dios, he aquí una que no es inferior!
>
> —Desconfía de ello, ya que se dice que ellas tienen bayonetas en los ligueros.

Hay ambigüedad en la dama que diseñó Vernier, de la cintura para arriba puede responder a la idealización de la mujer decimonónica, es decir, aquella que vestía con profusión: atuendos de cuello alto, mangas largas que llagaban hasta los puños y velo. Lo que llama la

[72] En su libro de viajes, Paula Kolonitz recordó: "Algunas jóvenes prestan fácil oído a las insinuaciones de los franceses, contra el parecer de sus madres; con frecuencia había en las familias choques dolorosos y hasta duelos entre los hermanos de las chicas y los discretos invasores. *Cfr*. Paula Kolonitz, *Un viaje a México en 1864*, p. 109-110. Otro viajero, el abate Domenech narró sobre este hecho: las mujeres opinaban que los hombres mexicanos en general detestan a los extranjeros, pues reconocen una forma de inferioridad moral delante de los mismos, de preferencia los europeos. "Nosotras preferimos casarnos con extranjeros, debido a que son más instruidos y menos desmoralizados, más valientes y tratan bien a la mujer". *Cfr*. Berta Flores Salinas, *Segundo imperio mexicano*, p. 106.

[73] Mariana Marín Ibarra, "La atracción de lo prohibido. Mujeres: virtuosas o infractoras", en *La intervención francesa en México en el sesquicentenario de la batalla del cinco de Mayo*, p. 94.

[74] El caso que rompió la regla, fue en matrimonio entre el mariscal Bazaine y la joven de diecisiete años, Josefa de la Peña Barragán. Maximiliano entregó a la pareja una dote espectacular: el antiguo palacio del Marqués de Buenavista.

[75] Paula Kolonitz, *op. cit*., p. 110.

atención es el espacio que deja ver sus pantorrillas. Esta mujer parece más cercana a las cigarreras sevillanas, recuerda por lo tanto al ícono femenino de la época *Carmen*.[76]



Figura 15.- CH. VERNIER, litografía, **S/T**, —¡Dios, he aquí una que no es inferior!
—Desconfía de ello, ya que se dice que ellas tienen bayonetas en los ligueros, en *Le Charivari*, París, ca. 1862, Col. Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, México, D.F.



Figura 16.- MANUEL CABRAL AGUADO BEJARANO, óleo sobre tela, ***Maja sevillana***, ca. 1850, Col. Carmen Thyssen-Bornemisza.

Luego entonces, la posibilidad de que ella lleve bayonetas en los ligueros aleja a la mujer de la devoción cristina y la acerca a otro referente femenino de la época meramente mexicano: la china, cuyas características físicas y de vestuario, son más cercanas a la figura catorce de Darjou, y la cual fue descrita en crónicas de la época, de piel morena, boca grande, amplias caderas y pecho generoso. Sus ropas eran camisas escotadas bordadas en

[76] *Carmen* es una ópera dramática en cuatro actos con música de George Bizet y libreto en francés de Ludovic Halévy y Henri Meilhac, basado en la novela *Carmen* de Prosper Mérimée, publicada por vez primera en 1845 en *La Revue des Deux Mondes*, revista que por cierto, años más tarde publicaría relatos y grabados sobre la intervención en México. Carmen es una mujer temperamental que trabaja en una fábrica de cigarros y que participa en una reyerta. El sargento don José la detiene, aunque después la deja escapar. El militar, que se ha enamorado de Carmen, huye con ella a las montañas y se une a unos contrabandistas. Pero aparece Escamillo, un afamado torero que conquistará el corazón de la mujer. Don José intenta recuperar el amor de Carmen sin conseguirlo. La ópera terminará en tragedia, la misma tarde que Escamillo triunfa en la Maestranza de Sevilla. *Cfr*. José María Martín Triana, *El libro de la ópera*, p. 250.

hilos dorados y sin mangas. Su forma desinhibida de actuar, principalmente con el sexo opuesto, trajo como consecuencia que se hablara constantemente de ellas. En las crónicas de viajeros, se les calificó como fascinantes, atrayentes y, al mismo tiempo, dotadas de cualidades, belleza, patriotismo y amor hacia su pareja.[77] Para María del Carmen Vázquez Mantecón, las chinas se convirtieron en una especie de heroínas populares, cuya presencia durante la segunda mitad del siglo XIX se asoció con el de las mujeres públicas. Además del ensalzamiento de su vestido como el traje nacional por excelencia, y de ser portadora de un dechado de los valores de la mujer mexicana.[78] Muy cercana a la china, estaba la chinaca, pareja de los soldados republicanos, quien los acompañaba de buena gana a las acciones bélicas, preparando su comida, cuidando sus enfermedades y en muchos casos, participando ellas mismas en las refriegas.[79] Debido a la sospecha que cayó sobre la mujer de Vernier, mas no por su apariencia, correspondería al tipo de la china o chinaca, no tanto por el atuendo, pero sí por sus gestos de coquetería.

Las caricaturas presentadas nos indican una crítica y desdén de parte de la oposición francesa al llamado plan panlatino, señalando que los mexicanos no eran latinos; los órganos oficiales se encargarían de conectar las aristas latinas con elementos menos cuestionables como las edificaciones mexicanas, y construyendo un discurso visual grandilocuente respecto al presumible apoyo que tenían los franceses al ir adentrándose en el país.

1.2.- LA CONCEPCIÓN TERRITORIAL

Durante el siglo XIX los espacios geográficos se relacionaron estrechamente con el pensamiento político – ideológico de expansión colonial imperial, el cual marcaba una

[77] Mariana Marín Ibarra, *op. cit*., p. 96.
[78] María del Carmen Vázquez Mantecón, "La china mexicana mejor conocida como la china poblana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 140.
[79] El concepto y origen de la 'chinaca' fue la respuesta liberal a las mujeres conservadoras que se auto nombraban cruzadas. Durante este periodo se publicó también el periódico *La Chinaca*, "escrito única y exclusivamente para el pueblo" por intelectuales patriotas. En el ámbito satírico, se popularizó la canción "Canto de chinaca". El canto en esencia es un diálogo entre una chinaca y un miliciano francés que pretende cortejarla. El canto tiene dos sentidos, por una parte fomentar el sentido patriótico bajo la figura femenina de la chinaca, por otro lado impulsar al pueblo para luchar contra el enemigo. *Cfr*. Álvaro Arnulfo Santiago Hidalgo, "Comentario a la canción: canto a la chinaca", en José Carmen Soto Correa, *Juárez. La canción durante la intervención francesa*, pp.59 - 61

dualidad entre el orbe civilizado y no civilizado. Esta visión de lo desconocido e incógnito, culturalmente se desarrolló y operó desde un centro moderno y urbano tal como París, Viena o Londres. América seguía siendo para Europa, como lo había sido desde el siglo XVI un desafío y una interrogante a la vez, la cual se condesa en una célebre pregunta formulada por Edmundo O´Gorman. ¿La realidad americana participa o no de la misma naturaleza que el resto de las cosas y de las creaturas?[80] El desafío implicó el deseo europeo de salvaguardar su propia identidad mediante las descripciones y las crónicas de viajes, ejercicio que fue común durante buena parte del siglo XIX, práctica que además sirvió de estímulo a los naturalistas y antropólogos.[81]

Las diferencias intelectuales y raciales de los habitantes de un espacio determinado, tenían conexión directa con la topografía y el clima, de tal manera que si una región era calurosa, húmeda, demasiado boscosa o árida resultaba perjudicial en el ámbito moral, psicológico y en la complexión física de sus moradores.[82] Del mismo modo que la otredad fue representada de manera grotesca y exagerada para salvaguardar y reafirmar la identidad eurocéntrica, se construyeron e imaginaron espacios para diferenciarlos de los propios, lo que implicaba su reconocimiento como entidad separable.[83]

El diseño de una ciudad, villa, paraje o incluso escena costumbrista mexicana pudo lograrse a través de tres vías. La primera a partir de la influencia de la tradición del arte de los viajeros, lo que implicaba una reproducción casi exacta de lo que se había registrado con anterioridad; la segunda provenía de los militares franceses en México, quienes no sólo colaboraban con escritos, sino también con dibujos. Al mismo tiempo que informaban el estado de la guerra, "contribuían en la conformación del imaginario; y propaganda a la

[80] Edmundo O´Gorman, "Trayectoria de América", en *Fundamentos de la historia de América*, p. 86.
[81] Antonello Gerbi, *La naturaleza de las indias nuevas*, pp. 15-21.
[82] Esta condición es conocida como la Ley Buffon que dicta que el continente americano es de alguna manera inferior e inmaduro en comparación con Europa, y que en él la vida animal sufría una degradación y una detención de su desarrollo.
[83] En este último punto hay que considerar, que si bien la elaboración visual de espacios con tintes exóticos era perjudicial y nociva en el comportamiento agresivo de sus habitantes, los cuales simbolizaban un tipo de salvaje a combatir, ese mismo territorio brindaba, dado su riqueza un amplio espectro de posibilidades para la industria y el comercio francés. Por otro lado, no todo el espacio era selvático y representaba peligro. Al fondo de cada imagen aparecen las cúpulas de los templos, mesones y otros edificios, lo cual recuerda al receptor que hay un antecedente latino y visos de civilización.

política exterior emprendida por Napoleón III".[84] La tercera resultaría una abstracción y materialización de lo que era descrito por medio de las cartas.

La prensa fue el medio ideal por el cual se difundió la apariencia del paisaje y las ciudades, aunque su finalidad principal no haya sido esa, sino informar a los lectores las causas de la intervención, el perfil biográfico de los implicados, el avance de las tropas, costumbres y otras generalidades. Las imágenes se difundieron en periódicos como *Le Monde Illustré, Le Figaro* y *L'Illustration*. A diferencia de *Le Charivari*, estos diarios presentaron escenas con un carácter más serio, como el paisaje rural y urbano, la guerra y las escenas costumbristas, de las cuales sobresalen aquellas que referían a las actividades productivas, como la minería. Esta seriedad resulta explicable respecto a la simpatía de las publicaciones con el régimen. Además estas imágenes fueron xilografías, grabados en madera, cuya característica en su formato consistió en la primacía de las líneas para conformar el dibujo, esta técnica permitió la impresión simultánea con los textos, cosa que no se podía lograr con las litografías en ese momento.

1.2.1.- EL PAISAJE

Los caminos intransitables y predominantemente vírgenes, mantienen relación con la figura del hombre salvaje. Su estado de naturaleza inocente y noble a nivel emocional y espiritual, lo hacía conformarse con un espacio que ofrecía lo indispensable para vivir, por lo tanto su entorno carecía de elementos modernos como las edificaciones urbanas. En este sentido el paisaje virgen es un tipo de analogía con el jardín del edén, espacio, que recuerda el entorno original del hombre, paraíso que al mismo tiempo ocultó grandes peligros.

La aparición de paisajes inhóspitos reforzó la identidad urbano burguesa de Francia, porque mientras en los diarios se presentaban escenas de lugares selváticos como Orizaba, Jalapa o Córdoba, páginas más adelante se observan grandes fachadas como el palacio de las Tullerias o interiores como la catedral de Notre Dame. Habrá que señalar que este proceso no fue exclusivo para México. Durante el Segundo Imperio Francés, Napoleón III intervino en otros lugares como China (1870), Vietnam y Laos (1862) y Camboya (1863).

[84] Aristarco Regalado Pinedo, "La construcción del imaginario. Los bandoleros mexicanos en el imaginario francés. 1861-1867", en *Procesos Históricos, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, p. 43.

Las imágenes en prensa que aludían a estos lugares, no distaba de lo que se representaba para villas mexicanas, en donde sobresalían las palmeras, los bosques y los cuerpos de agua. Desde el punto de vista meramente noticioso, la intención de presentar el paisaje, respondió al proceso de ilustrar el avance de las tropas y los peligros que conllevaba transitar por esos parajes donde era común encontrarse con salteadores de caminos o partidas de guerrilleros, como los nombraban en las editoriales.

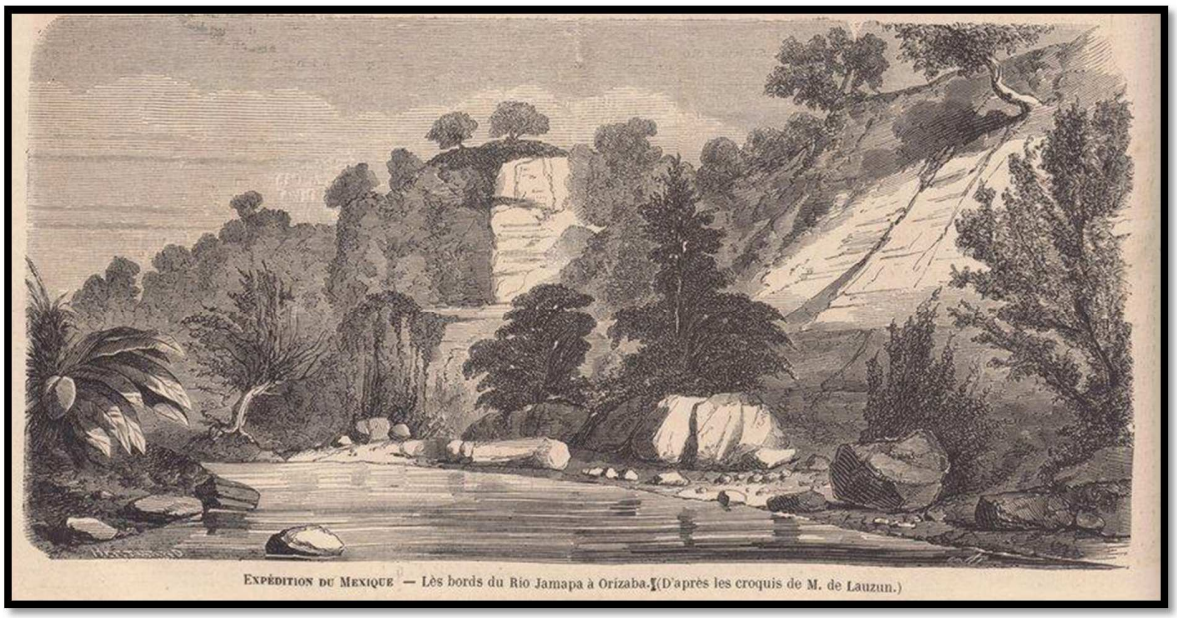


Figura 17.- BERTRAND, **"Los bordes del río Jamapa en Orizaba"**, en *Le Monde Illustré*, 24 -I- 1863, Col. Bibliothèque Nationale de France.

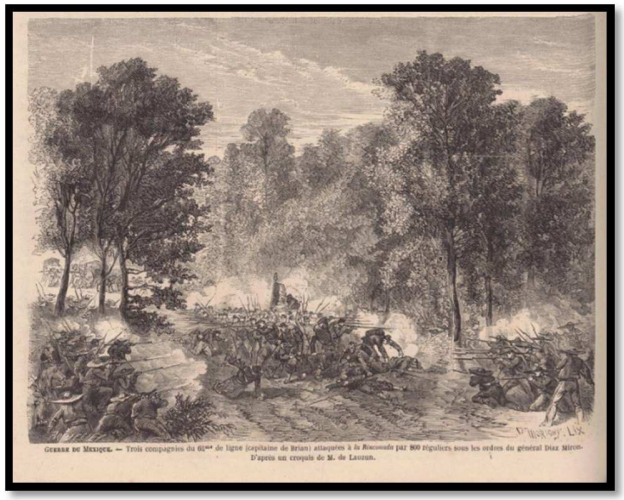


Figura 18.- BOUCHEY, xilografía, **"Tres compañías de la 62 en línea atacados en la *Rinconada* por 800 soldados a las órdenes del general Díaz"**, en *Le Monde Illustré*, 14 -III- 1863, Col. Bibliothèque Nationale de France.

La equivalencia “ciudad = civilización” revela una mentalidad de citadinos. Para lectores que compartían tal mentalidad, el tema del “bandolerismos rural” con el que se identificó a Juárez y los suyos no podía sino surtir efecto.[85]

Esta situación puede observarse en la figura 18, donde se lleva a cabo una emboscada. La condición agreste constituyó una ventaja para los defensores del país, empero, el hecho de aprovechar dichas condiciones, los convirtió ante los ojos de la prensa europea, en desleales a la hora de combatir. A juicio de *Le Monde Illustré,* estos personajes operaban bajo la autorización de Juárez para que sembraran el terror.[86] La imagen entonces funcionó como un justificativo. El hecho de que los caminos estuvieran repletos de bandidos, así como la necesidad de eliminarlos fue otra razón, aunque menor, para legitimar la intervención, y subrayar el desorden y anarquía en que vivía el país, así como la urgencia de ayuda.[87]

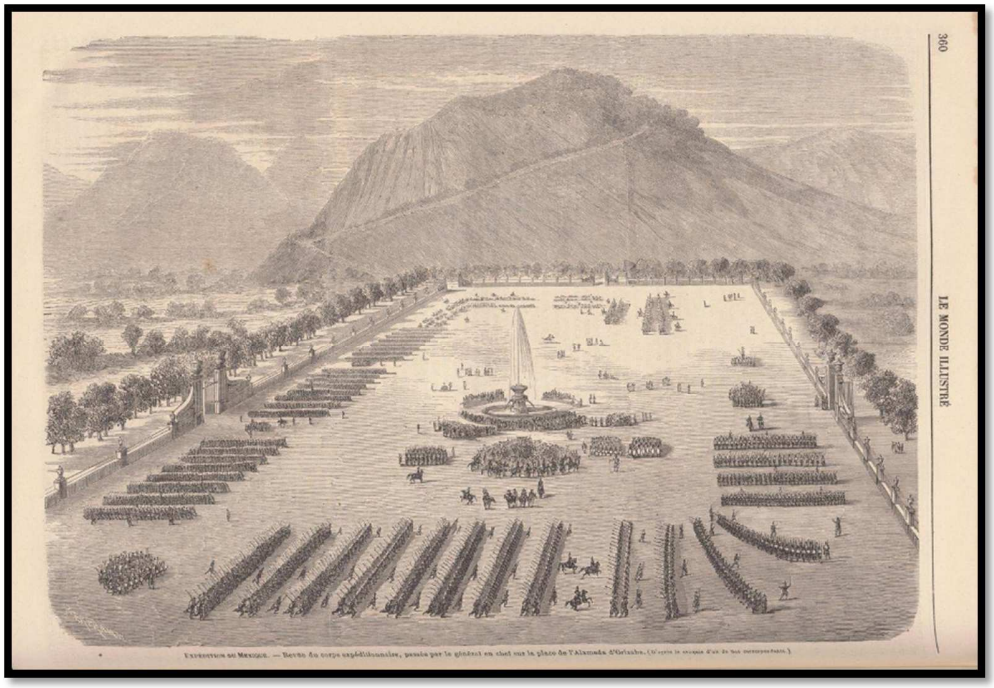


Figura 19.- BERTRAND, xilografía, **“Vista del cuerpo expedicionario marchando frente al general en jefe en la plaza de la Alameda en Orizaba”**, en *Le Monde Illustré*, 6- XII-1862, Col. Bibliothèque Nationale de France.

[85] Noël Salomon, *op. cit*., p. 79.
[86] Aristarco Regalado Pinedo, *op. cit.*, p. 48.
[87] Para el último mes del año 1864, esta publicación aseveró que los bandoleros estaban casi extintos y vencidos por el nuevo orden establecido en el país.

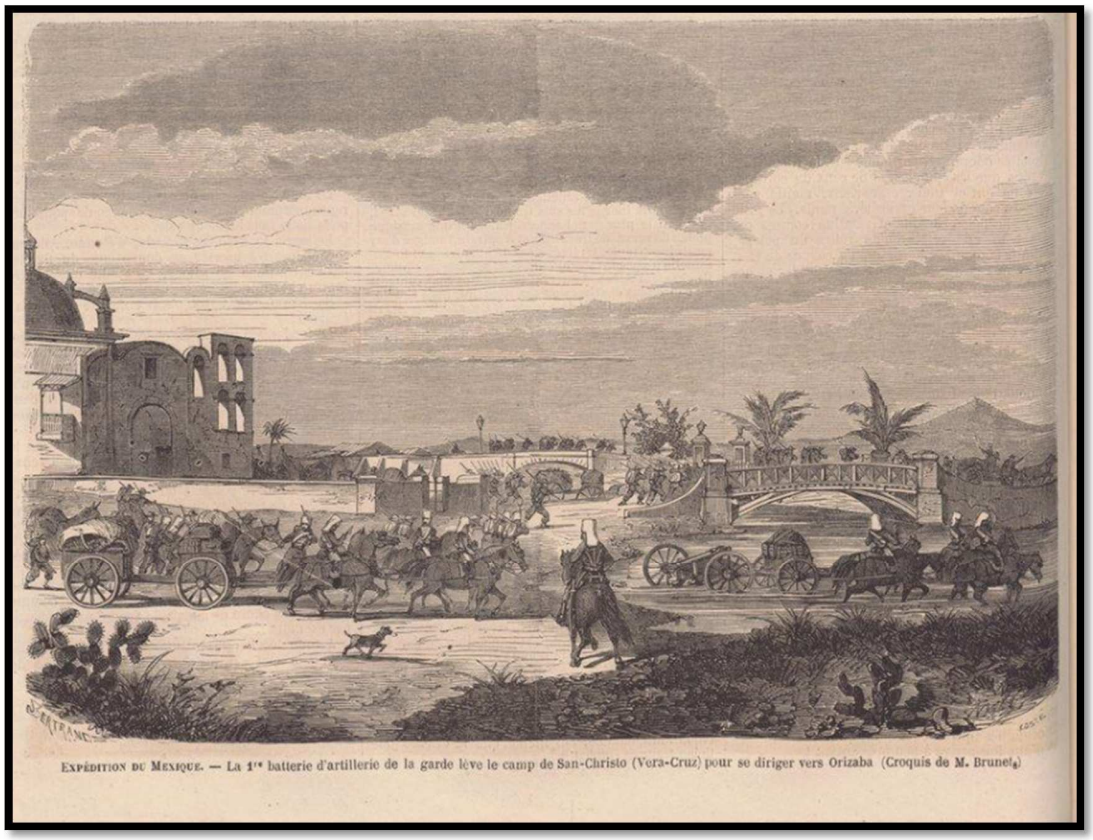


Figura 20.- BERTRAND, xilografía, **"La primera batería de la guardia deja el campo de San Cristo (Veracruz) para dirigirse a Orizaba"**, en *Le Monde Illustré*, 10 -I- 1863, Col. Bibliothèque Nationale de France.

La inmensidad de los paisajes; enormes árboles, montañas que llegaban hasta el cielo, kilómetros y kilómetros sin explorar representaban también un reto, cierto sentido de orgullo al hacer notar a los lectores que se estaba interviniendo en un país enorme, incluso más grande en territorio que Francia. Cuanto más se adentraban los expedicionarios al interior del país, las representaciones territoriales resultarían más familiares y latinas. Atendiendo a los reportes en prensa, fue ir acercándose poco a poco a la seguridad del espacio urbano que conservaba vestigios de lo que habían sido las ciudades novohispanas. Significaba también ir dejando atrás las enfermedades y las emboscadas.

En las dos figuras anteriores (20 y 19) tenemos un estado intermedio entre el paisaje urbano y rural. Si bien aparecen espacios públicos como el parque o la parte posterior de alguna iglesia, continuaba predominado los símbolos del exotismo, representados

principalmente por palmeras[88] y nopaleras, vegetación que no suele crecer en un mismo tipo de clima pero que se representó (figura 20) conjuntamente en el paisaje. Lo que permite pensar en representación no como: ilustración – descripción, sino como evocación y construcción con referentes en curso.



Figura 21.- RONDÉ, xilografía, **"Industria mexicana"**, en *Le Monde Illustré*, 20 -IX- 1862, Col. Bibliothèque Nationale de France.

[88] Asociadas al orientalismo, Medio Oriente y África.

Mencioné que una razón de primer orden para que los artistas viajeros mostraran paisajes, fue dar a conocer el potencial mineral de la región. Durante la intervención, este hecho fue también remarcado, la prensa francesa mostró el aspecto de las ciudades mineras como Guanajuato y Zacatecas, el proceso productivo y hasta los tipos populares que solían laborar en las minas. Mostrar dicha riqueza tiene también un sentido panlatino. La tecnología francesa podría auxiliar exitosamente en la explotación de la riqueza nacional, no sólo para beneficio de Francia sino también para el beneficio de los mismos hispanoamericanos.[89]

La riqueza mineral del país era real, al punto de convertirse en moneda de cambio durante el imperio de Maximiliano, ya que los franceses condicionaron su permanencia militar en el país con tal de controlar la soberanía del estado de Sonora, del cual se sospechaba contaba con grandes yacimientos de oro. En la figura 21 se registra la cadena industrial de la minería en el estado de Guanajuato en las cinco primeras escenas de la parte superior destacan las fachadas de las principales minas y el aspecto de sus trabajadores. El cuadro inferior es el más importante para este apartado, "vista general de la ciudad de Guanajuato". La imagen cumple aquí una intención descriptiva para señalar las oportunidades productivas. El paisaje rocoso, de difícil acceso fue cediendo espacio a la ciudad.

1.2.2.- LAS CIUDADES

La representación de formas arquitectónicas siguió el criterio paisajístico de la xilografía de la prensa francesa, es decir, se buscó una armonía artística – científica: brindar belleza a la composición y dar intención de fidelidad de lo que se representaba, pues una de sus metas era dar a conocer con objetividad la manera en que lucían las diferentes plazas del país. Estas imágenes, son así, un retrato casi fiel de la arquitectura novohispana ornamentada por estilos barrocos y neoclásicos que permaneció prácticamente íntegra en la mayoría de los edificios hasta bien entrado el siglo XIX. La organización espacial y de convivencia característica de centros urbanos de tipo español, rodeado por villas y barrios donde al

[89] A esta actitud visionaria habría que sumar el famoso proyecto de Napoleón III de construir un canal interoceánico que promoviera un desarrollo más racional de los recursos americanos. Por estos esfuerzos el gobierno se haría de enormes recursos en francos.

centro de la urbe se concentraba las élites y en la periferia las clases bajas, constituye otra referencia a la presunta identidad panlatina.

Empero esta presentación de las urbes constituyó apenas una utilidad que se le dio a la imagen en prensa. Por otra parte la ciudad se transformó en un telón de fondo en el cual se presentó al ejército francés derrotando a su contraparte mexicana, presuntos sostenedores de un gobierno anárquico. En esta vertiente las operaciones del sitio de Puebla en 1863 fueron el episodio principal en el cual la ciudad tomó un papel significativo. Una vez tomada Puebla, esta urbe, y la ciudad de México después, serían los espacios principales en los cual pareció quedar de manifiesto el apoyo de la población a la intervención.

1.2.3.- La guerra en la ciudad

Después de la derrota sufrida el cinco de mayo de 1862, la ciudad de Puebla se convirtió en una obsesión para la milicia francesa. Significaba un punto estratégico, no sólo para el control de las comunicaciones con la costa y la aduana de Veracruz, sino por ser la llave de entrada a la ciudad de México. En lo simbólico Puebla era un referente debido a la identificación de la ciudad con la Iglesia católica, dado sus múltiples templos, y por la esperanza de muchos de sus habitantes que esperaban una restitución de los privilegios cancelados por la Reforma.[90] Insistir en la toma de esta plaza significó también un asunto de orgullo para la milicia, así que los franceses se posicionaron a las afueras de la ciudad angelina un año más tarde.

Quizá el sitio de Puebla de 1863 fue la operación bélica más importante de la Intervención Francesa, no sólo por el gran número de efectivos que participaron en ella,[91] sino porque su toma por parte del mariscal Elías Federico Forey posibilitó al cuerpo

[90] A la ocupación de los franceses, el general Du Barail reflexionó en sus memorias algunos aspectos sobre el retorno de las costumbres católicas canceladas con la Reforma para la ciudadanía poblana: "Durante tres días, las iglesias vomitaron en las calles una corriente de reliquias, estatuas de santos, de papas, de abades, de confesores y de mártires, escoltados por querubines vestidos como bailarinas de ópera. Era casi una sorna, porque toda la gente iba vestida con trajes de los siglos XVI y XVII… El clero dirigía todo con un aire compungido y con una beatitud indescriptibles, y los indios se arrodillaban en el polvo dándose golpes de pecho". *Cfr*. Alain Gouttman, *op. cit*., pp. 162-163.

[91] La fuerza con que el ejército francés iba a emprender el sitio, se componía de alrededor de 26 mil 300 elementos, además de cerca de 4 mil de apoyo integrados por el extinto ejército conservador. Contaban con 50 piezas de artillería y más de 2 millones de cartuchos. Por su parte el ejército de Oriente, se componía de aproximadamente 22 mil 200 efectivos. *Cfr*. Luis Chávez Orozco, *El sitio de Puebla*, pp. 6-14.

expedicionario francés avanzar sin contratiempo a la ciudad de México, suceso que provocó la salida del presidente Benito Juárez de la capital y el establecimiento de la llamada Junta de la Regencia que emitió la acta constitutiva del Segundo Imperio Mexicano. Los franceses ocuparon finalmente Puebla el 18 de mayo de 1863.

La victoria en Puebla sirvió para mostrar las escenas más dramáticas de guerra. Las litografías que se difundieron pretendieron enfatizar la crudeza de los combates y las pérdidas humanas, pero también fue una buena forma de representar virtudes como la valentía, arrojo, determinación y magnanimidad con el vencido entre otras, las cuales pueden inferirse no sólo por las acciones que se narraron junto a la imagen, sino por las acciones que se ven en las mismas, como en la figura 22 donde por lo menos tres soldados avanzan decididamente a pesar de verse en inferioridad numérica y enfrentar las bajas de un par de compañeros. La crudeza de la guerra se hace presente en la destrucción de los muros y en las humaredas de pólvora. El hecho de que la milicia francesa sea retratada sufriendo, confiere dignidad y reconocimiento al enemigo mexicano.



Figura 22.- BARBANT, xilografía, **"Operaciones del sito de Puebla"**, en *Le Monde Illustré*, 27 -VI- 1863, Col. Bibliothèque Nationale de France.

En el contexto de guerra se puede señalar que la valentía es la acción más apropiada a la naturaleza de la milicia; el acto más acorde a su esencia. Entre mayores virtudes y cualidades tuvieran los soldados franceses cumplirían su misión con eficacia, lo que significaría tributarles mayor honra. Ahora bien, la eficacia estaría determinada por la capacidad de salvar mejor los obstáculos, siendo así, la ciudad resultó una barrera que tuvo que superarse. La representación de la urbe en esta etapa fue un entramado laberinto de calles y edificios que tuvieron que destruirse para poder vencer a un supuesto opresor.



Figura 23.- S. DURAND, xilografía, **"Iglesia de nuestra señora de Guadalupe detrás de la penitenciaria"**, en *L'illustration: journal universel*, 6 -VI- 1863, Col. HathiTrust's digital library.

La figura 23 representa el concepto militar "topo y avance"; realizar una oquedad para el ingreso de las tropas. La figura remite al asalto francés al centro de la ciudad una vez que cayó la penitenciaría de San Javier. Los objetivos militares se multiplicaron, lo que implicó una mayor afectación a las edificaciones coloniales. Pocos lugares se salvaron, hasta los reservados para las inhumaciones, como las criptas del templo del Carmen: "[…] la peste es insufrible, pues despedazados muchos nichos y sepulcros, los cadáveres en descomposición



Figura 24.- ANÓNIMO, xilografía, **"Una calle de Puebla después del sitio"**, en *L'illustration: journal universel*, 11 -VI- 1863, Col. HathiTrust's digital library.

han quedado al descubierto".[92] Conforme los franceses avanzaban, formaron trincheras y parapetos con los escombros de las demoliciones: "lograron incendiar el ángulo las calles de Obligación y el Pitiminí; cinco días más tarde explotaron dos minas que derribaron la mayoría de edificios cercanos a la calle recién citada".[93] Si bien la acción era perjudicial, tenía en el fondo una trascendencia mayor. En el pensamiento francés, incluso entre los militares de menor graduación, como Albert Hans, subteniente de artillería la guerra constituyó: […] una necesidad para una nación, cuando esta guerra puede desviar las ambiciones, ocupar a los hombres de acción, para los que es imposible el reposo, y satisfacer algunas aspiraciones.[94]

Siendo así, el paliativo para todas las "molestias" que ocasionó el ejército francés serían subsanadas con el fin de la anarquía política, el establecimiento definitivo del comercio y la organización de un ejército profesional.

1.2.4.- LAS CIUDADES Y LA IDENTIDAD PANLATINA

Las construcciones otrora originadas por el orden sociopolítico y religioso heredado de la Colonia, eran en cierta forma, bastiones donde se hablaba un idioma con raíz común, se compartían leyes, costumbres y tradiciones. Para la doctrina panlatina, la amenaza a este orden, lo constituía una presencia mayor que el juarismo, es decir, el protestantismo y el

[92] Francisco de Paula Troncoso, *Diario de operaciones del sitio de Puebla en 1863*, p. 294.
[93] Tirso Rafael Córdoba, *El sitio de Puebla*, pp. 227-228.
[94] Albert Hans, *Querétaro. Memorias de un oficial del emperador Maximiliano*, p. 23.

imperialismo norteamericano, luego entonces el hecho de dar un revés a aquel fantasma mereció ser enmarcado en presuntas celebraciones y fiestas citadinas.[95]

El imperio napoleónico, no sólo se presentaba a sí mismo como salvador y promotor de la cultura panlatina ante la sociedad mexicana, supuestamente sojuzgada, sino buscaba también esa proyección en la propia sociedad francesa para obtener así, una legitimación respecto a su presencia armada en otro lugar. Era pues importante presentar imágenes de las ciudades y sus habitantes mostrando su apoyo a la presencia francesa. Una vez alcanzado el triunfo en Puebla, Forey dispuso una entrada jubilosa. Marchando entre escombros en medio del silencio de los muros semiderruidos, el clero fue el sector más entusiasta con su presencia. En la catedral el cabildo eclesiástico mandó a cantar el solemne *Te Deum*. En Francia, cuando se supo sobre el triunfo en Puebla, Napoleón III ordenó grandes celebraciones en honor a su ejército. En París tuvo lugar un desfile militar con salvas de artillería y fuegos de artificio. Varios monarcas europeos felicitaron a Napoleón III por la victoria obtenida en el lejano México.[96] Este fervor de celebración quiso capturarse en la figura 25, donde notamos una proporción de referentes: la pirotecnia sobre el público diminuto, pero a todas luces distinguido, sobresalen las mujeres con miriñaques.

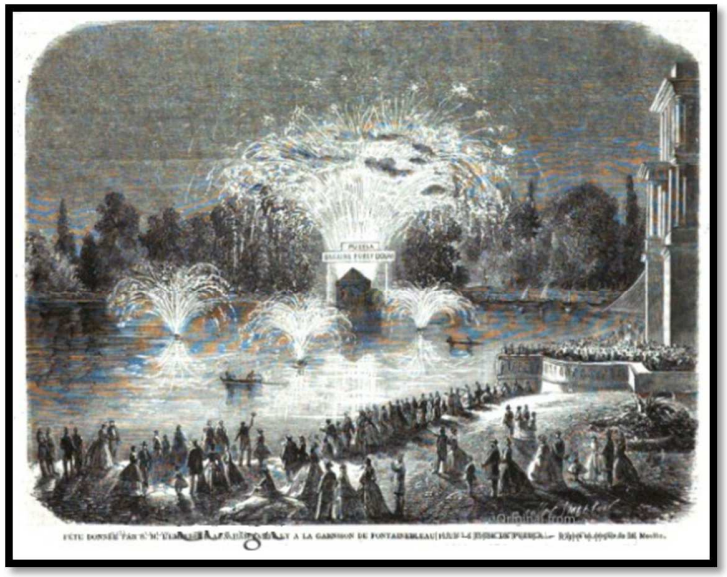


Figura 25.- ANÓNIMO, xilografía, **"Fiesta dada por S.M el emperador a los habitantes en la guarnición de Fontainebleau por la toma de Puebla"**, en *L'illustration: journal universel*, 17 – VI- 1863, Col. HathiTrust's digital library.

[95] La guerra en nombre de la supremacía latina, no era asunto nuevo. Habría que remitirse al choque entre el panlatinismo y el paneslavismo en la guerra de Crimea. Otro ejemplo sería la guerra de Solferino, que puso frente a frente el panlatinismo contra la raíz germánica y que concluyó con la unificación italiana, otro pueblo latino.

[96] A. Belenki, *op. cit.*, p. 89.

Lo que es un hecho es que no todos los poblanos festejaron al unísono. La ciudad estaba semi destruida, la población masculina diseminada, el resto sufriendo por la enfermedad, moribunda y hambrienta. Empero las imágenes en prensa mostraban una fiesta permanente, tanto para franceses y mexicanos la toma de Puebla, pareció ser un acto liberador. En París, la celebración tuvo que ver con el reconocimiento a los militares que estaban lejos. En Puebla, fue una cuestión más pragmática, se relacionó con un regreso al *status quo*. Bajo estos parámetros la ciudad entonces dejó de mostrar las cicatrices de la guerra y una vez más fue el espacio donde se proyectaron los valores latinos. Fue la solemnidad de los ritos católicos, los puntos a explotar, prueba de ello sería la figura 26 donde se pretendió registrar el momento previo del histórico *Te Deum*.

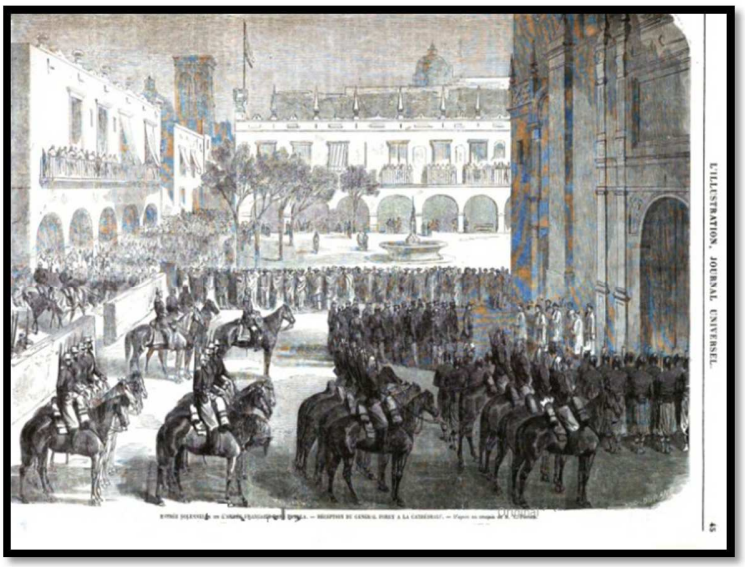


Figura 26.- DURAND, xilografía, **"Entrada solemne de la armada francesa Puebla. Recepción del general Forey a la catedral"**, en *L'illustration: journal universal*, 11 -VII- 1863, Col. HathiTrust's digital library.

Una vez asegurada Puebla, el siguiente objetivo era la capital del país, para los altos mandos del ejército francés eso significaba el final de la guerra. Mientras tanto, los periódicos ilustrados volvían a presentar un escabroso camino simbolizando la marcha difícil a México. El ánimo de celebración continuaba en las editoriales, y tendrían un punto culminante a la hora de narrar visualmente la entrada del ejército a la capital. Casi al mismo tiempo que Forey emprendió el camino a la ciudad de México, Juárez salió de la misma. La capital quedó desprovista de autoridad civil y militar. La entrada francesa corrió el riesgo de encontrar resistencia de fuerza, pero no fue así, al contrario, fueron recibidos con alguna simpatía. "L'armée organise des festivités, élève des arcs de triomphe et pousse la population à exprimer la joie de sa libération".[97]

[97] Nicolas Trysna, *La presse Française vue à travers l 'expédition du Mexique*, p. 23

Desde los días ocho y nueve de junio hubo muchos preparativos para la entrada triunfal, la cual se verificó el día diez. Es difícil calcular el grado de exageración en las fuentes francesas, pero en ellas se insiste en que la entrada a la capital fue magnificente, que fueron recibidos en medio de cantos, flores, arcos triunfales y la aclamación popular. El propio Forey escribió a Napoleón III: "Acabo de entrar a la ciudad de México…. La población de esta capital acogió al ejército con un entusiasmo delirante", y agregaría, olvidando la entrada triunfal del emperador en Milán en 1859, que "la recepción no tenía igual en la historia".[98]

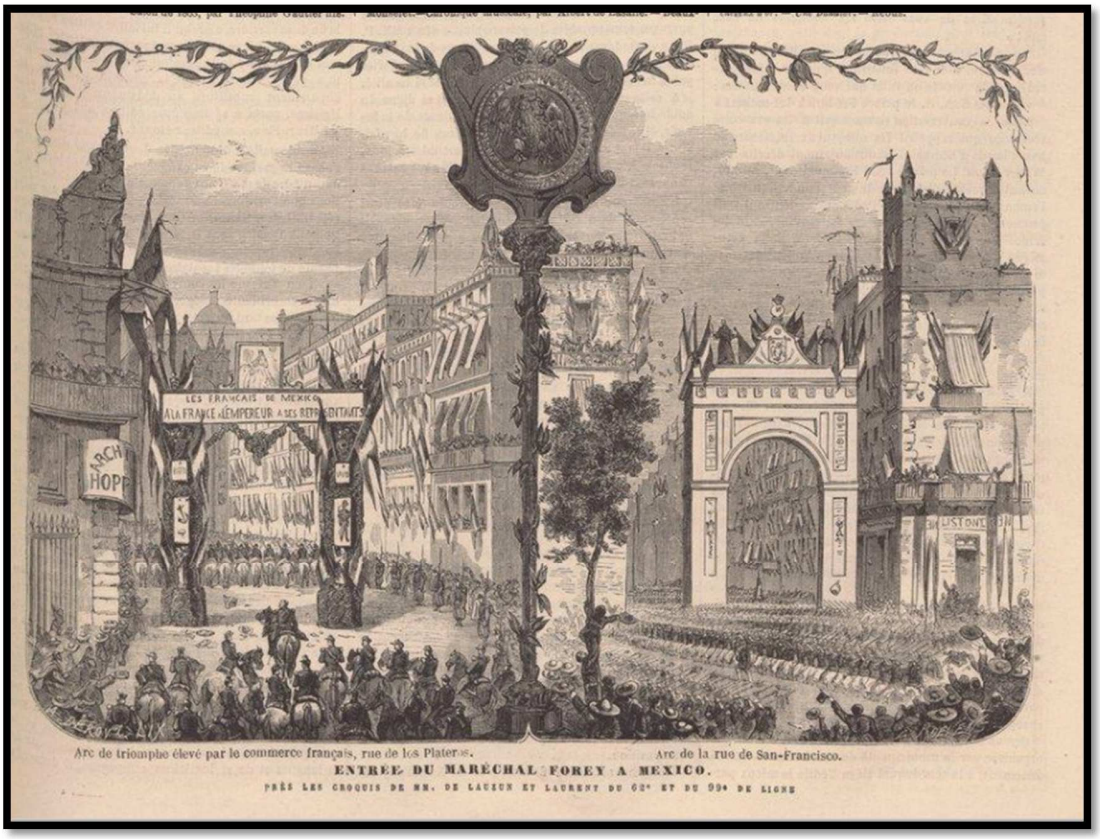


Figura 27.- A. DEROV, xilografía, **"Entrada del mariscal Forey a México"**, en *Le Monde Illustré*, 8 – VIII- 1863, Col. Bibliothèque Nationale de France.

Los motivos que hicieron posible una recepción de este tipo, que tendría un paralelismo con la que se le dio a Maximiliano un año más tarde, tuvo que ver también con un deseo de contener el avance de las Leyes de Reforma y las ideas liberales, desde los sectores

[98] Alain Gouttman, *op. cit*., p. 165.

conservadores de la capital conformados por aristócratas y ricos propietarios, muchos exiliados de su ciudad durante los tiempos más álgidos de la Reforma. Del lado francés, fue proyectarse como un ejército salvador, que antes de hacer el mal, venían a organizar un gobierno fuerte y a preservar los pilares de la cultura latina, quizá el más importante para los integrantes de la reacción mexicana, el catolicismo.[99]

Las imágenes de la ciudad tendrían entonces que estar en lógica con el entusiasmo y la grandilocuencia. La convivencia entre la multitud mexicana y los franceses simbolizaría también una fusión voluntaria entre dos pueblos que parecían tener muchos aspectos culturales en común.

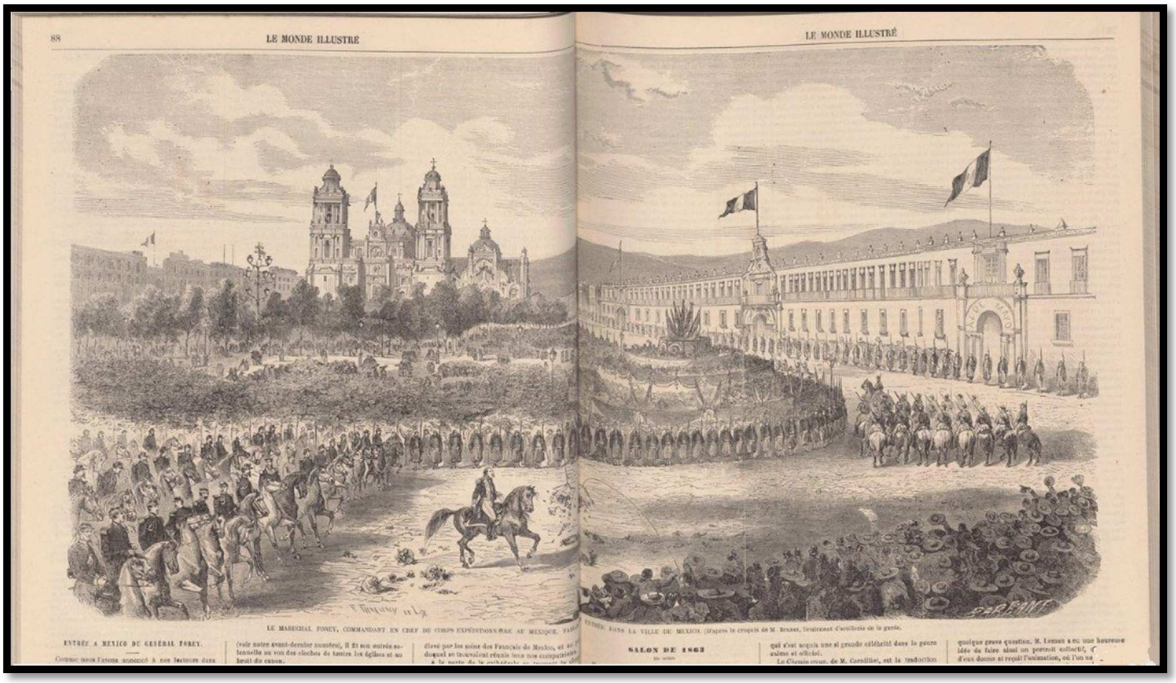


Figura 28.- BARBANT, xilografía, **"El mariscal Forey comandante en jefe de la expedición en México, hace su entrada triunfal en la villa de México"**, en *Le Monde Illustré*, 8 -VIII- 1863, Col. Bibliothèque Nationale de France.

[99] Sin embargo la relación con la Iglesia durante esos primeros meses de ocupación fue muy tensa. Forey, y después Bazaine, respetaron las propiedades que los comerciantes y civiles franceses habían comprado durante la expropiación. Las autoridades eclesiásticas amenazaron con no permitir la entrada de los milicianos galos al culto, y estos respondieron que entrarían así tuvieran que abrir las puertas a cañonazos. Las disputas con la Iglesia se agudizarían durante el Segundo Imperio.



Figura 29.- BARBANT, xilografía, **"Te Deum cantado en la catedral de México, en el día de la entrada de las tropas francesas"**, en *Le Monde Illustré*, 1 -VIII-1863, Col. Bibliothèque Nationale de France.

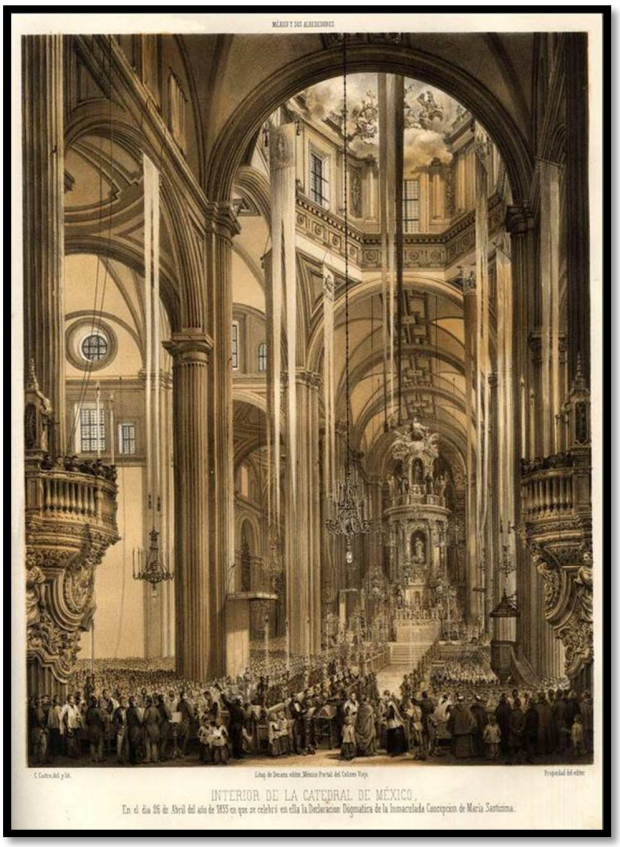


Figura 30.- CASIMIRO CASTRO, litografía, **"Interior de la catedral de México"**, en *México y sus alrededores*, 1855.

Las muestras de entusiasmo tendrían que estar en concordancia con la idea de ayuda, aceptación y legitimación ante el mismo público francés. Si se había recibido de manera tan positiva a Forey, eso indicaría que los mexicanos estaban de acuerdo con la intervención. La representación de la ciudad transmitió varios conceptos positivos que la elite francesa utilizó para promover su proyecto de identidad panlatina transnacional.

Debemos de señalar que ante la ausencia de corresponsales, los artistas de estos diarios, recurrieron a imágenes de álbumes y cuadernos litográficos mexicanos como el popular *México y sus alrededores*, de Casimiro Castro (1855-1857, primera edición).[100] De

[100] Este álbum fue muy popular tanto en México como en el extranjero, tanto que se hicieron reediciones como la de 1865, que incluyó algunas vistas de la presencia francesa en la capital del país. *Cfr*. Arturo Aguilar Ochoa, "Las imágenes de la prensa francesa ante el 5 de mayo de 1862", en Patricia Galeana (coord.) *El imperio napoleónico y la monarquía en México*, pp. 237-238.

ese álbum se copiaron algunos edificios, a los cuales simplemente se les añadió la multitud entusiasta (fig. 30). Lo que nos parece notable de las figuras 27 a 30 es el juego de proporciones: las personas casi diminutas están ahí en buena medida para dar escala a los inmuebles, esto indica que para los artistas fue más importante mostrar la apariencia de las urbes.

El interés por la expedición de México decayó en la prensa francesa desde el momento en que Forey entró en la capital. En las páginas de los diarios ganaron terreno otras noticias como el desarrollo de la guerra de secesión en los Estados Unidos, la Exposición Universal de 1867 y la eminente guerra con Prusia. El cambio de estafeta sería asumido por el nuevo gobierno, la Regencia se encargaría de difundir de manera casi inmediata el rostro de los futuros emperadores, para ir familiarizando sus personalidades con la ciudadanía. Una vez que éstos llegaron continuaron la misma estrategia, aunque el proceso divulgativo dejó de ser exclusivo de la prensa, la fotografía tuvo en este periodo un auge importante; además de continuar con la regla no escrita de gobernadores y reyes de proyectar su imagen a través de la pintura cortesana.

1.3- LOS RETRATOS IMPERIALES, ENTRE LA DIFUSIÓN Y LA APROPIACIÓN NACIONAL

En esta segunda parte voy a analizar los registros visuales del archiduque de Austria y posterior emperador de México, bajo dos aristas. La primera, sus retratos como burgués decimonono y como gobernante. La evolución de sus retratos nos habla de la paulatina adquisición de poder, pero sobre todo de la intención de relacionar su imagen con los símbolos, sentimientos e ideas que remitían a la naciente identidad nacional, estrategia visual utilizada para lograr la aceptación política y social de parte de los súbditos. En este proceso es fundamental el "carisma", entendido como una forma peculiar de llamar la atención, ser agradable a la vista y al trato personal. Para Max Weber es una fuerza irresistible que todo verdadero líder posee, una cualidad, que pasa por extraordinaria de una personalidad, por cuya virtud se le considera en posesión de fuerzas sobrenaturales o por lo

menos extra cotidianas y no asequibles a cualquier otro, o como enviados de Dios, o como ejemplar y, en consecuencia, como jefe, caudillo, guía o líder.[101]

Dicho proceso no fue exclusivo con su persona, sino también a la iconografía y parafernalia que ya estaba integrada en el imaginario popular, y que tuvo que modificarse para vincularla a su persona y gobierno.

Para llevar adelante este discurso interpretativo sobre los retratos, he utilizado categorías provenientes del interaccionismo simbólico como el *self* y la representación visual del yo, tomamos específicamente las propuestas de los autores Erving Goffman y Clifford Geertz.[102] Recordemos que el interaccionismo simbólico sitúa su interés en la influencia de los símbolos sobre las relaciones sociales. En este proceso las personas comunican simbólicamente significados a otros. Dentro del interaccionismo existe la figura del "actor principal" quien trata de medir su influencia sobre otros, éstos orientan su respuesta en función de la eficacia en la interpretación del actor.

¿Cómo integrar estos conceptos al caso que hemos escogido y a la metodología iconológica? Es importante tomar como eje principal el contexto político, y tener en cuenta que el imperio y la república ostentaban una posición de poder, desde la cual se dictaron las directrices socioculturales de las identidades colectivas. En este proceso se enfrentaron dos formas de representar, no sólo una forma de gobierno, sino cuestiones de mayor fondo como la identidad nacional, el origen mitológico o la paz. En esta guerra continuada de imágenes, los grupos en disputa diseñaron o privilegiaron las iconografías que los deberían representar, de modo que cubrieran las preocupaciones sobre la auto referencia, la utilidad de sí dentro de un grupo, así como los valores que se debían pregonar.

La élite crea símbolos que logran convocar, congregar, cohesionar y despertar sentimientos, que indican pertenencia a un lugar y reconocimiento entre iguales con rasgos propios y al mismo tiempo que los distinga de los demás. Lo anterior sucede porque la representación visual ayuda a crear un vínculo afectivo, para el individuo anude núcleos de

[101] Las características del líder se basan en la virtud, concepto que puede relacionarse, al igual que en Maquiavelo, con la fuerza física, el valor, pero también con la fuerza psíquica y con una actitud ética o comportamiento ejemplar. *Cfr*. Max Weber, *Economía y sociedad*, p. 193.

[102] El *self* significa simplemente que un ser humano puede ser un objeto de su propia acción… que actúa a sí mismo y que guía sus acciones hacia otros sobre la base del tipo de objeto que es para sí mismo. *Cfr*. H. Blumer, *Interaccionismo simbólico: perspectiva y método*, p. 12. De Erving Goffman tomaremos el concepto de "dramaturgia" en la representación personal en el retrato. De Clifford Geertz la representación de los símbolos como medio que expresa conocimiento y actitudes de los hombres.

pertenencia que permiten reconocer quién se es y a dónde se pertenece. Los símbolos tienen una gran carga ideológica y cultural, además potencializan las redes intersubjetivas, producto de la socialización de un grupo.[103] Los rasgos de identidad cambian a través del tiempo y son diferentes en cada contexto. Pese a ello, los símbolos pueden reconocerse y analizarse desde diferentes horizontes, invariablemente son representaciones de una época determinada, son pilares de la identidad colectiva en el entendido que logran transmitir a las generaciones siguientes los valores que la elite quiso imponer como característicos de la unidad social.

El arribo de los emperadores propició un cambio respecto al discurso para legitimar la ocupación y que al mismo tiempo tendiera puentes afectivos entre el imperio y sus gobernados. El Segundo Imperio Mexicano requirió de un diseño iconográfico propio, que inspirara respeto y protección paternalista, que ayudara a fundar una nueva identidad nacional, caracterizada por las viejas tradiciones cortesanas europeas y elementos simbólicos ya arraigados en el imaginario colectivo; parafernalia que remitía al patriotismo nacional.

Considero que para analizarla con éxito podemos dividirla en dos ejes temáticos:[104] el primero tendría que ver con la difusión y promoción de la apariencia física de los soberanos. La serie de retratos litografiados difundidos en la prensa conservadora capitalina de la época como *La Sociedad* y *El Pájaro Verde* y los cuadros y fotografías tomadas exprofeso, que pretendían establecer vínculos entre el elegante porte de los futuros emperadores y la nueva forma de gobierno presumiblemente llena de beneficios. Diversas virtudes como la magnanimidad, compasión y bondad, entre otras, pretendían relacionarse con un par de ojos azules, el cabello rubio o el color blanco en la piel de los soberanos. Para que fuera exitosa esta transmisión, diversos retratistas combinaron con equilibrio los rasgos bellos de los emperadores y diversos objetos como coronas, condecoraciones y bandas.

---

[103] Desde la teoría del interaccionismo simbólico, los significados y los símbolos conciben la comunicación como un proceso a través del cual, se constituyen simultánea y coordinadamente los grupos y los individuos; en la interacción simbólica los actores emprenden un proceso de influencia mutua. George Ritzer, *Teoría sociológica contemporánea*, p. 241.

[104] Habría otro punto a discutir: la imagen como vestigio de la cultura material. Maximiliano le dio un decidido impulso a las artes: escultura, pintura y arquitectura. El proyecto imperial incluía becar a los alumnos más destacados de la Academia de San Carlos, embellecer la ciudad, montar obras de teatro, pero principalmente privilegiar temas artísticos que estrecharan a las tradiciones estilísticas europeas, con el imperio, sus promotores. Este punto no será tocado en esta disertación por considerar que podría analizase de manera separada a los vestigios visuales.

El segundo eje analítico es la aparición de una serie de símbolos conexos con la nobleza y el imperio. Maximiliano y Carlota como miembros de la realeza europea, contaban con una serie de escudos, banderas e insignias que los relacionaban con sus dinastías y los territorios que habían gobernado. El proyecto de un imperio en México necesitaba contemplar también la creación de imágenes imperiales a la mexicana. Con este propósito surgieron varios símbolos que mezclaban las tradicionales iconografías del imperio austriaco con elementos simbólicos que provenían del imperio de Iturbide y de otros distintivos patrios.

1.3.1.- La característica del retrato

Las convenciones de este género pueden explicarse teóricamente a través de la "representación del yo", es decir, la historia de cada rostro, desde la auto proyección, la de los comitentes y la recepción. El *yo* precisa hacerse visible para ser, aparecer, dar impresión. El culto a la personalidad nace de la necesidad de perpetuarse, de diferenciarse y de asegurar un lugar en la memoria de las generaciones futuras, y obliga a restituirse con respecto a otros por el acto de adquisición de una identidad propia. El advenimiento de la individualidad que se perpetúa por medio del retrato pasa por "categorías de sujeto", por tanto establece jerarquías. Esto explica la necesidad imprescindible de signos que permitan la identificación en el ámbito social.[105] El retratado se reconoce como hombre ante los demás, pero diferente a ellos en un proceso consumado de proyección diferenciada en el contexto de los roles sociales. Es, a la manera del interaccionismo de Erving Goffman, un actor que lleva a cabo un "acto dramático" que representa ante un público. En tal discurso retórico, el actor adopta expresiones con el fin de controlar las impresiones de ese público. Las expresiones adoptadas por estos actores pueden ser explícitas (lenguaje verbal); en el caso del retrato son más evidentes las expresiones indirectas (gestos y posturas corporales), pueden originarse también a partir de objetos externos al retratado como la ropa, accesorios, y el propio medio o entorno en el que tiene lugar la situación de interacción, es

[105] Dicha identificación es mucho más clara en retratos de épocas pretéritas, donde la aparición de diversos utensilios y parafernalia nos remite de inmediato al oficio o al estatus social del retratado.

decir, mobiliarios, decorados, como escenografía que fija en el público el origen social y la identidad del actor.

Para Goffman, el objetivo del actor es proponer una definición de la situación que presente cierta estabilidad, que no introduzca una ruptura en la interacción. Cuando una actuación es exitosa, el público tenderá a considerar que los actores son legítimos, por lo tanto también su actividad y función social. De ahí la importancia del retrato, pues un buen ejercicio creativo podría por sí sólo crear empatía con el espectador, generando buenos sentimientos en éste, quizá el más importante sea la confianza. Para llevar a cabo la actuación, el actor dispone de una dotación expresiva a la que Goffman llama "fachada", ésta contribuye a fijar la definición de la situación que intenta dar. La fachada abarca fundamentalmente dos elementos: "el medio", lo que está al margen de la persona; el escenario físico que rodea a los actores para su *performance*. El segundo es "la fachada personal",[106] consiste en las artes escénicas de la dotación expresiva que los espectadores identifican con los actores, y que se espera lleven puesto, generalmente éstas se componen por: "insignias del cargo o rango, el vestido, el sexo, la edad y las características raciales, el tamaño y el aspecto, el porte, las pausas del lenguaje, las expresiones faciales, los gestos corporales y otras características semejantes".[107]

Al llevar a cabo el *performance*, los actuantes y su público ponen en escena, idealizándolos, los valores comúnmente asociados a ciertas posiciones sociales, es decir, los roles. Luego entonces, cuando los individuos actúan, en el marco de la interacción social, cumplen el papel o rol que asignan a cada uno de los personajes que representan. Por otra parte, el público no tiene acceso a la verdad, por eso se atiene a la apariencia, y para ello es importante el control de las impresiones por parte de los actuantes. De ahí que Goffman afirme que el actuante está particularmente atento a los aspectos habitualmente menos controlables de su conducta, en particular a sus dimensiones no verbales, de ahí la primacía que debe tener el retrato bien cuidado, bajo esta proyección, se puede mantener distancia respecto al espectador, con el fin de que éste no pueda controlar lo que ocurre. En los

[106] La fachada personal suele estar también subdividida en dos apartados: "apariencia" que refiere a los estímulos que funcionan en el momento de informarnos acerca del estatus social del actor. Los "modales" implican los estímulos que funcionan en el momento de advertirnos acerca del rol de interacción que el actor espera desempeñar en la situación que se avecina. Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 35.
[107] *Ídem*.

retratos imperiales, en el mejor de los casos, el actuante (Maximiliano) integró a su conveniencia al espectador. Es decir, que a través del retrato se pretendió atar el imaginario colectivo representando una interacción exitosa entre ambos factores. (La integración de ambos buscaba la formación de una identidad nacional compuesta por un buen gobierno y la aceptación de los ciudadanos.)

Según Goffman, en circunstancias normales a los actores se les asigna un *self* firme y estable que, en la mayoría de los casos, permite que las interacciones triunfen, que sean eficaces.

Ya que el retrato tiene la finalidad de presentar al sujeto de una forma favorable hacia al público al que va dirigido, puede ocultar los defectos que puedan deprimir la imagen, así como metáforas que pudieran referir a placeres secretos que consideran incompatibles con su representación.[108]

La imagen resulta un complemento del discurso escrito, y difícilmente una se explique sin la otra. En el caso de los retratos aparecidos en la prensa fue fundamental acompañarlo por la biografía de rigor donde se exaltaban anécdotas y actuaciones notables del retratado, obviando lo comprometedor y censurable. No hay que perder de vista que los elementos que componen la fachada forman parte de un esquema cargado de diferentes simbolismos.

La creación y difusión de los retratos de los archiduques de Austria para el público mexicano y europeo, tuvo dos etapas, en la primera dominó el uso de litografía difundida en diarios, en ese primer momento, los retratados no lucen como miembros de las casas reales, se trató como lo consideró Acevedo, de un ejercicio democrático de la imagen; el objetivo primario fue presentar sus rostros. En la segunda etapa predominó la pintura al óleo, fue un ejercicio más íntimo, por lo tanto menos difundido, en éste se exaltaron, a veces de manera anacrónica los símbolos destinados al ejercicio del poder. En todas las etapas se rindió culto a la personalidad de Maximiliano y Carlota se potencializó desde la fisiognómica (relacionaba las formas externas del hombre con las pasiones del alma), aportando al retrato la equivalencia de belleza igual a virtud.[109] Es de tomar en cuenta la

[108] En varías crónicas de época se afirmó, por ejemplo, que Maximiliano sufría de calvicie. En ninguno de sus retratos se refleja esta condición.
[109] El rigor con el que Maximiliano pretendía regir su actuar lo llevó al punto de escribir una serie de premisas que se comprometía a seguir, y que equilibraría su imagen como gobernante con sus decisiones. *Infra*, p.87.

forma en que evolucionaron sus retratos, desde una perspectiva burguesa, la monárquica, y quizá la más importante, la que los presentaba ante el público como un par de mexicanos más, finaliza con su sacralización, es decir su paulatino acercamiento con iconografía cristina.

1.3.2- PRIMER MOMENTO DE PRESENTACIÓN DE LOS RETRATOS IMPERIALES

1.3.2.1- PRENSA FRANCESA

Retomando los argumentos expuestos en la primera parte, la prensa oficial francesa utilizó las xilografías en los diarios para dar a la opinión pública una buena impresión sobre la intervención en México. Una vez controlada la capital y la situación política y militar, el siguiente paso fue presentar la imagen de quien habría de coronar el proyecto panlatino de Francia. Las escenas de guerra fueron sustituyéndose paulatinamente por otros sucesos, tanto nacionales como internacionales. En el caso del asunto mexicano fueron ganando terreno los retratos de los futuros soberanos, y las principales escenas de éstos en el contexto internacional, como las entrevistas con Napoleón III, con el Papa Pio IX, entre otras.

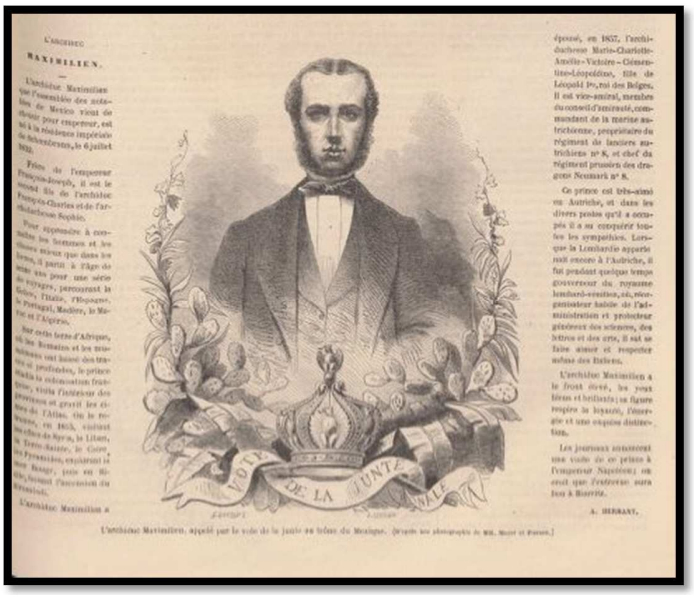


Figura 31.- E. BOCOUFI, xilografía, **"El archiduque Maximiliano llamado por el voto de la Junta al trono de México"**, (detalle) en *Le Monde Illustré*, 22 –VII – 1863, Col. Bibliothèque Nationale de France.

Le Monde Illustré presentó en su portada del 22 de agosto de 1863 (figura 31) al principal candidato a ocupar el trono de México, y quien ya había sido llamado por la Regencia para ocupar el cargo, Maximiliano de Habsburgo. Dos elementos de la fachada son notables en el retrato, el

primero tiene que ver con los atributos que se encuentran al pie del retrato. El más importante es la corona, pero sobresale también la nopalera, hojas de palmas, símbolo de la victoria (y del martirio), y curiosamente hojas de parra, las que simbolizan, desde la antigua Grecia, riqueza y prosperidad, aunque también es un símbolo de bienvenida.



Figura 32.- ANÓNIMO, xilografía, **"S.A.I. El archiduque Maximiliano"**, (detalle) en *L´Illustration*, 19 –III– 1864, Col. HathiTrust's digital library.

Por primera vez aparecen los símbolos alusivos del país con la figura del gobernante. En cuanto a la apariencia del actor, es de notar el atuendo burgués, si no fuera por la corona, pasaría inadvertido como pretendiente a un trono.

El otro aspecto a sobresaliente, es la elocuencia con que el articulista contó las andanzas del personaje. Señaló su linaje real, sus viajes por el orbe, principalmente en aquellos países controlados por Francia, donde conoció "el modelo de colonización francés". Concluyó al describir sus cualidades físicas, las cuales inspiraban "lealtad, energía y una exquisita distinción".[110]

L' Illustration (figura 32) presentó los retratos de los emperadores hasta 1864, en una lógica muy similar a *Le Monde*, es decir, el archiduque en primera página, su esposa en las secundarías, acompañados de una reseña biográfica. Las diferencias en los retratos del aspirante al trono respecto al medio y la fachada saltan a la vista, siendo la de *L' Illustration*: almirante de la marina austriaca, la que dominaría como la imagen oficial de Maximiliano durante la primera mitad de 1864.

[110] A. Hermant, "l´archiduc Maximilien", en *Le Monde Illustré*, núm. 332, 22 de agosto de 1863, p. 1.

La prensa francesa mostró así dos facetas del candidato. Un burgués de elegante distinción, pero también un integrante de la familia real austriaca, con experiencia de gobierno.

1.3.2.2.- PRENSA MEXICANA

Las principales litografías aparecieron en la prensa conservadora, *El Pájaro Verde*[111] y *La Sociedad*, igual que el caso francés, iban acompañadas de una biografía con el fin de dar a conocer al público lector, la trayectoria de la joven pareja, de facciones finas y delicadas, con porte de monarcas, que mostraban en su pechos sendas condecoraciones. Se trataba de personajes que disfrutaban del abolengo y de buenas costumbres.[112] Esas particularidades añadidas a la representación litográfica de los futuros emperadores, buscaban justificar anticipadamente un sistema gobierno en México y a un gobernante europeo que disponía de la legitimidad dinástica y del rango real; elementos esenciales de un monarca que buscaba conducir el destino de los hombres hacia mejores formas de vida. Con esos principios se esperaba alcanzar el ansiado orden, la paz y la unidad de un país, que no acababa por integrarse y que se veía amenazado por el cercano protestantismo norteamericano.[113] De este modo, la representación escrita y litográfica de los futuros emperadores que se dieron a conocer en la prensa, proyectaron intervenir dentro de la opinión pública, establecer un primer proceso asociativo y convencer a ésta sobre la necesidad de un sistema de gobierno que ya había probado su eficacia durante la Colonia.[114]

---

[111] Se decía que el verde era el color favorito de los mochos, los conservadores; así como el rojo era de los liberales. Se ha llegado a sugerir que el nombre *El Pájaro Verde*, era en realidad el siguiente anagrama: *Arde plebe roja*. *Cfr*. Justo Sierra, *Juárez: su obra, su tiempo*, p. 282.

[112] Además de describir los rasgos de los jóvenes personajes, proporcionaban también detalles como el color de sus ojos. Esto probablemente tuvo el propósito de conmover a todo aquel que viera las imágenes y leyera las biografías. Estamos pues frente a una construcción típicamente influenciada por los cánones de romanticismo de la época, en el cual sobresale la elocuencia con la que se describen los sentimientos.

[113] La monarquía, representa en cierto modo una oposición a los valores de la cultura anglosajona, quizá la más evidente tiene que ver con la organización del Estado. Luego entonces el imperio resultó, como la doctrina panlatina, una contención contra la influencia norteamericana, con la ventaja de que la monarquía podría fincarse en el antecedente novohispano y del cual, los ideólogos del conservadurismo identificaban como el génesis de la nación mexicana.

[114] Hay que mencionar que las relaciones entre España y México fueron ríspidas a mediar el siglo XIX, y que la monarquía española no era precisamente el modelo a seguir por los imperialistas mexicanos. Si bien éstos abrazaban la noción de un orden natural y jerárquico, como el que se vio durante la Nueva España, preferían el modelo que ofrecía la Francia imperial. *Cfr*. Erika Pani, *Para mexicanizar el segundo imperio. El imaginario político de los imperialistas*, pp. 102-103.

La primera fotografía litografiada de Maximiliano que circuló en la prensa mexicana, apareció el viernes primero de enero de 1864, en *El Pájaro Verde*, en ella José María Gutiérrez Estrada escribió, en más de tres hojas del diario la biografía del príncipe Maximiliano, donde se informaba que el personaje en cuestión había recorrido el mundo, que había sido gobernador del reino de Lombardo-Véneto y que pertenecía a una casa monárquica de larga tradición en Europa, entre otras cualidades, llama la atención la descripción romántica de las características físicas, como si éstas tuvieran cierto efecto en la conducta y las buenas prácticas de gobierno:

> Una frente espaciosa y pura, indicio de una inteligencia superior; ojos azules y vivos en que brillan la penetración, la bondad y la dulzura; la expresión de su semblante es tan dulce, que nunca se puede olvidar. El alma se refleja en su rostro; y lo que en él se lee es lealtad, nobleza, energía, una exquisita distinción y una singular benevolencia.[115]

Esta construcción retórica — romántica respondía a los preceptos marcados por la ley natural, aquella que deriva de la espiritualidad del hombre predestinado a gobernar, donde sobresale lo ético, lo moral y lo correcto, para Santo Tomas de Aquino era la ley de natural, superior a la ley positiva o ley de los hombres. En palabras de Alejandra López Camacho, las editoriales de *El Pájaro Verde* y *La Sociedad* buscaban: "Conciliar la armonía entre la Iglesia y el poder temporal, entre los representantes de Dios en la tierra y los hombres que legislaban; entre lo divino y lo humano, la sociedad y los gobiernos".[116]

En este sentido Maximiliano era considerado un instrumento divino para restaurar un orden político que se había proyectado desde la consumación de la Independencia, pero que había sido truncado por los hombres que habían pugnado por las ideas liberales y republicanas.

La idea de establecer una monarquía no quedó cancelada después del fracaso de Iturbide en 1822; era un propuesta que había continuado en el imaginario de muchos integrantes de la reacción, como el ideólogo del conservadurismo, Lucas Alamán, quien ante el intrincado panorama político, pedía de vuelta los principios contemplados en el Plan de Iguala y en los tratados de Córdoba. Consideraba a México como un hijo de España,

[115] José María Gutiérrez de Estrada, "Noticia biográfica del archiduque Fernando Maximiliano de Austria", en *El Pájaro Verde*, t. II, núm. 145, 1 de enero de 1864, p. 3.
[116] Alejandra López Camacho, "La idea de independencia y el orden divino. El periódico *La Sociedad* de la ciudad de México, 1864-1867", en *Letras Históricas*, p. 92.



Figura 33.- ANÓNIMO, litografía, **"S.A.I. y R. El archiduque Fernando Maximiliano de Austria"**, (detalle) en ***El Pájaro Verde***, núm. 145, México, 1- I - 1864, p. 2, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

fundado por Hernán Cortés, liberado por Iturbide y unido por la religión católica, que ligaba a todos los mexicanos.[117]

Los mismos promotores de la intervención radicados en Europa, concretamente José Manuel Hidalgo y José María Gutiérrez Estrada, pretextaron la tradición católica y monárquica como vía para alcanzar la paz y el progreso. El propio Gutiérrez Estrada llegó a expresarle a Maximiliano que el rescate del país debía sostenerse bajo esos pilares, que habían introducido al país durante la Colonia a "su descubrimiento, arrancándole de los errores y las tinieblas de la idolatría".[118]

La nota biográfica de *El Pájaro Verde* iba acompañada de una litografía muy característica, en ella, Maximiliano fue presentado junto con las iníciales, S. A. I. y R. (Su Alteza Ilustrísima y Reverendísima). El archiduque Fernando Maximiliano de Austria. En esta imagen, en cuyo pie de página no figura el nombre del autor, y en donde todavía no se le da el calificativo de emperador de México, el próximo soberano luce relativamente más joven, sin bigote y con incipiente barba; no con el rostro de un hombre maduro que fue tan divulgado después. Esto sugiere que la litografía estuviera basada en una fotografía tomada durante el gobierno de Maximiliano en Lombardía Venecia o incluso antes.[119] "De ahí que cuando se realiza la

[117] Lucas Alamán, "Nuestra profesión de fe política", en *El Tiempo*, 12 de febrero de 1846.
[118] Francisco de Paula Arrangoiz, *México desde 1808 a 1867*, p. 674.
[119] En los diarios europeos existió mayor cuidado en dar crédito a las fotografías en las que se basaba el retrato litográfico. Por ejemplo en la figura 32, al pie de página, queda aclarado que la imagen de Maximiliano fue reproducida a partir de la fotografía de MM. Mayer et Pierson.

litografía de Maximiliano, es posible que éste luciera sin bigote, con cabellos cortos y un peinado menos formal".[120]

El archiduque vestido de almirante, muestra la Insigne Orden de Caballería el Toisón de Oro Flamígera,[121] su mirada siempre fija en el espectador, con la mano izquierda empuña lo que parece ser el mango de una espada. Su porte remite a un individuo que gozaba de prestigio social. Si analizamos este retrato y volvemos a leer la biografía, podemos inferir que, lejos de ser parte de la construcción publicitaria, tenían, como he adelantado, la intención de justificar públicamente un sistema de gobierno que, aun cuando no estaba establecido todavía,[122] requería de antemano de la aceptación general. El imperio que se intentaba implantar, contaba con muchas simpatías, sobre todo en la capital del país donde se editaban estos diarios y donde residían muchos herederos de títulos nobiliarios de la Nueva España, quienes buscaron los viejos pergaminos para reclamar posiciones de privilegio.[123]

Para Gutiérrez Estrada y Mariano Villanueva y Francesconi fundador, director, propietario y editor del periódico *El Pájaro Verde*; fue de suma importancia dar a conocer "al público lector, la imagen de un hombre joven, de facciones finas y delicadas y con el porte de un príncipe."[124] Esta apariencia más juvenil, puede observarse también en la litografía del impresor francés Decaen,[125] que circuló de manera suelta hacia principios de 1864, con el mismo fin de difusión de la apariencia de los personajes, ésta la mandó Gutiérrez de Estrada de Europa.[126] En ella se observa a la pareja imperial junta, los dos en medio cuerpo, en posición de tres cuartos, y apuntando el cuerpo en dirección contraria a su pareja. Maximiliano mira de frente al espectador, viste su uniforme de almirante de la marina austriaca; representada por la banda que cruza su pecho, de bordes rojos y centro en

[120] Alejandra López Camacho, "Maximiliano y Carlota en *El Pájaro Verde*, 1864", en Derrocamiento de coronas: leyes, decretos y revolución, VII Encuentro Nacional de Historiadores del Segundo Imperio y Restauración de la República, Memorias, p. 38.
[121] Fundada en 1429 es una de las condecoraciones más antiguas.
[122] La Regencia, gobierno provisional que se había formado tras la salida de Juárez de la capital, emitió el 10 de junio de 1863 el dictamen donde se adoptaría el imperio como forma de gobierno. El 3 de octubre le fue ofrecida la corona a Maximiliano de Habsburgo, y éste aceptó hasta el 10 de abril de 1864.
[123] *Infra*., p. 105.
[124] Alejandra López Camacho, "Maximiliano y Carlota en *El Pájaro Verde*, 1864", p. 39.
[125] Para conocer la trayectoria y asociación entre los litógrafos franceses radicados en México durante el siglo XIX, véase Montserrat Gali, Boadella, "Artistas y artesanos franceses en el México independiente", en Javier Pérez Siller, (comp.) *Le Mexique terre de migration*, 2009.
[126] Aurelio de los Reyes, "Iconografía imperial de Maximiliano y Carlota", en *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de Historia*, pronunciado el día 14 de abril de 2009.



Figura 34.- ANÓNIMO, litografía, Impresor Decaen, ***Sus majestades el archiduque Maximiliano y la archiduquesa Carlota***, 1864, Col. Rogelio Charteris Reyes.

verde. El verde era el color de la bandera de Lombardía, en aparente añoranza del cargo, mantuvo la banda en varios cuadros y retratos, incluso cuando ya era emperador.

Carlota mantiene la mirada fuera de cuadro, lo que la coloca en un nivel de subordinación frente a su pareja. Está coronada, usa capa de armiño y luce también un aspecto más juvenil. Si observamos con detenimiento el rostro de Carlota, notaremos que es un retrato litografiado del cuadro que en 1863 pintara Edward Heinrich.

Una imagen similar de los dos emperadores apareció en el periódico *La Sociedad*, justo el día de su entrada en la capital mexicana. El día miércoles 15 de junio de 1864, tres días después de la llegada de los emperadores al país, *El Pájaro Verde* publicó la litografía de la emperatriz Carlota. Esta imagen apareció en la primera plana, a diferencia de la de su consorte.[127] También se escribió una biografía del personaje, aunque un poco más escueta y de autoría anónima, empero es posible que haya sido escrita por el editor, Mariano Villanueva, con ayuda de cartas de los miembros de la comisión mexicana que ofreció el trono a Maximiliano, como José María Gutiérrez de Estrada e Ignacio Aguilar y Marocho,[128] pues así se consigna en la propia biografía. En ella se destaca:

> La princesa Carlota, emperatriz de México desde el 10 de abril, está hoy en la flor de la edad, pues cumplirá el martes 7 veinticuatro años; habla español, y desde que recibió por primera vez a la comisión de la asamblea de notables, sorprendió a sus miembros por lo extenso de los conocimientos que manifestó en la historia de México, su jeografía (sic), sus usos y finalmente en cuanto nos atañe.[129]

[127] Otra diferencia respecto a la litografía de Maximiliano, fue que la de Carlota es de mayores dimensiones debido a que entonces el formato del diario había aumentado cinco centímetros a lo largo y ancho. Alejandra López Camacho, "Maximiliano y Carlota en *El Pájaro Verde*, 1864", p. 40.
[128] *Ídem.*
[129] Anónimo, "Su majestad la emperatriz Carlota", en *El Pájaro Verde*, t. II, núm. 272, 1 de junio de 1864, p. 1.

El editor trató de ponderar el conocimiento que tenía Carlota de su nueva patria, pero también de establecer un vínculo entre su belleza física y los rasgos que él consideró característicos de la mujer mexicana, en un esfuerzo por vincular una vez más a la sociedad del país con sus nuevos gobernantes, particularmente con el sector femenino. Al recuperar una carta de Ignacio Aguilar y Marocho, el periódico siguió consignando:



Figura 35.- ANÓNIMO, litografía, **"S. M. María Carlota Amalia, emperatriz de México"**, en *El Pájaro Verde*, núm. 145, México, 1 -VI- 1864, p. 1, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

> La archiduquesa es una de esas personas que no pueden describirse, cuya gracia y simpatía, es decir, cuya parte moral no es dable al pintor trasladar al lienzo, ni al fotógrafo al papel. Figúrate una joven alta, esbelta, llena de salud y de vida y que respira contento y bienestar, elegantísima, pero muy sencillamente vestida; frente pura y despejada; ojos alegres, rasgados y vivos, como los de las mexicanas.[130]

Si bien los emperadores se presentaron ante los ojos del público portando insignias y coronas, también proyectaron una imagen aburguesada, como miembros de una élite social moderna, en esta lógica se decidió presentar la litografía de la emperatriz con traje de calle y sin ningún artilugio que la delatara como miembro de la realeza.

La litografía de Carlota en *El Pájaro Verde*, es el acercamiento de medio cuerpo de una fotografía tomada originalmente por Robert Jefferson Binham,[131] que a su vez fue reproducida como *carte de visite* por el fotógrafo André Adolphe Eugéne Disdéri. En esa litografía cuyo autor no figura, se lee en el pié de página: "S. M. (Su Majestad) María Carlota Amalia, emperatriz de México. (Sacado de una fotografía)". Esto representaba para los lectores, la carta de presentación de Carlota como majestad y emperatriz de México.

[130] *Ídem.*
[131] Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, p. 29.

Ante el escenario caótico en que se encontraba el país, los editores de corte conservador que integraban el periódico *La Sociedad*, se pronunciaron también a favor del sistema monárquico como la solución a la anarquía, la desunión y el desastre financiero. Maximiliano de Habsburgo a la cabeza habría de:

> […] empuñar un cetro que de pronto sólo pueden hacer brillar las virtudes del príncipe, y cuya fortaleza no ha de venirle desde luego, sino de la mano que lo sostenga: prepararle, decimos, un recibimiento cual cumple al país a cincuenta años de agitación y combates sangrientos no han podido despojar por entero de su riqueza ni de los instintos nobles y generosos debidos a las razas que fundaron nuestra actual sociedad; un recibimiento cual cumple al país que orillado por sus errores y pasiones a un abismo de que nada en lo humano parecía capaz de apartarle, cifra en el hombre que llega a su playas, conducido por la mano de la Providencia, su postrera y única esperanza de salvación.[132]

Los editores y colaboradores de *La Sociedad*, gente ilustrada, pero sobre todo, católica, consideraban que si bien la primera mitad del siglo XIX era una etapa de castigo y violencia al no existir paz y orden, que sí existió durante la Colonia, la monarquía era la bendición de Dios, el premio a tantos padecimientos causados por la guerra porque Maximiliano tendría la misión divina de pacificar al país. Para lograr tal fin, relacionaban el abolengo y la sangre real como elementos que otorgaban legitimidad al gobierno, capacidad para poner orden y brindar confianza en el porvenir. A decir de esta prensa, la Divina Providencia desempeñaba un papel de suma importancia; las acciones humanas y los designios divinos se unían en armonía. Ellos (conservadores) "pertenecían a una sociedad donde el mundo religioso era inseparable del mundo de la práctica humana".[133]

Con el advenimiento del imperio, también se esperaba que se restituyeran los bienes y el poder de la Iglesia, acotados por las Leyes de Reforma. Sebastián Monterde, articulista de *La Sociedad*, opinó, que la fe y piedad de los soberanos, ayudaran a resolver las cuestiones religiosas. "En ellas no se buscan intereses materiales y perecederos, sino principios inviolables y eternos".[134]

Quien mostró mayor regocijo por este arribo fue la curia, Labastida y Dávalos, arzobispo de México, expresó: "Vuestras Majestades representan la misericordia de un

[132] J. M., Roa Bárcena, "La venida del soberano", en *La Sociedad*, México, t. II, núm. 248, 21 de febrero, 1864, p. 1.
[133] Alejandra López Camacho, "La idea de independencia y el orden divino...", p. 95.
[134] Sebastián Monterde, "Cumpleaños de S. M. el Emperador", en *La Sociedad*, t. III, núm. 381, 6 de julio de 1864, p. 1.

Dios de ternura y bondad, que condolido de nuestros males, quiere salvarnos una vez más".[135] En sus entusiastas elogios aseguró que el imperio significaba "el advenimiento de los bellos días, de los días de virtud y felicidad," y llegó al extremo de comparar al soberano con Jesucristo. La Iglesia mexicana, escribía:

> Se congratula llena de un santo júbilo como el profeta con Jerusalem [sic] cuando estaba para venir el Salvador del mundo. Ella ve en Vuestras Majestades a los enviados del cielo para enjugar sus lágrimas, para reparar todas las ruinas y estragos que han sufrido aquí la creencia y la moral.[136]

Por otro lado, se alababa a los hombres predilectos por la Divina Providencia, que habían promovido el imperio, como José María Gutiérrez de Estrada, quien había sido expulsado del país en 1840 por pronunciarse a favor de una monarquía. Veinticuatro años más tarde, *La Sociedad* lo calificaba como un hombre que sobresalía entre sus semejantes y que obtendría admiración por los siglos, ya que había contribuido "a la realización de tan espléndido resultado"; fue en suma un "instrumento de la salvación de su patria".[137] El imperio en consecuencia representó una proposición racional y justa porque buscaría consolidar la justicia, la paz y la fe católica, a través de hombres justos y benevolentes.[138]

A la llegada de los soberanos a la capital del país en junio de 1864, *La Sociedad* echó mano del retrato litográfico para ilustrar el acontecimiento utilizando los rostros de los emperadores, no obstante éste ya no fue un recurso de presentación, pues para esas fechas la apariencia de los gobernantes era ampliamente conocida. Las fotografías que se usaron

[135] "Salutación del Arzobispo de México a Maximiliano", en Jorge L. Tamayo, *Benito Juárez. Documentos, discursos y correspondencia*, p. 93.
[136] *Ibíd*., p. 94.
[137] F. Escalante, "El Imperio", en *La Sociedad*, México, t. III, núm. 359, 14 de junio de 1864, pp. 1-2.
[138] *El Pájaro Verde* y *La Sociedad*, se verían en posiciones muy incómodas con las políticas del gobierno imperial. La propaganda inicial poco a poco se transformó en abominación. Ambas publicaciones "miraron trastornados e impotentes mientras Maximiliano preservaba la obra de Juárez", ya que no devolvió las posesiones de la Iglesia como se esperaba, ratificó las Leyes de Reforma y el país seguía sumido en la violencia. Si bien durante el tiempo que duró el gobierno imperial, la prensa conservadora no pudo emprender una oposición sistemática a las políticas liberales de Maximiliano, no les quedó más alternativa que recurrir al "reproche tácito y mal humorado". *Cfr*. Erika Pani, "'Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes': los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, (comps.) *La república de las letras, asomos a la cultura escrita del México decimonónico, Publicaciones periódicas y otros impresos*, p. 126.

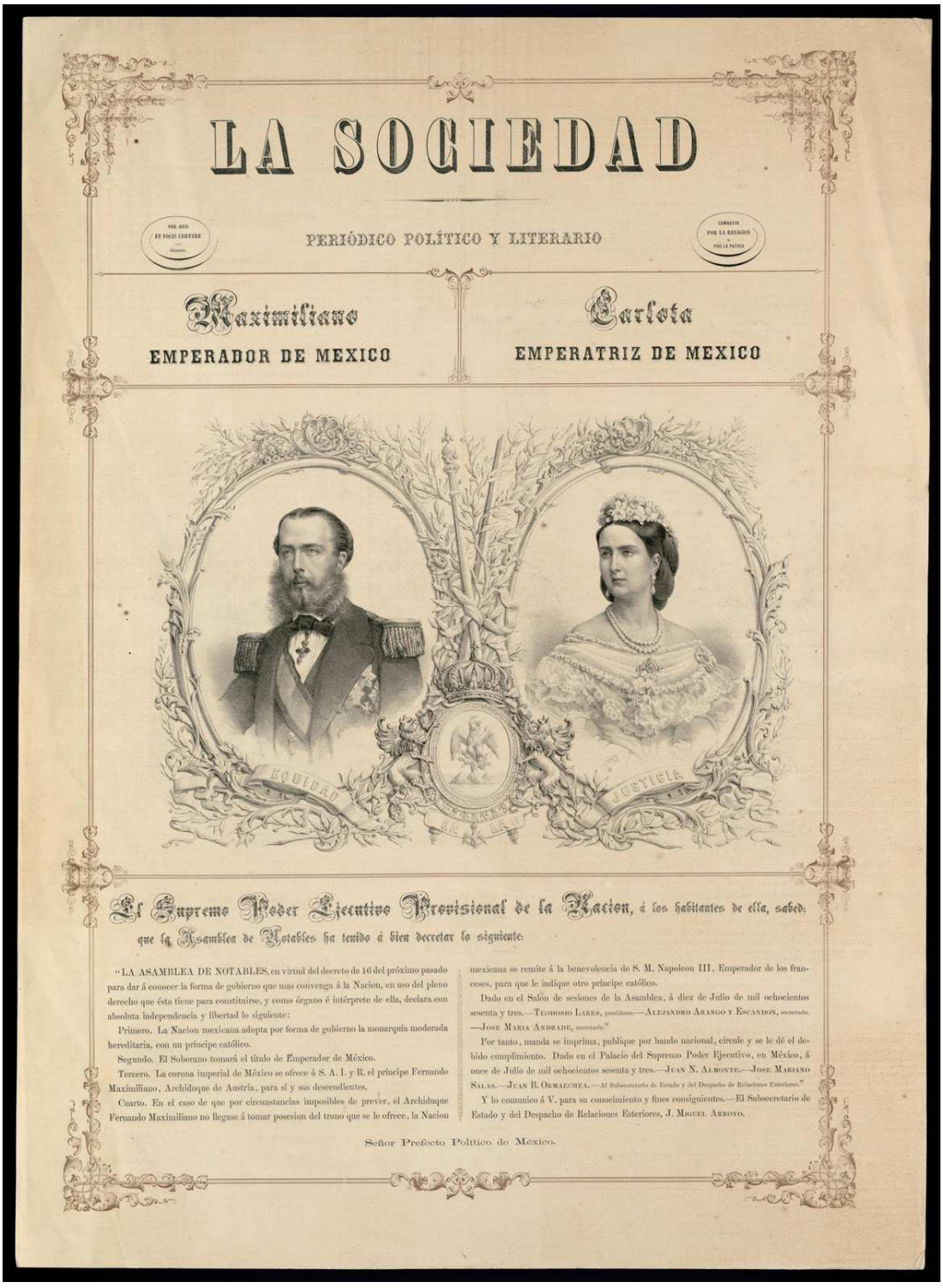
para la ilustración, fueron tomadas por Giuseppe Malovich, durante la estancia de los emperadores en Trieste, Maximiliano mandó que éstas se distribuyeran en México.[139]



Figura 36.- GIUSEPPE MALOVICH, fotografía albúmina (Detalle) (Composición a partir de sus retratos individuales) ***Maximiliano y Carlota***, 1864, Col. Particular.

La portada del diario se divide en tres niveles: el superior está destinado para los títulos de la publicación y de los personajes; en el intermedio se encuentran los retratos, éstos se presentan de medio cuerpo y en posición encontrada respecto a su pareja dentro de medallones adornados por hojas de laurel que representan el triunfo, como remate se colocaron unas conchas que guardan algunos frutos como la granada. La concha simboliza el bautismo y la granada la unión de la Iglesia, esto confirma la extracción católica del diario y la esperanza de que el imperio garantizara las canonjías de la Iglesia. En los retratos notamos que emperador sigue uniformado de almirante; por su parte Carlota luce un vestido de gala, coronada por un tocado de rosas y luciendo un collar y aretes de perlas. El adorno que enlaza a la pareja y que los identifica como miembros de la realeza es el monograma imperial. En el plano inferior se inserta el dictamen de la Asamblea de Notables que refería a la adopción del imperio como forma de gobierno y que la corona era ofrecida al archiduque de Austria (príncipe católico) y a sus descendientes.

[139] Esther Acevedo, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, pp. 39-40.



LA SOCIEDAD

PERIÓDICO POLÍTICO Y LITERARIO

Maximiliano
EMPERADOR DE MEXICO

Carlota
EMPERATRIZ DE MEXICO

El Supremo Poder Ejecutivo Provisional de la Nacion, á los habitantes de ella, sabed:
que la Asamblea de Notables ha tenido á bien decretar lo siguiente:

"LA ASAMBLEA DE NOTABLES, en virtud del decreto de 16 del próximo pasado para dar á conocer la forma de gobierno que mas convenga á la Nacion, en uso del pleno derecho que ésta tiene para constituirse, y como órgano é intérprete de ella, declara con absoluta independencia y libertad lo siguiente:

Primero. La Nacion mexicana adopta por forma de gobierno la monarquía moderada hereditaria, con un príncipe católico.

Segundo. El Soberano tomará el título de Emperador de México.

Tercero. La corona imperial de México se ofrece á S. A. I. y R. el príncipe Fernando Maximiliano, Archiduque de Austria, para sí y sus descendientes.

Cuarto. En el caso de que por circunstancias imposibles de prever, el Archiduque Fernando Maximiliano no llegase á tomar posesion del trono que se le ofrece, la Nacion mexicana se remite á la benevolencia de S. M. Napoleon III, Emperador de los franceses, para que le indique otro príncipe católico.

Dado en el Salón de sesiones de la Asamblea, á diez de Julio de mil ochocientos sesenta y tres.—Teodosio Lares, presidente.—Alejandro Arango y Escandon, secretario.—Jose Maria Andrade, secretario."

Por tanto, manda se imprima, publique por bando nacional, circule y se le dé el debido cumplimiento. Dado en el Palacio del Supremo Poder Ejecutivo, en México, á once de Julio de mil ochocientos sesenta y tres.—Juan N. Almonte.—Jose Mariano Salas.—Juan B. Ormaechea.—Al Subsecretario de Estado y del Despacho de Relaciones Esteriores."

Y lo comunico á V. para su conocimiento y fines consiguientes.—El Subsecretario de Estado y del Despacho de Relaciones Esteriores, J. Miguel Arroyo.

Señor Prefecto Político de México.

Figura 37.- ANÓNIMO, litografía, ***Maximiliano y Carlota***, en *La Sociedad*, 12 -VI- 1864.

1.3.3.- SEGUNDO MOMENTO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL PROYECTO IMPERIAL: RETRATO CORTESANO



Figura 38.- FRANZ XAVER WINTERHALTER, óleo sobre tela, ***Maximiliano, emperador de México***, 1864, Col. Hearts San Simeon State Historical Monument, (Hearts Castle), California.

Además de las fotos que se habían encargado a Malovich, era necesario posar ante un pintor, no sólo como necesidad de divulgación o para conmemorar el acontecimiento, sino para continuar la tradición europea del retrato cortesano,[140] lo que implicaba una imagen que transmitiera poder, estatus y don de mando, por lo que tenían que aparecer con mayor lucimiento las figuras de enlace de sentido en la fachada personal. Las pinturas oficiales de los emperadores fueron cuatro. Las dos primeras, encargadas al pintor más solicitado de las cortes europeas de la época: Franz Xaver Winterhalter, quien ya había tenido la oportunidad de retratar Carlota durante su niñez y adolescencia,[141] y que se había encargado de pintar a los principales miembros de las cortes europeas, desde Luis Felipe I, Napoleón III, Francisco José y su esposa Elizabeth.[142] Los emperadores de México posaron para él durante en su estancia en París en la primavera de 1864, antes de su partida a México. Ambos sobre un fondo casi oscuro, de medio cuerpo y en posición de tres cuartos. Maximiliano observa directamente al

[140] Esta tradición comenzó de manera incipiente en Francia a principios del siglo XV, a mediados de esta centuria, llegó a ser una práctica popular en Italia. *Cfr*. John Pope Henessey, "El retrato cortesano", *El retrato en el renacimiento*, pp. 175-178.

[141] El primer retrato data de 1842 cuando Carlota tenía 2 años de edad. "Del rostro de la pequeña sobresalen sus ojos de penetrante mirada. La obra tiene un aire neo rococó". El segundo cuadro de 1850, cuyo motivo era dejar constancia del luto sufrido por la pequeña niña por la muerte de su madre, Luisa María de Orleans. El tercero también de 1850, resulta un retrato sencillo, sin relación simbólica con la realeza, pretende despertar ternura en el espectador ante la figura de una niña que evita mirar de frente. *Cfr.* Esther Acevedo, "Entre el costumbrismo y la historia: Carlota. Una revisión de imágenes", en Susanne Igler y Roland Spiller (eds.) *Más nuevas del imperio. Estudios interdisciplinarios de acerca de Carlota de México*, pp. 277- 278.

[142] Richard Ormond, *Franz Xaver Winterhalter and the Courts in Europe, 1830-1870*, London National Portrait Galllery, New York, Abrahams, 1992, p. 48.

espectador, mientras la mirada de su pareja "cae lentamente en una actitud de humilde sometimiento, como si aceptara un segundo plano".[143]



Figura 39.- FRANZ XAVER WINTERHALTER, óleo sobre tela, ***Carlota, emperatriz de México***, 1864, Col. Hearts San Simeon State Historical Monument, (Hearts Castle), California.

Los cuadros están pintados de tal manera que cada uno apunta a su pareja, son parte de un mismo conjunto. La fachada personal de Maximiliano es sobria, la oscuridad del cuadro es tan intensa, que se cancelan los medios, y hace dirigir la mirada del espectador en el único punto de fuga: el rostro iluminado. No presenta más accesorios que el Toisón de Oro Flamígero y porta la Banda de Gran Maestre de la Orden Imperial de Guadalupe; no hay en la pintura otros elementos que puedan remitir a un jefe de Estado; no es el caso del cuadro de Carlota, pues en ella, Winterhalter, pintó sobre su cabeza una corona de oro,[144] además colocó la condecoración que entregaría la emperatriz: La Cruz de San Carlos en sus dos clases, y en la posición dictada por el protocolo: La gran cruz que se entregaba únicamente a extranjeras, principalmente a los miembros de las casas reinantes de Europa; también estaba reservada para las damas de compañía al servicio de Carlota. La otra clase fue conocida como cruz pequeña, otorgada para las damas destacadas de la sociedad y para las damas de honor, esta última distinción se colocaba en el hombro izquierdo.[145] En el cuadro de Carlota hay mayor luminosidad, la

[143] Esther Acevedo, "Entre el costumbrismo y la historia…", p. 283.
[144] Sin embargo no es el primer cuadro donde presentó dicho atributo, en 1863 Edward Heinrich, le colocó una corona de oro. Lo interesante de dicho cuadro, es que también está pintada en tres cuartos y de medio cuerpo, así mismo, Carlota no mira directamente. Existe en la pintura otro elemento interesante como la capa de armiño que cubre ligeramente el hombro. De este cuadro se realizaron varias litografías que circularon en México.
[145] Ricardo Trillanes, "Órdenes imperiales. Las condecoraciones de Maximiliano y Carlota", en *Relatos e historias en México*, p. 74.

cual se concentra en las tonalidades blanca y rosa de su vestido y el tono nacarado de su piel. Un velo transparente nace del tocado apenas visible, recorre su espalda y muere entre sus muñecas, las cuales están adornadas por pedrería, presenta cuatro brazaletes de oro, en uno de ellos (muñeca izquierda) se ven los colores patrios. Si bien en el retrato de Franz Xaver Winterhalter, los atributos imperiales están ausentes, por lo menos en el cuerpo de Maximiliano, estos aparecerán de manera notable en el segundo par de retratos oficiales, los cuales fueron comisionados a Albert Graefle, quien había sido contemporáneo de Winterhalter en la Academia de Múnich y después su colaborador. Sus pinturas son de cuerpo entero y también bajo la lógica de conjunto.



Figura 40.- ALBERT GRAEFLE, óleo sobre tela, ***Maximiliano de Habsburgo***, 1865, Col. Museo Nacional de Historia, México, D.F., INAH.

Graefle se basó en las obras de Winterhalter, para copiar los rostros, aunque no se noten con mayor detalle sus facciones al estar retratados a una distancia mayor. Utilizó para el fondo los medios que remitían al poder: una mesa, un trono, corona, cortinaje, columna y un paisaje idílico. Analicemos los atributos que se colocaron en el cuerpo y en el exterior. Respecto a la fachada: la escena que tiene como principal protagonista al emperador Maximiliano, quien se encuentra de pie sobre una tarima elegantemente alfombrada. Viste en traje de gala de general mexicano, sobre su pecho, en el punto de fuga, se distinguen dos condecoraciones: el Toisón de oro y el orden del Águila Mexicana, máxima condecoración que otorgaría el imperio, observamos además, una banda donde se distinguen dos colores: el rojo que remite al imperio, y el verde, que recuerda su paso como gobernador de la región de Lombardía,[146] destaca también una larga capa de armiño. Su mano izquierda, cubierta con un guante

[146] Aurelio de los Reyes, *op. cit*., p. 7.

blanco descansa sobre la espada, lo que nos remite a la litografía de *El Pájaro Verde*. Respecto a los medios exteriores: del lado izquierdo superior, se observa una columna, esto significa que el imperio se encontrará bien sostenido, un poco más abajo se distingue el respaldo del trono, con un falso monograma imperial. En la parte derecha, sobre una mesa, destaca el cetro y la corona. En el fondo de la imagen tenemos una cortina de finos hilos dorados que tapa a la mitad el cielo azul.



Figura 41.- ALBERT GRAEFLE, óleo sobre tela, ***Carlota Amalia de Saxe Coburgo***, 1865, Col. Museo Nacional de Historia, México, D.F., INAH.

Graefle invistió a Carlota con los mismos símbolos de poder que dio a Maximiliano: el elegante atuendo, en cuyo costado superior izquierdo, cerca del hombro, luce la condecoración de la banda de San Carlos; aparece también la columna y la corona, con la salvedad que ésta va puesta. El escenario es más sencillo; el tapete no está adornado y la cortina carece de los hilos dorados, ésta es más corta y permite distinguir mejor el paisaje que se halla detrás. También observamos que su mano izquierda, ligeramente levantada, luce el mismo brazalete que le había colocado Winterhalter con los colores de la bandera mexicana, lo que impregna su figura con un toque nacionalista. En la misma mano sostiene un abanico, símbolo no sólo de la aristocracia de la época, sino también de la feminidad.

Ambos cuadros no son el mejor ejemplo de la pintura cortesana. Si observamos con detenimiento la pintura de Maximiliano notaremos que existe una desproporción respecto a sus extremidades inferiores y el torso, además de una cabeza relativamente pequeña.

Lo que refiere al manto de armiño, es una representación anacrónica para la época, ya que no se había retratado a ningún emperador europeo en los últimos cincuenta años

utilizando este atributo.[147] (Véase la figura 43 de Luis XIV), quizá el armiño en este caso estuvo pensado para el público mexicano, para que lo asociara con la legitimidad del emperador. En lo tocante a la pintura de Carlota esta "parece un maniquí estático: no hay preocupación por el movimiento".[148] No obstante la cuestionable calidad artística del par de retratos, lograron transmitir la representación de dos emperadores con poder, y don de mando, pero sobre todo ya había una conexión con la nación que iban a representar, y con los símbolos de la misma.[149]

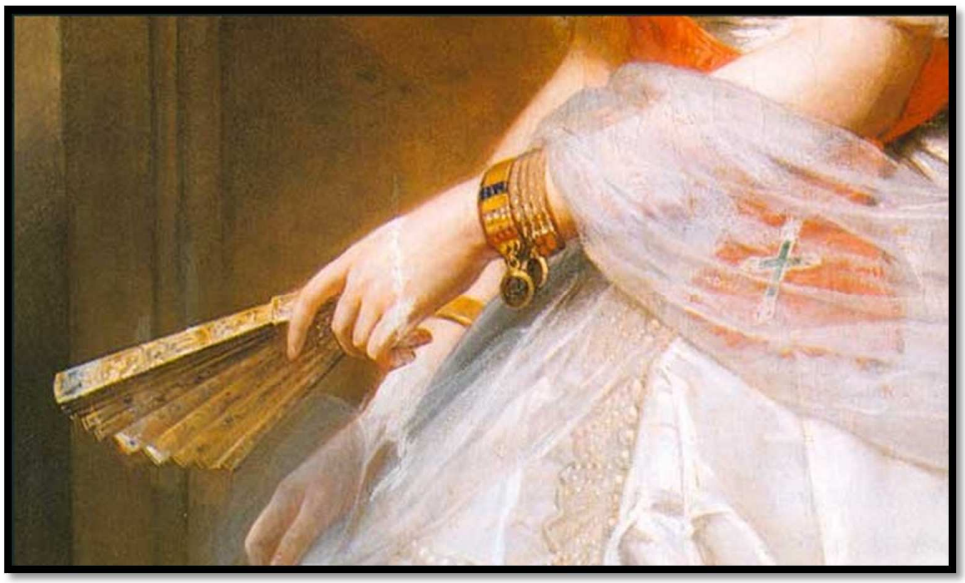


Figura 42.- ALBERT GRAEFLE, óleo sobre tela, ***Carlota Amalia de Saxe Coburgo***, (Detalle) 1865, Col. Museo Nacional de Historia, México, D.F., INAH.

Los retratos de los emperadores portando insignias e iconos del poder, pudieron resultar complacientes para las elites conservadoras que consideraron prudente un retorno a las antiguas tradiciones novohispanas. Empero Maximiliano necesitó vincular su imagen con el pueblo e interactuar con él para tener aceptación tanto a su persona como a su gobierno.

[147] Este ejemplo es ilustrativo acerca de cómo fue evolucionando el retrato cortesano. La pintura de Graefle recuerda la obra *Luis XIV* de Hyacinthe Rigaud, cuadro paradigmático que se convirtió en la fuente de tradición más importante para los pintores de finales del siglo XVI y principios del XVII. Sin embargo esta convención pictórica representaba una monarquía absolutista, se alejaba de los preceptos liberales y románticos del siglo XIX. Como veremos más adelante, Maximiliano desechó esta imagen como oficial.
[148] Esther Acevedo, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, p.64.
[149] Graefle pintó estos cuadros en Europa, y una vez que estuvieron listos fueron traídos a México, actualmente se encuentran en el castillo de Chapultepec.

Una exitosa convivencia visual entre ambos resultaría positiva para el emperador en su deseo de ser visto y considerado como un mexicano más.

La representación tendría que ser cuidadosa, es decir, que se estableciera claramente la relación entre el gobernante y sus súbditos, además de transmitir confianza, seguridad y benevolencia. Quizá por esta razón, el emperador desdeñó el trabajo de Graefle como su imagen oficial, pues no fue el original de donde se sacarían las copias que serían destinadas para adornar los despachos administrativos, ni fue exhibida en la muestra de la Academia de San Carlos de 1865. Optó por la pintura realizada por Santiago Rebull, director del ramo de pintura de la Academia. Para Esther Acevedo es posible que esta pintura hable de un cambio de mentalidad respecto a la idea de Maximiliano de dirigir un imperio constitucional a diferencia de una monarquía absolutista que bien pudiera simbolizar la pintura de Graefle dada la intención del artista europeo por acentuar los símbolos del poder, e insistir en los cánones del retrato monárquico de los siglos XVII y XVIII. El retrato de Rebull representa: "[…] un cuerpo más real, un talle menos fino y un rostro más realista de lenguas barbas. Aunque se mantenía la pose elegante y elevada, la altivez propia de su dignidad".[150]



Figura 43.- HYACINTHE RIGAUD, óleo sobre tela, ***Luis XIV***, 1701, Col. Museo del Louvre, París.

Hay cierta seguridad de este cambio en su imagen, por los mismos principios que Maximiliano consideró los rectores de su actuar y de su alta dignidad. Entre ellos destacaban "justicia en todo y con todos", "no burlarse

[150] Inmaculada Rodríguez Moya, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, p. 326.



Figura 44.- PETRONILO MONROY, óleo sobre tela, ***Agustín de Iturbide***, 1865, Col. Palacio Nacional, México, D.F.

nunca de la autoridad ni de la religión"; "no entusiasmarse sino moderarse"; "dispensar finas atenciones y consideraciones a las personas que nos rodean".[151]

Además de dar un giro a su auto representación. El emperador trató siempre de buscar vínculos con su antecedente monárquico: Agustín de Iturbide, primer emperador de México y Carlos V, su antepasado que había reinado en España durante la conquista de México.

Como parte de la remodelación del Palacio Nacional (Imperial) el emperador ordenó la edificación de la galería Iturbide, donde desfilaran los retratos de los principales héroes de la Independencia de México.[152] El retrato correspondiente a Iturbide, proyectado por Petronilo Monroy resultó una apología del primer imperio y un antecedente político, histórico y moral con el segundo. El contraste más notorio es el uniforme; Iturbide a la usanza de los militares de finales del siglo XVIII y principios de XX, mientras su sucesor viste como un militar moderno del siglo XIX. Otra diferencia estriba que Maximiliano lleva su mano izquierda a la cintura, mientras Iturbide empuña la espada. Iturbide señala con su índice derecho el Plan de Iguala, cuyos principios fundamentales eran la independencia; la unión

[151] Egón Conte Corti, *Maximiliano y Carlota*, p. 36.
[152] Se comisionó para el proyecto a Santiago Rebull, quien a su vez delegó responsabilidades a sus alumnos. Entre los principales personajes históricos que fueron retratados se encontraban: Miguel Hidalgo, José María Morelos, Mariano Matamoros, Ignacio Allende y Vicente Guerrero.

de todas las clases sociales; la monarquía como forma de gobierno[153] y la primacía de la religión católica. La mano derecha de Maximiliano sostiene un cetro, indicando, que a diferencia de Iturbide, el Segundo Imperio tenía a la cabeza un soberano con derecho de sangre y no un soberano impuesto por decreto. Los demás detalles son prácticamente iguales, tanto en la pose corporal como en la ubicación de la utilería y los símbolos del poder: cetro, corona y trono, coincidencias que indiscutiblemente marcan continuidad dinástica o para sugerir que el Segundo Imperio era un digno, pero sobre todo, legitimo sucesor.



Figura 45.- SANTIAGO REBULL, óleo sobre tela, ***Maximiliano de Habsburgo***, 1865, Col. Museo Nacional de Historia, México, D.F., INAH.

Existe otro tipo de retrato en el que si bien predomina la presencia del actor, intervienen terceras personas. Este ejercicio pictórico es importante pues ayuda al gobernante a iniciar procesos asociativos con los otros. Los elementos presentes en este proceso son los actores y los terceros que se unen para interactuar tanto unilateralmente como en forma recíproca. Podemos clasificar este tipo de retrato en dos: de mandato y sumisión. En los retratos de mandato, la inclusión de terceros sirve para darle mayor lustro al protagonista, y reafirmar así la posición social que ostenta cada uno de los implicados. En este tipo de retrato es más explícita la puesta en escena de la que habla Goffman. El actor puede echar mano de extras para configurar una representación especulativa de su *self* (yo), es decir, la actuación sumisa de los terceros, lograría reafirmar las intenciones

[153] La corona se ofreció a un integrante de la familia Borbón, concretamente a Fernando VII, ante una negativa el puesto quedaría vacante a otro individuo de casa reinante que determinara el congreso. Entre ellos Carlos de Austria.

afirmativas que se buscan en el retrato singular. Es no dejar dudas del yo superior que predomina ante los roles que ejercen los demás, y así consolidar una opinión positiva entre los espectadores. El actor sigue reafirmando su auto representación positiva, más allá de la belleza exterior con la aparición de terceros en el retrato, pueden proyectarse sentimientos piadosos o dones mesiánicos para el caso de los gobernantes, u otros como la magnanimidad y la responsabilidad, sólo por mencionar algunos.

Para alguien con menor pretensión, se utiliza el retrato de sumisión, en éste, la inclusión de extras puede responder a la necesidad de reiterar ante los demás que el actor es parte de la colectividad, que se es uno más, en este sentido para el rey o gobernante, este ejercicio sería también de muy buena utilidad, pues el yo retratado serviría como eje identitario para y por los extras.

La aparición de terceros o extras brinda, por otra parte, la oportunidad de situar a los actores en un escenario mayor. Si en el escenario se encuentran atributos o utilería que nunca ocuparía el actor principal, pero sí los terceros estamos pues ante un retrato de mandato. Si en el escenario el actor principal departe con los terceros, de modo que para un ojo poco informado, el actor protagónico pase desapercibido entre los terceros, estaríamos frente a un retrato de sumisión. En este último caso, se forma otra categoría social para analizar, los llamados "equipos" que colaboran en la obtención de un mismo fin. En el retrato de sumisión, el equipo que se proyecta visualmente, puede transformarse en ejemplo, no sólo de armonía en la acción que se lleve a cabo, sino en la consecución de objetivos mayores como la paz o el trabajo armónico.

Los retratos del archiduque con terceras personas, se ubican muy bien entre los dos polos de forma que se reflejará con armonía su persona, gobierno y súbditos.[154] Comencemos con los retratos de mandato. Entre los mejores se encuentra, "Retrato ecuestre

[154] Este tipo de ejercicio plástico puede ser fácilmente considerado como pintura histórica. Empero creo que hay algunas consideraciones que debemos tomar en cuenta para diferenciarlas. La primera, es que el retrato puede no ser "academicista"; sobre todo en el caso de los retratos dedicados a los próceres de la Independencia Latinoamericana, éstos, según Rodrigo Viñuales, "obedecen a cánones estéticos de poca o nula vinculación a las normas académicas", tienen un carácter principalmente popular. El hecho de que en el retrato aparezcan terceros en escena tampoco implica que estemos frente a una pintura histórica, si bien puede brindar información valiosa, que los estudios culturales puedan considerar primordiales. El retrato sólo es susceptible a una lectura histórica, sobre determinadas costumbres; son un vestigio popular sobre sociedades pretéritas. El punto más importante a considerar, es que el retrato, incluido aquel en el que hay terceros, no pretende aludir a algún episodio coyuntural, sino únicamente darle lustro al personaje que domina la escena.

de Maximiliano", pintado por Jean Adolphe Beaucé[155] a principios de 1865. En esta pintura idílica los lazos de identidad entre el emperador, ciudadanos y territorio compartido parecen atados de manera eficaz. Maximiliano vestido de general mexicano tiene un sitio primordial en el primer plano, sus condecoraciones, vestimenta y silla de cabalgar, netamente nacionales lo delatan como un mexicano de alto estatus. Lo que parece digno de mayor análisis, son los planos secundarios. A la derecha, en la parte inferior, una familia mira al monarca como lo haría cualquier feligrés que contempla la escultura de un santo, con devoción y con esperanza.[156] Destaca la figura femenina, que encaja perfecto como una alegoría más de la patria: la mujer mestiza, integrante de una familia nuclear, católica, que ofrece los productos de la tierra y quien viste con los colores patrios. Detrás de ellos, una multitud apenas esbozada contempla de lejos el paso del personaje principal cuya mirada parece absorta sin percatarse de la presencia de nadie, aunque su rostro, según descripciones de la época, pretende expresar "toda la bondad del corazón, se siente en él, el deseo, la voluntad de aportar la felicidad al pueblo".[157] Una editorial de *L´Ere Nouvelle* sentenció:

> Con extrema habilidad supo atenuar el deplorable efecto que hubiera producido un atavío por entero negro, la guarnición severa del general mexicano, cayendo bruscamente sobre la resplandeciente blancura del caballo; la transición entre los dos tonos, tan enemigos el uno del otro, se logra sin que la mirada se tropiece ni un solo instante […] Su majestad el emperador posa magistralmente, su cuerpo volteado a manera de mirar de frente al espectador: hay dignidad, gracia en este movimiento […] Sobre todo la cabeza del soberano es una obra maestra de veracidad, ahí están los rasgos placidos, benévolos, convencidos del jefe del imperio mexicano, que olvidó la larga secuencia de sus antepasados, del día en que un gran país le confió su destino: ojo azul, la barba rubia, del "joven prometido por el oráculo".[158]

Del lado izquierdo encontramos a un grupo de tres militares que bien podrían representar un pilar del imperio. Llama la atención que cada uno, dado su atuendo pudiera representar a las facciones en conflicto, ahora unidas por el deseo idílico del emperador. El primero, de

[155] Hablaremos detalladamente de otras pinturas de este autor en el tercer capítulo.
[156] Para Esther Acevedo, esta familia arrodillada remite a las distintas tradiciones de la pintura europea de representar a los vencidos. "En este caso el dominio viene aparejado con la protección y así la sumisión dignificada", Esther Acevedo, *Las bellas artes y los destinos de un proyecto imperial. Maximiliano de México 1864-1867*, p. 252.
[157] *Ídem*.
[158] Anónimo, "M. Beaucé. Son œuvre au Mexique", en *L´Ere Nouvelle*, vol. III, núm. 147, 24 de noviembre de 1865, p. 1.

izquierda a derecha, un imperial o conservador, el segundo, dado la tonalidad de piel y el color de su uniforme, un europeo, el último un chinaco o republicano.

Para Salvador Rueda Smithers, quizá Maximiliano pretendió verse como un gobernante displicente que ve más allá de lo inmediato, el cuadro tendría un efecto paradójico: "la idea que Maximiliano difundía sobre sí mismo actuaría en su contra y lo desdibujaría como gobernante". Es decir, que con el paso del tiempo, la memoria colectiva vería al extinto emperador como un romántico, un iluso gobernante que no puso los pies en la tierra del pragmatismo político.[159]

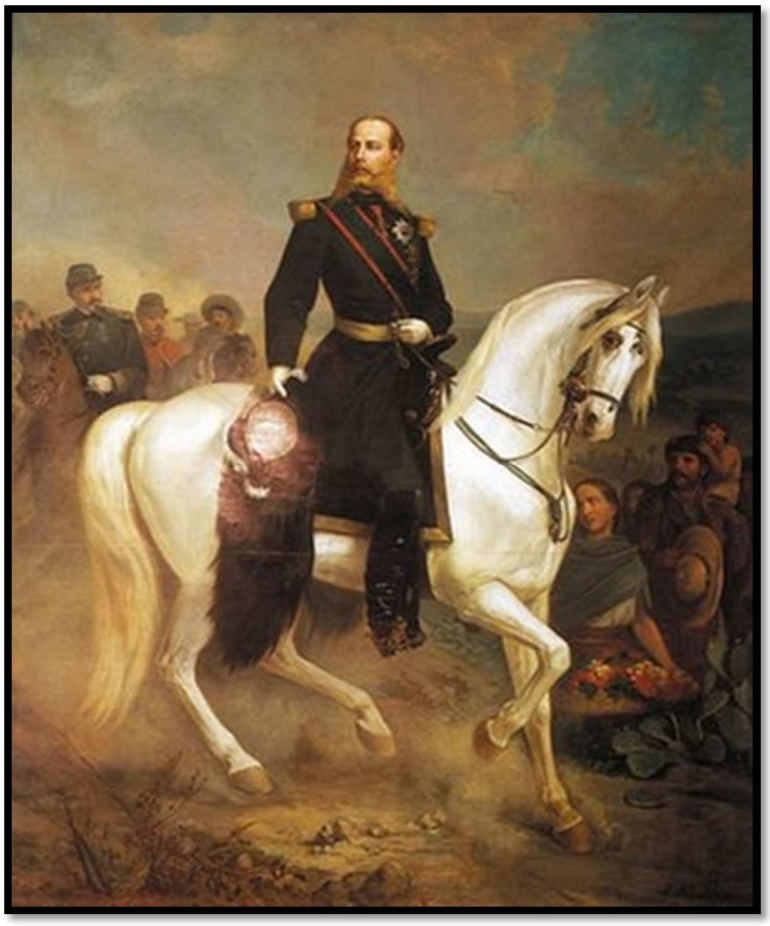


Figura 46.- JEAN ADOLPH BEAUCÉ, óleo sobre tela, ***Retrato ecuestre de Maximiliano***, 1865, Col. Museo Nacional de Historia, México, D.F., INAH.

[159] Salvador Rueda Smithers, "Escobedo y Maximiliano, cuestión de valores", en *Relatos e Historias en México*, p. 47.



Figura 47.- CARL MARTIN EDERSBERG, (atribuida) óleo sobre tela, ***S/T***, ca. 1865.

El deseo del emperador por verse más cercano entre la gente se cristalizó en otros retratos menos idealizados, tendientes a la búsqueda de una integración social directa o asimilación, es decir, llevar a cabo la imitación de las costumbres, de modo que el actor adecua su conducta con los usos y costumbres del grupo de modo consciente, tratando de regular la acción persuasiva. El ejemplo principal, es donde se apropió de la vestimenta popular, mostrándose en los mismos escenarios campiranos en los que los rancheros, "hombres francos, sencillos y valientes" como los calificó Niceto de Zamacois, llevaban una vida tranquila. Este intento de integración social provocó la censura, crítica y hasta burla de quienes habían gestionado su llegada, ya que esto significó de alguna manera, una interacción con los liberales y con los defensores más populares de Juárez: los chinacos.[160] Adoptar, pero sobre todo, adaptar a un modo más elegante la apariencia de este tipo popular en su persona y entre sus caballerangos, fue otro intento por mexicanizar su imperio.[161]

[160] La palabra chinaco tiene su origen en el náhuatl: *xinaca* que significa desnudo, desharrapado […] Según García Icazbalceta, como los guerrilleros no llevaban uniforme reglamentario, el apelativo se aplicó, por extensión, no sólo a rebeldes y bandoleros, sino también a los hombres de a caballo, por el sólo hecho de portar indumentaria campirana. *Cfr*. Graciela Romandía de Cantú, "Caballos reales y caballos imaginados", en Eduardo Báez Macías, *et. al*, *El caballo en el arte mexicano*, p. 107.

[161] El traje nacional consistía en la calzonera, una chaqueta de gamuza muy fina y calzadas de oro y plata. Maximiliano vistió el traje en varias ocasiones, aunque introdujo variantes en el pantalón, el sombrero y la chaqueta para hacerlo más elegante, esto elevó el rango o estatus del chinaco. El retrato de Victor Pierson, "Chinaco en Chapultepec" nos muestra precisamente el influjo que Maximiliano ejerció sobre la clase alta, donde parecía ser una condición *sine qua non* adoptar un renovado estatus social, que fuera paralelo a la metáfora de la mexicanidad e incluso de cierto exotismo proyectado en la naturaleza. El chinaco retratado es Álvaro Peón de Regil, Ministro Plenipotenciario del Segundo Imperio Mexicano, quien aparece como un

Para representar al emperador vistiendo el traje nacional, se designó a otro pintor de la corte Carl Martin Edersberg, de quien sabemos poco de sus obras, pero que retrató por lo menos dos escenas campiranas del emperador.[162] En la primera, (figura 47) Maximiliano, gallardamente vestido, monta un caballo blanco. Su porte se enmarca en medio del característico paisaje mexicano, del que destaca el cielo gris; pareciera que la luz que se proyecta en el protagonista en el primer plano acabará por imponerse por más que resulte funesto el panorama. Este ejercicio plástico fue importante para el gobierno imperial, para reafirmarse como una institución mexicana.



Figura 48.- CARL MARTIN EDERSBERG, óleo sobre tela, ***Maximiliano a caballo*** *en México*, ca. 1865, Col. Particular.

En la segunda pintura, (figura 48) Ebersberg presentó a Maximiliano de nuevo a caballo pero a galope, lo que supone una metáfora de un gobierno que avanza. El chinaco que sigue al archiduque, es la representación del pueblo que acepta al imperio y que se deja guiar a su destino. El jefe de Estado viste de nuevo a la manera popular, aparecen los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl, símbolos nacionales por excelencia.

La idealización de Maximiliano vistiendo el traje nacional, tampoco pudo ser necesariamente una aproximación deliberada hacia el ala más radical de la resistencia. Esta representación del yo, puede responder a la necesidad del emperador de acercarse a las elites aristocráticas del país, y hacia otros sectores, consolidar simpatías con las clases privilegiadas. De ahí la necesidad de modificar el clásico traje de chinaco a un modo más

ranchero de rancio abolengo y quien seguramente fue representando en el bosque cercano al Castillo de Chapultepec.

[162] Dafne Cruz Porchini, "Charrería: origen e historia de una tradición popular", en *La Raza Magazzine*, p. 22.

elegante. El arquetipo del jinete refinado, distinguido y perfectamente diferenciado respecto a las clases más bajas, tiene un antecedente icónico: el hacendado y su mayordomo de Carl Nebel. Existe otra pintura de Maximiliano vistiendo el traje nacional que se presentó en la exposición *El caballo en arte mexicano* en el Palacio de Iturbide en 1994. No sabemos quién es su autor, pero sí que proviene del siglo XIX, la pintura es relevante porque permite darnos cuenta con mayor detalle de la elegancia del traje (figura 49). En mi opinión la transición del traje de chinaco a su versión elegante impulsada por Maximiliano, es el antecedente del traje de charro.



Figura 49.- ANÓNIMO, ***Maximiliano a caballo con traje de charro***, óleo sobre tela, Siglo XIX, Col. Particular.

Existió otro modelo de retrato con inclusión de terceros donde los protagonistas principales compartieron los ambientes con figuras humanas que son representaciones de diferentes alegorías, todas ellas encaminadas a ensalzar sus virtudes y a la providencia por su llegada, algunas de ellas con claras evocaciones religiosas, y otras abstracciones. La incursión de estos terceros, dado su carácter mítico, dificultan establecer si es un retrato de mando o

sumisión, pues los entes divinos, ponen casi en el mismo nivel de adoración o virtud a los actores principales.

Vale decir que algunas de estas se produjeron inmediatamente después de que terminó el imperio, pero recordaban los primeros momentos de la llegada de los soberanos, y la hipotética relación que habrían de establecer con los habitantes y con el medio.

1.3.4.-TERCER MOMENTO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL PROYECTO IMPERIAL: RETRATO ALEGÓRICO

Un elemento simbólico de identidad nacional aún más fuerte que los atuendos o ciertas costumbres políticas o de convivencia es sin duda la imagen de la virgen de Guadalupe. Desde su aparición, se convirtió en el primer referente aglutinador de la identidad novohispana; durante el proceso social de emancipación resultó un diferenciador eficaz respecto a lo europeo. Conectar a la imagen de la virgen del Tepeyac con los soberanos fue una idea novedosa, por una parte podía mexicanizar a los recién llegados, acercarlos definitivamente con el grupo conservador[163] y conciliar las diferencias políticas con Europa.[164]

Existen por lo menos dos escenas en que aparecen los archiduques junto a la virgen de Guadalupe. Las dos dadas a conocer después del fusilamiento de Maximiliano, pero sospechamos que cada una hace referencia a distintos momentos. La original fue de la autoría del fotógrafo de origen francés August Péraire en formato *cart de visite*, que conmemoraba la visita que los emperadores hicieron a la Villa de Guadalupe, un día antes de su entrada a la capital el once de junio de 1864. La escena resulta una subordinación o sumisión de los soberanos respecto a la evocación mariana. Su encuentro resultó por otra parte, una metáfora sobre la paz, ya que la virgen como el matrimonio Habsburgo se

[163] Lo que implicaba también la negación del anticlericalismo liberal y la sumisión del Estado a los antiguos valores nacionales. Haber recurrido a la imagen de la virgen de Guadalupe quizá no fue una idea tan acertada para ponerla en contraposición del anticlericalismo liberal, pues el santuario de Guadalupe fue el único exceptuado de la desamortización de los bienes eclesiásticos.

[164] Antes de su entrada a la ciudad de México, los emperadores decidieron visitar el santuario de Guadalupe, pernoctaron la noche previa en ese lugar.

saludan con palmas.[165] Para Ariel Arnal, esa proyección icónica convertiría a los emperadores en un par de mexicanos más porque el ser guadalupanos "les permite acceder a la identidad nacional y al mismo tiempo compartir con el pueblo las tradiciones y el pasado en común".[166]

Goffman señala que una técnica usada en la representación del yo, es la mistificación, proceso por el cual los actores suelen mitificar su actuación al limitar un contacto entre ellos y los espectadores, mediante el establecimiento de una distancia social entre los participantes. Esto evita que los espectadores pongan en duda la actuación. La manera más conveniente de establecer una separación entre los actores y el público es introducir en el medio de ellos a las advocaciones inmateriales que potencializan la espiritualidad y todas aquellas abstracciones que toman una figura humana para representar las diferentes virtudes. Esta conjunción, le agrega más cualidades al líder, precisamente su notoriedad, se basan en la extra cotidianidad, y en lo sobrenatural, como mencionó Weber, el carisma no es accesible a todo el mundo, solamente lo es para algunos elegidos.[167] De esta forma los actores pueden no sólo interactuar, sino convertirse ellos mismos en parte de la pléyade a la que se invoca, la que es justa, divina y salvadora. Este nuevo reparto, permite por lo menos dos cosas; la primera consolidar el estatus de los actores, lo que provoca un mayor nivel de respeto por parte de los espectadores, lo segundo es que esta constelación, de la cual el actor, otrora humano se



Figura 50.- AUGUST PÉRAIRE, litografía, ***Maximiliano I y Carlota***, ca. 1867, Col. Museo Nacional de Historia, México, DF., INAH.

[165] La presencia de la palma puede remitirnos por otra parte, a la entrada de Jesús a Jerusalén, dando inició a la Pasión de Cristo. Las analogías entre el calvario divino y la muerte de Maximiliano se tratarán en el tercer capítulo.

[166] Ariel Arnal, "Construyendo símbolos. Fotografía política en México: 1865-1911", en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, p 55.

[167] El carisma vive en este mundo y, a pesar de ello, no es de este mundo. *Cfr*. Max Weber, *op. cit*., p. 849.

vuelve parte, forma a su vez un equipo en el que todos sus integrantes cooperan en la representación de una rutina. Por su situación frente a los espectadores, los equipos desarrollan un conocimiento interno de la situación, y adquieren así una familiaridad que los ata a una cierta visión interna de la función. El equipo participa en una tarea específica.

En el retrato de Péraire la inclusión de la virgen como tercero en escena permite la formación de un equipo que trabajaría en armonía para mandar un mensaje al público referente a que los llegados de Europa pretendieron ser un instrumento divino para alcanzar la paz. He hablado de la dualidad temporal de la imagen, es decir, si bien fue producida después de la muerte del emperador, referiría que éste había alcanzado la gloria a través del martirio. Si refiere al encuentro de los soberanos con la virgen en el templo del Tepeyac hacia 1864, el mensaje tendría que ver con un trabajo simbólico mutuo en pos de lograr la paz en un país dividido.

Otro retrato con la inclusión de terceros alegóricos que parecieran trabajar en equipo, es la pintura de Cesare Dell' Acqua, *La apoteosis de Maximiliano*, la pieza resultó un retrato idealizado del recién fallecido emperador, pero que sin duda remite al inicio de la campaña del archiduque en México. Son varios los aspectos que son susceptibles de ser analizados.



Figura 51.- CESARE DELL' ACQUA, óleo sobre tela, ***La apoteosis de Maximiliano***, ca. s/f, Col. Castillo de Miramar.

Es obvio es que el actor principal es dueño de una fachada digna de un semi dios, dentro de un medio idílico, lleno de exuberante vegetación y que departe del mismo modo con seres mitológicos como las mujeres que aparecen en la parte superior izquierda, una de ellas ofrece el cuerno de la abundancia.

Las femeninas representan la América salvaje quienes ofrecen toda la riqueza natural de estas tierras.[168] La alegoría de la mexicanidad aparece con penacho del lado derecho del espectador. Un águila vuela sobre Maximiliano, lleva una serpiente entre las garras, lo que remite de inmediato a uno de símbolos por excelencia de la patria. Se encuentra también la alegoría de la historia, quien se encuentra presto a los pies del actor protagónico para empezar a escribir.

El equipo formado en esta imagen pretende comunicar al espectador, en primer lugar, que el emperador fue un instrumento divino, proveniente de la Ley natural, y por añadidura, que su proyecto era legítimo en cuanto había un resguardo de la espiritualidad, y que el país ya había transitado de manera armónica por un sistema similar.

Los elegantes atuendos, las coronas, cetros y bandas no fueron símbolos exclusivos del poder y del imperio, existen otros vestigios visuales que implican tradiciones monárquicas, pertenencias a un tipo de imperio o elaborado exprofeso para fundar nuevas tradiciones y dinastías reales.

Para Clifford Geertz, otro interaccionista simbólico, la cultura se representa mejor como un sistema en el que los símbolos son medios de transmisión de la cultura, en este tenor una cruz, una media luna, una serpiente emplumada, son conceptualizaciones sobre entidades como el Estado, dogmas y costumbres que son comunes en grupo social. La apropiación, conocimiento y codificación del símbolo, permiten a las personas relacionarse con el mundo social y material, permitiéndoles nombrar, clasificar, recordar, y a través de él, adquirir un tipo identidad. Este proceso es similar a la representación del yo en el retrato, es decir, que el símbolo puede construirse acompañado de abstracciones que representen virtudes, autocensurando las debilidades, y procurando alcanzar la mayor belleza en el diseño. Se suman otros dos aspectos importantes en esta faceta. El primero, el símbolo permite como el retrato, trascender en el tiempo. En segundo lugar, trasmitir una

[168] Una de ellas le ofrece una piña, fruto que se ha relacionado iconográficamente con la fecundidad y la resurrección. La interpretación que se puede inferir, es que el Segundo Imperio crearía las condiciones para el florecimiento de la cultura mexicana.

realidad metafísica que permite situar al usuario en contextos divinos, mágicos o mitológicos, poniéndose así a un escalón más alto en dignidad, poder, legitimidad, etcétera, de aquellos que no alcanzaron la trascendencia por medio del retrato cortesano, y menos por la transferencia personal hacia un símbolo.

En el caso que analizo, los símbolos que se adoptaron, fueron en su mayoría, utilizados para vincular la tradición monárquica de los Habsburgo con elementos prehispánicos y del imperio de Agustín de Iturbide. El diseño de símbolos pretendió dotar al imperio de una iconografía propia, diseminar valores inherentes a la maternidad de la monarquía, y al mismo tiempo consolidar la identidad nacional, poniendo al alcance de la gente, el uso de éstos en casos específicos como las condecoraciones.

1.4.- LOS SÍMBOLOS

Los movimientos políticos y sociales necesitan sus emblemas para representarse, visualizar su propia identidad, proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Eric Hobsbawm sentenció que los símbolos patrios son factores determinantes en las tradiciones inventadas[169] por los estados nacionales modernos, *per se* concentran una serie de códigos culturales de los que se desprenden rituales, valores y normas cuya reproducción continua y heredada, crea un vínculo entre el pasado y el presente, generando así cohesión social e identificación grupal. La conjunción de estos elementos puede ser la génesis de la identidad nacional, expresión y reflejo de la historia compartida, cargada de conmemoraciones y representada por una serie de símbolos nacionales.

Si bien la primera parte del siglo XIX mexicano se caracterizó por la disputa política, se compartían las mismas tradiciones y costumbres; muchas conexas con el catolicismo. Ser liberal no implicaba auto excluirse de participar en el culto, mucho menos de ser partícipe de convites o tertulias, tampoco de identificarse como miembro de una colectividad y circunscribirse a cierta área geográfica. De la misma forma había consenso en cuanto a los símbolos patrios. Se aceptaba más o menos de manera unánime, la forma

[169] Considero que el imperio de Maximiliano navegó entre dos tradiciones, una que como he afirmado, tenía su génesis en el pasado monárquico novohispano y en el imperio de Iturbide, pero también podemos hablar de una tradición inventada, en el entendido de fundar una monarquía liberal, comandada por un Habsburgo, con iconografía nueva que lo identificara.



Figura 52.- ANÓNIMO, litografía, ***Escudo Armas de la regencia del Imperio***, 1863.

intrínseca del símbolo nacional por antonomasia: la bandera. Tal fue su reconocimiento y aceptación, que durante el imperio se respetó casi por completo su diseño original. Esta decisión no fue fortuita, pues no podía borrarse de una sola mano aquellos símbolos que en la segunda mitad del siglo XIX, ya eran parte constitutiva en la identidad colectiva, hubo que recuperarla, y adaptarla en el mejor de los casos.

1.4.1.- LOS MONOGRAMAS

La construcción visual del naciente imperio, respetó iconografías consagradas, pero diseñó además otra serie de símbolos que lo identificaran, en este tenor se idearon dos escudos y una bandera. El primer escudo, conocido como el de la Regencia, fue prácticamente la misma insignia real del imperio de Agustín de Iturbide, (figura 52) con todo y los signos que conectaban al estado mexicano con la religión católica, la independencia, la monarquía y la unidad americana. La misma Regencia reconoció que el escudo simbolizaba la antigua monarquía mexicana, la soberanía nacional adquirida por la independencia en 1821, y la erección del naciente imperio. Empero éste no fue ratificado inmediatamente, fue modificándose hasta el modelo que finalmente se adoptó para el Segundo Imperio Mexicano.

En cuanto a las diferencias, el escudo Habsburgo se deslindó del trono de Moctezuma (a lo que aludía el escudo de Iturbide mediante el penacho). Es probable que las flechas, las plumas y el carcaj se descartaran para evitar asociaciones con "el salvajismo americano". El nuevo escudo, conservó en el centro al águila devorando la serpiente, se distinguió por la aparición de grifos,[170] que ennoblecieron más la imagen, y que hacían recordar a los súbditos "que esta vez la monarquía mexicana sí proviene de una familia de regia estirpe,

[170] Animales mitológicos, la parte superior es la de un águila gigante de plumaje negro, afilado pico y poderosas garras. La parte inferior es un león, con pelaje amarillo, musculosas patas y rabo. El águila simboliza la potencia y la victoria; el león la vigilancia y el valor. El grifo representa también la doble naturaleza de Jesús; el águila remite al cielo y se asocia a la naturaleza divina, mientras el león a la naturaleza humana. *Cfr*. Lucia Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, p. 374.

venida de Austria, encabezada por un heredero de Carlos V".[171] Del escudo cuelga la orden laica que creó Maximiliano: la del Águila Mexicana, y la corona no lleva por remate una cruz, cortando así algún tipo de primacía católica. Para acentuar este aspecto, también se sustituyó la leyenda del escudo de Iturbide: "Religión, independencia, unión" por "equidad en la justicia". Otra diferencia importante, es que el águila de Iturbide está coronada, caso contrario al águila Habsburgo. Para Becerril Hernández, esta águila recuerda más a la republicana que a la del primer imperio. El símbolo entonces funcionó aquí como un intento de conciliación tanto con los conservadores y liberales.

El escudo final fue diseñado por la casa Stern de París, y se utilizó para adornar los tapices del palacio de Miramar así como de sello en los documentos oficiales, se utilizó también como reverso en las monedas que se acuñaron durante el régimen,[172] y el detalle del águila imperial en las estampillas postales.[173] El nuevo emblema fue descrito por un decreto publicado en noviembre de 1865 que establecía:

> Ovalada en forma y en azul; en el centro está representada el águila de Anáhuac, de perfil posa en un nopal, que a su vez está sobre una piedra sumergida en agua, y desgarrando una serpiente. El borde es dorado cargado con una guirnalda de encino y de laurel. En la cresta tiene la corona imperial. Como apoyo dos grifos del escudo de nuestros antepasados, su mitad superior en negro y la inferior dorado; detrás del cetro y la espada formando la Cruz de San Andrés. El escudo está rodeado por el collar de la orden del "Águila Mexicana" y el lema "Equidad en la Justicia".[174]

Además de un escudo oficial, Maximiliano decidió que hacía falta elaborar otro símbolo que sirviera de marco de lujo para las ceremonias cortesanas: los servicios de mesa para las múltiples recepciones donde se ponía en práctica la etiqueta. El resultado fue un monograma compuesto por tres letras, se intercaló la I entre dos M, para componer una

[171] Carlos de Jesús Becerril Hernández, "Símbolos, ceremoniales y fiestas de palacio durante el Segundo Imperio mexicano", en *BiCentenario. El ayer y hoy de México*, p. 25.
[172] El emperador ordenó la acuñación de monedas bajo el sistema decimal. Así apareció la primera moneda de un peso. Las piezas de plata eran de la denominación de diez y cinco centavos. Las de cobre de un centavo presentan diseños más sencillos. *Cfr*. Banco de México, "La moneda del Segundo Imperio", en *Historia de la moneda y del billete en México*, p. 15.
[173] A partir de 1864, se emitieron nueve estampillas conocidas como Águilas del Imperio en cinco diferentes períodos y con diferentes valores. En el caso de las estampillas que ostentan la efigie del Emperador Maximiliano, se emitieron doce diferentes variantes, ocho grabados y cuatro litografiados de varios colores y distinto valor facial. *Cfr*. David Cienfuegos Salgado y Esperanza Guzmán Hernández, "El servicio postal mexicano: historia, regulación y perspectivas", en David Cienfuegos Salgado y Luis Gerardo Rodríguez Lozano (coords.) *Actualidad de los servicios públicos en México*, p. 122.
[174] "Decreto sobre el escudo imperial", en *El Diario del Imperio*, t. II, núm. 253, 1 de noviembre de 1865.

inscripción en latín. La I se prestaba a un doble significado, el *Imperatore* y el de primero, las dos M, por Maximiliano y México: *Maximiliano primero emperador de México*. (Figura 54) Esta insignia fue sistemáticamente recuperada para adornar un sinfín de parafernalia desde las cabeceras de las camas, enseres domésticos, joyería, papelería, encendedores, pipas y un largo etcétera.



Figura 53.- CASA STERN, versión digital, ***Escudo imperial mexicano***, 1865, París

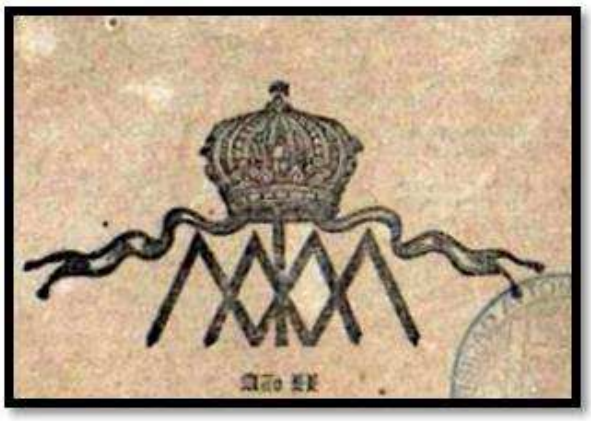


Figura 54.- KHAN, litografía, ***Monograma imperial***, ca. 1864.

1.4.2.- LA BANDERA

La bandera, símbolo patrio y aglutinador de la identidad nacional, concentra la significación histórica y cultural de una nación, funge como elemento identitario de la colectividad. Esta condición quiso ser aprovechada, respetando buena parte de su diseño, aunque tuvo que modificarse para representar un nuevo orden político y social. El patrón utilizado fue el tricolor: verde, blanco y rojo con el escudo mencionado cargando al centro de la franja blanca. Sin embargo, la proporción de las franjas fue cambiada, y cuatro águilas cada una coronada, fueron colocadas en las esquinas.

La representación que el imperio quería proyectar por medio de estos símbolos pretendía cumplir con dos funciones: mantener cierta cohesión social vinculada a elementos que ya estaban consolidados, como el águila real devorando a la serpiente, el nopal y los

colores oficiales que representaban la religión (blanco), la unión entre europeos y americanos (rojo), y la independencia (verde). La incursión de elementos propiamente europeos como los grifos tenía la finalidad de remitir a una nueva forma de gobierno, vinculada con la monarquía hereditaria.



Figura 55.- ***La bandera Imperial***, versión digital, 1864.

Insisto, los emblemas y parafernalia derivada no fueron fortuitos, sino que fueron retomados, adaptados y difundidos para consolidar una forma de gobierno que bajo otro tiempo y circunstancias, había sido exitoso. De esta manera, el diseño de los mismos se encuentra en el punto medio entre una "tradición arraigada" y una "tradición inventada", empero su propósito es el mismo que entendió Eric Hobsbawm respecto a ésta última: establecer cohesión social o pertenencia al grupo; legitimar instituciones, estatus o relaciones de autoridad e inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento.[175]

1.4.3.- LAS CONDECORACIONES

Los símbolos sirvieron también para otorgar complacencias y asegurar lealtades para el imperio. Como había mencionado, el establecimiento de este gobierno fue para muchos individuos una oportunidad de regocijarse con las costumbres cortesanas, brillar en sociedad y proyectar su *self* por encima de los demás. Los emperadores, vieron positiva esta

[175] Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, p. 16.

expectativa y se aprovecharon de la misma para asegurar vínculos con personas que creyeron convenientes en el terreno político, militar, social y económico. La forma de atraerlos y de hacerlos participes del imperio y de la pompa a la que aspiraban, fue a través de superficialidad de la corona: convidarlos a los bailes y convites, y a otorgarles diversas condecoraciones. Hemos hecho mención brevemente a las condecoraciones brindadas por la emperatriz, pero existieron otras que al igual que la bandera, el cuadro de Petronilo Monroy, o la litografía de Péraire buscaron una continuidad con el primer imperio, y con el máximo referente de la identidad nacional: la virgen de Guadalupe.



Figura 56.- ANÓNIMO, fotografía, ***La orden de Guadalupe***, 1865.



Figura 57.- ANÓNIMO, fotografía, ***La orden de San Carlos***, 1865.

La orden imperial que llevaba el nombre de la virgen mexicana, había sido instaurada desde el imperio de Iturbide, y continuada por el gobierno de Santa Anna en 1853. Ésta fomentaba los principios promulgados con el Plan de Iguala, y era otorgada a las personalidades más distinguidas.

Durante el Segundo Imperio la orden volvió a instituirse por el decreto del diez de abril de 1865, con el objeto de recompensar el mérito, las virtudes cívicas, y el mérito

distinguido. Cada doce de diciembre, fiesta de la virgen, se hacían los nombramientos de los Caballeros y en la fecha del cumpleaños del emperador, el seis de julio. El imperio sirvió a aquellos quienes vieron la oportunidad de escalar en la escena social, buscar los antiguos pergaminos novohispanos con títulos nobiliarios y usar los distintivos aristocráticos. Para José María Iglesias, los que carecían de éstas, hicieron fila delante del emperador alegando ser descendientes del mismo Moctezuma. El ministro juarista consideró que estas pretensiones provocaban risa hacia una rica aristocracia, cuyo origen "es en casi todos los casos procedente de una baja extracción".[176] La parafernalia, los ceremoniales y la pompa con que se divulgó el proyecto imperial eran para los liberales una simulación, teatro y farsa.[177] La propia idea de un sistema monárquico resultaba arcaica, contraria al espíritu reformista, además de traición, máxime cuando su origen provenía de un acuerdo colonial pactado más allá de las fronteras.

Incluso el esfuerzo de Maximiliano por mostrarse como un individuo más del pueblo fue repudiado por propios y extraños. Durante sus giras por el exterior, el emperador usó el traje nacional, sin embargo lo único que provocó fue burla para sus contrarios y vergüenza para sus partidarios.[178] En el próximo capítulo se verá cómo se aprovechó el bando liberal de esta situación y cómo se plasmó visualmente.

CONCLUSIONES PARCIALES

[176] José María Iglesias, *Revistas históricas sobre la intervención francesa en México*, p. 470

[177] Antonio García Cubas reflexionó sobre este proceder: No comprendía yo cómo personas independientes de más que regular fortuna ambicionasen ciertos títulos y tuviesen por más alta honra verse citadas en los periódicos entre las personas del servicio como chambelanes, caballerizos y otros a que no podía habituarse mi oído, y menos al tratarse de distinguidísimas señoras que eran reinas en sus casas y no constituían en palacio damas de servicio de palacio semaneras […] por falta de costumbre o por natural repulsión, no podía acomodarme a ellas. *Cfr*. Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas*, p. 506.

[178] Bernabé Loyola, rico hacendado queretano, narró en sus memorias la impresión que le dio conocer a Maximiliano durante la gira de éste por Querétaro en 1864: Teniendo tan cerca de mí a Maximiliano, pude examinarlo con todo detenimiento y desde luego me imaginé que era un verengo, (sic.) un bonachón, su aspecto todo revelaba, hasta en su traje a un turista.

Otra crónica de la época dice: todas las mañanas vestido con su traje nacional del pueblo bajo: ancho sombrero, calzonera con rica botonadura de plata y chaqueta de cuero con agujetas y bordados… Así se venía de su castillo a palacio y llegó a poner ese traje a sus lacayos y a guarnecer a las mulas todas blancas y de la misma talla, con alamares tricolores y cascabeles ruidosos. Esto en vez de satisfacer al pueblo lo enconaba y no era raro oír: mira valedor, allí viene el pulque austriaco. *Cfr*. Bernabé Loyola, *El sitio de Querétaro en 1867*, p 82 y Juan de Dios Peza, *Perucho, nieto de periquillo*, p. 148.

Respecto a la primera parte del capítulo puedo afirmar que el discurso panlatino permeó en la litografía francesa, ya sea para cuestionar los presuntos nexos culturales y raciales entre Francia y México o para afianzarlos. Los cuestionamientos se llevaron a cabo a través de la utilización de las herramientas sarcásticas y paradójicas de la caricatura. En este proceso es común observar que las elites representan la virtud, mientras que los otros (extranjeros) o grupos subalternos (minorías marginadas) fueron relacionadas con lo exótico, se caricaturizaron con formas grotescas. La imagen resulta elocuente cuando se quieren marcar estas diferencias. La belleza, la blancura, se relacionan con la inteligencia y con la virtud; mientras que la fealdad, los tonos oscuros de la piel van de la mano de la ignorancia, la incompetencia y los vicios.

La legitimidad panlatina se rastreó también en la prensa de carácter oficial que buscó lazos comunes a través de la "xilografía de tema solemne", quitando la apariencia grotesca de los habitantes, y enfatizando principalmente el paisaje urbano, relacionándolo con el pasado novohispano. La identidad latina, fue el pretexto socio cultural de Napoleón III para intervenir militarmente en México, buscó con esto una posición de privilegio para Francia respecto a los mercados internacionales. Afirmé por otra parte, que el trabajo pictórico que realizaron los artistas viajeros durante la primera mitad del siglo XIX, corresponde a la tradición que después recuperarían los litógrafos franceses en pleno conflicto, en otras palabras la representación del indígena durante la Intervención Francesa puede rastrearse en una época anterior, debido a lo que George Kubler calificó como "la larga duración del fenómeno artístico". Ninguna cultura visual es completamente nueva, se nutre de lo anterior en un proceso que une el presente con el pasado. Esto me hace aseverar que la representación icónica del indígena se encontró relacionada con una serie de repeticiones artísticas que cuestiona la cronología lineal e irrepetible del tiempo.[179]

Tal como lo ha señalado Tomás Pérez Vejo, la imagen es una sofisticada forma de construir un tipo de realidad, resulta un medio utilizado por las elites políticas en su lucha por el control de la imaginación de los pueblos en la construcción de imaginarios

[179] En este sentido podemos preguntarnos sobre la pertinencia de otras representaciones artísticas que tienen como finalidad describir la indígena, como la escultura, o la fotografía. Es lo que Kubler llamaría la "edad sistemática", que se define por la posición que ocupa un objeto respecto a otros creados para la misma función. *Cfr*. George Kubler, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre las ideas de las cosas*, p. 95.

colectivos.[180] En este sentido, la élite francesa trató de construir la imagen de un pueblo mexicano que acogía a su milicia como libertadores.

Durante el Segundo Imperio la construcción tuvo que ver con la legitimidad de una figura monárquica en la dirección del Estado. A partir de la identidad personal proyectada en el retrato, se pretendió reflejar valores colectivos destinados a la cohesión social, por ende a la aceptación. Este ejercicio visual fue un mecanismo persuasivo, en el sentido de tratar de convertir los retratos imperiales en un referente para otros, de ser tomado como ejemplos y capaces de influir. La conjunción entre la buena apariencia del gobernante y distinta parafernalia relativa al poder, tuvo como propósito sustentar su estatus y su rol social y unificar la opinión pública,[181] la cual bien pudo ganarse a través de un retrato armónico, convincente y de mandato, para lograrlo fue fundamental apelar a su propia notoriedad como líderes, su actuación visual trató de alejarlos de lo común y ordinario, incluso, de lo humano, acercándolos a lo divino. Luego entonces, las características que definían a los emperadores como líderes carismáticos, no sólo fueron sus cualidades intrínsecas, sino el reconocimiento que le pudieron otorgar sus seguidores al contemplar sus retratos, objetos que no sólo definieron las facciones físicas y la notoriedad política, sino el único medio para muchos para conocerlos y ser partícipes de su alta dignidad.

[180] Tomas Pérez Vejo, "Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: Dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico", en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (comps.) *Imágenes e investigación social*, p. 51.

[181] Otras acciones encaminadas a contribuir a la aceptación del gobierno, fueron las leyes de carácter social, las de fomento a la cultura y la conservación de documentos históricos. Además de otras simbólicas como la creación de la Academia Imperial de Ciencias y Literatura, la Academia de Ciencias y el Museo Nacional.

Capítulo 2.- LA RESISTENCIA LIBERAL

En lo que respecta al horizonte nacional, la litografía reflejó un fuerte sentimiento de patriotismo republicano y rechazo a la injerencia extranjera. Durante esta coyuntura se presentó una fusión de la idea liberal con la patria, la cual tuvo lugar, como lo consideró Emilio Rabasa, después de la Guerra de Reforma y frente a la Intervención Francesa. Desde esta mirada, la colección gráfica sobre la guerra con Francia resulta toda una épica bélica que en buena medida funcionó como instrumento para consolidar la identidad nacional.

Como en Francia, la litografía sobre esos primeros años pasó por dos momentos: por un lado tenemos los trabajos humorísticos encarnados en la caricatura, y por otro lado, la solemnidad representada por la litografía de guerra. Ambos casos fueron trabajados de manera brillante por el máximo litógrafo mexicano de la época, Constantino Escalante en dos medios diferentes. Las caricaturas en el periódico *La Orquesta* y el trabajo "naturalista-descriptivo" en *Las Glorias Nacionales o el Álbum de la Guerra*. La caricatura sirvió para denostar y burlarse de los personajes nacionales y europeos que manejaban un doble discurso y alentaban la intervención armada. Como en toda construcción burlesca, el artista exagera la fisonomía y coloca al actor en situaciones chuscas o comprometedoras. Contrariamente la litografía de *Las Glorias* respeta la dignidad del retratado, y en las escenas de guerra se intenta capturar los momentos cruciales y espectaculares. En ambos casos existió una división social, cultural y de exaltación patriótica, pero desde géneros diferentes, entre el francés: orgulloso y entrometido; y un conglomerado nacional convencido por el liberalismo republicano, que luchaba por la defensa patria, y personificado por el chinaco que sin ningún complejo se enfrentó al europeo.

Durante el imperio se permitió una fugaz libertad de expresión. La prensa fue el espacio perfecto para los ideólogos del liberalismo que estaban en contra de Maximiliano. A través de este medio lanzaron sus críticas, al principio, indirectas y después frontales, lo que les significó la clausura de sus periódicos en el mejor de los casos y la prisión en los

más severos.[182] La litografía que acompañó a las opiniones resultó igual de combativa y eficaz. En un ambiente político controlado por el imperio, no se le atacó directamente, pero a través de Maximiliano y los moderados que en un principio entraron en su gobierno, los liberales puros hicieron mofa de la reacción mexicana que veía cómo seguían vigentes las Leyes de Reforma, y que el gobierno imperial no las cambiaba ni un ápice.

2.1.- LA EXALTACIÓN DEL PATRIOTISMO NACIONAL ANTE LA AMENAZA EXTERIOR

La guerra con los Estados Unidos produjo temor de que la nación fuera controlada definitivamente por el vecino del norte en una confrontación futura. Ante la necesidad de cohesionar finalmente a la sociedad mexicana y fundar un Estado fuerte, se enfrentaron dos maneras de concebir a la nación. Una aferrada a la organización política colonial y a la institución monárquica, guiada ideológicamente por Lucas Alamán; la otra, moderna y liberal, más simpatizante del modelo republicano federal de los Estados Unidos, y concebida filosóficamente por José María Luis Mora. La pugna entre facciones pareció calmarse con el retorno de Antonio López de Santa Ana a la presidencia, sin embargo sus simulaciones, excesos y delirios de grandeza, abrieron la puerta a un conflicto más. De la coyuntura floreció la generación liberal más destacada del siglo XIX, quienes vieron la oportunidad perfecta para organizar al país definitivamente. La radicalización de la Reforma volvió a propiciar un conflicto, del que finalmente la generación del ’57 salió airosa. Los saldos negativos de la guerra, la imposibilidad real de ejecutar el texto constitucional y la continua existencia de gavillas conservadoras tanto militares, eclesiásticas y civiles, volvió a sentar las bases de una nueva la guerra. Sólo que en esta ocasión, el bando inconforme tendría la ayuda internacional.

La situación del país había cambiado desde 1847, para la década de los 60’s, existía un sentimiento mayor de arraigo territorial, se habían consolidado los símbolos patrios, por lo menos la insignia nacional, además de aumentar los órganos periodísticos: copiosa folletería y circulación de diarios. Mirar las litografías en los periódicos, fue una manera eficaz de informarse sobre cuestiones políticas y por qué no, de sentir animadversión por personajes que representaban a la reacción o al enemigo extranjero.

[182] *Infra*, p. 140.

Al igual que la prensa francesa, su contraparte mexicana recurrió tanto a la caricatura como a la litografía de temas solemnes para narrar visualmente los sucesos relevantes de la intervención. En lo tocante a la prensa sarcástica es obligado hacer referencia al importante papel desempeñado por el periódico *La Orquesta*,[183] dirigido por Carlos Casarín y Constantino Escalante, publicación influenciada en su edición y diseño por la escuela que había implantado Charles Philippon, editor y Honorè Daumier dibujante de *Le Charivari*.[184] No sólo la técnica de la caricatura francesa, fue reproducida, sino "también el espíritu y el contenido social en la obra".[185] *La Orquesta* tuvo dos facetas críticas durante el conflicto con Francia, la primera política y la segunda militar. En ambas trató de trasmitir el orgullo patrio, pero, particularmente en la segunda, es observable un concepto que llamaré el "patriotismo épico republicano". A éste, lo vamos a entender como una derivación del republicanismo clásico que enseñó que los hombres: "Sólo podían realizarse en una acción política emprendida como ciudadanos de una república libre y alentaba a tales ciudadanos a conquistar la gloria mediante el sacrificio de sus vidas al servicio de su patria".[186] La épica resultará una narración visual en la que se proyecta la victoria de los héroes que llevan detrás de sí una carga de fatigas, penalidades y otras adversidades de las que se pueden reponer para hacer más brillante el triunfo.

La faceta política arrancó antes de la intervención, durante los meses posteriores a conclusión de la Guerra de Tres Años. En esos primeros días la posición política del diario pareció incierta, pero tendiente cada vez más a la causa de Juárez.

2.1.1.- La faceta política de *La Orquesta*

[183] El periódico satírico más importante de la década de los sesentas del siglo XIX. Se convirtió en la primera publicación mexicana con caricaturas que logra rebasar el primer año. A lo largo de sus dieciséis años de vida y cinco diferentes etapas de publicación, trabajaron en él, los caricaturistas más importantes del periodo, entre ellos Constantino Escalante, Santiago Hernández, José María Villasana, Carlos Casarín y Jesús T. Alamilla. *Cfr*. Rafael Barajas, *La historia de un país en caricatura, caricatura mexicana de combate 1829-1872*, p. 65.
[184] Rafael Barajas plantea que es probable que el nombre de *La Orquesta* sea un homenaje a *Le Charivari*, que se traduce del francés como el barullo que producen los músicos al afinar sus instrumentos antes de ejecutar una pieza. Barajas continua: "Sabemos que algunos números de *Le Chariavari* francés llegaban a México y no es difícil imaginar que el cliente mexicano pidiera: "deme esa revista… la de la orquesta" (en alusión al cabezal de la revista diseñado por Daumier, donde aparece una orquesta). *Cfr*. Rafael Barajas, *op. cit*., p. 66.
[185] Salvador Pruneda, *La caricatura como arma política*, p. 13.
[186] David Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, p. 715.

En el primer año de su publicación (1861) el periódico tomó una posición bastante crítica sobre la falta de eficacia de las leyes de Reforma, como el fracaso en la recaudación de la Ley de Desamortización impulsada por Miguel Lerdo de Tejada. Casarín y Escalante no tuvieron reparos en acometer contra la bancarrota del país y la pugna que seguía vigente entre los caudillos conservadores y liberales.

Las caricaturas de Escalante y Santiago Hernández se convirtieron en un arma propagandística bastante eficaz contra la invasión. En palabras de Enrique Cárdenas, Escalante "hizo con su lápiz más que muchos generales con su espada, que muchos escritores con su pluma y que muchos oradores con la palabra".[187]

Ante el inminente conflicto con las potencias extranjeras, *La Orquesta* convocó al pueblo y los principales generales de la nación, independientemente de su bando, a alinearse en torno a Juárez para hacer frente al invasor. El diario hizo a un lado sus diferencias con los juaristas y llamó a organizar un "batallón de zuavos mexicanos" para combatir a los extranjeros. Cuando las tropas invasoras desembarcaron en Veracruz, Escalante realizó una litografía que tituló: "No más divisiones cuando la patria está en peligro", y sentenció que uno de los colaboradores del periódico, del que más tarde se sabría fue el editor Carlos Casarín, se uniría a las tropas que Ignacio Zaragoza preparaba para organizar la defensa.



Figura 1.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"No más divisiones cuando la patria está en peligro"**, en *La Orquesta*, 22 -XIII- 1861. Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

[187] Enrique Cárdenas de la Peña *Mil personajes del siglo XIX*, p. 583.

Escalante convocó a través de sus caricaturas, a los beneficiarios de las Leyes de Reforma para que financiaran la causa e instó a formar un escuadrón de voluntarios.

En “No más divisiones cuando la patria está en peligro”, una mujer, alegoría de la patria republicana con gorro frigio, señala con la bandera nacional al porvenir, en un horizonte luminoso. Con la mano izquierda cubre con la rama del laurel a los militares antagónicos de la época, Jesús González Ortega y Leonardo Márquez,[188] en señal de reconciliación y promesa de victoria ante la amenaza a la patria. Uno de ellos, le hace entrega de su espada, González Ortega; el otro vacilante, terminaría por engrosar las filas intervencionistas.

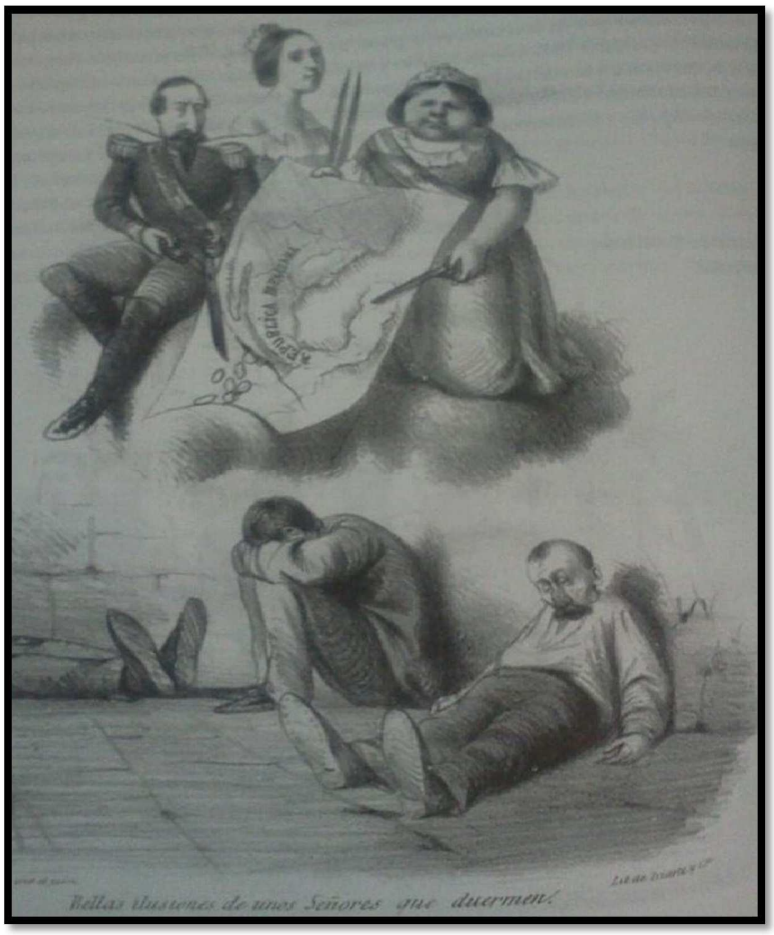


Figura 2.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **“Bellas ilusiones de unos señores que duermen”**, en *La Orquesta*, 7 -VII- 1861, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

En septiembre de 1861 Escalante presentó la primera caricatura que ironiza sobre los sueños de los monarcas Isabel II de España, Victoria de Inglaterra y Napoleón III de Francia por intervenir militarmente en México. (Figura dos) La caricatura está dividida en dos partes. En el plano superior se encuentran los monarcas sobre una nube, recortan las partes del territorio que habrían de repartirse para cobrar el monto de la deuda suspendida por Juárez. La tradición fisonómica actúa de

[188] Existe un tercer personaje en la extrema derecha, casi translucido, el cual pudiera tratarse de Miguel Miramón en ese momento exiliado en Europa.

manera perfecta en el carácter de la caricatura al acentuar de manera desproporcionada el volumen de Isabel II y alargando de manera exagerada el bigote del emperador francés.

En el plano inferior tres conservadores sueñan con el apoyo internacional que habría de despertarlos de su letargo y prisión, hasta ese momento nadie imaginaba que Napoleón III tenía un plan más ambicioso que la exigencia del pago de una deuda.

Para cristalizar el proyecto monárquico, Napoleón III contó con el apoyo del embajador francés en México, Jean Pierre Elizidore Alphonse Dubois de Saligny. A finales del 1861 el embajador trató de acelerar la invasión francesa, al intentar provocar de manera violenta al gobierno de Juárez. La noche del primero de noviembre de aquel año, Saligny se presentó totalmente ebrio en el salón de exposiciones de la antigua Plaza de Armas, lo que significaba un insulto al gobierno mexicano y la violación de un decreto de ley seca emitido por las autoridades del Ayuntamiento. La provocación buscaba una reacción virulenta que desencadenara un conflicto internacional, como ya había ocurrido en la llamada guerra de los pasteles.[189] El gobierno no podía tocar a Saligny sin graves consecuencias, pero por otra parte si no respondía a la humillación daría muestras de debilidad. Escalante no perdió tiempo y lo ridiculizó al dibujarlo dentro de una botella de coñac. "Cuya transparencia permite ver a Saligny burlándose de los observadores, dejándolo fuera de la barrera que ofrece la inmunidad diplomática, mientras él permanece detrás de ella".[190]

La caricatura corresponde a una figura retórica de sustitución, suprimir un elemento por otro, de manera que existe una permutación simbólica. Del lado izquierdo de la caricatura se observa al alcalde de la ciudad, Juan José Baz mostrando el bando de ley seca, y cuya pantomima demuestra enojo, a la derecha, el entonces coronel Ramón Corona, encargado de la seguridad de la ciudad tratando de romper con un garrote la "Botella de Coñac de cincuenta años". Las reacciones no se hicieron esperar, el propio Saligny protestó ante el gobierno mexicano por las alusiones a su persona. En el siguiente número *La Orquesta* mencionó en una editorial que era el diplomático francés el que se burlaba de las

[189] En 1837 el gobierno francés decidió entrar en guerra contra el Estado mexicano en la llamada guerra de los pasteles (se popularizó de esta manera en virtud de que uno de los demandantes era un pastelero dueño de un restaurante de Tacubaya, donde algunos oficiales del presidente Antonio López de Santa Anna en 1832 se habían comido unos pasteles sin pagar la cuenta, por lo cual exigía ser indemnizado). Esta acción, sin embargo, no logró que los comerciantes franceses establecidos en México tuvieran una posición de privilegio.
[190] Esther Acevedo, *La caricatura política en México en el siglo XIX*, p. 26.

leyes del país al intervenir en su política interna, recordaba que ningún otro diplomático había cometido tal delito.[191]



Figura 3.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Esposición (sic.) de industria"**, en *La Orquesta*, 6 -XI-1861, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

El golpe infringido a la reputación de Saligny fue brutal. El asunto se convirtió desde ese momento en *affaire vieux cognac*. (La aventura del viejo coñac). La opinión pública no dejó de burlarse del aludido. El que quería burlarse del país terminó siendo la imagen misma de la burla. A partir de ese momento, Saligny fue caricaturizado en varias ocasiones por Escalante y Santiago Hernández, lo dibujaron tirado de borracho, como el dios Baco, el tapón de una botella, cirquero y payaso. El vulgo le dedicó varios versos donde lo tratan como un alcohólico irremediable, fue parodiado en varias melodías.[192]

El 16 de noviembre se publicó una nota de Saligny en el periódico *L´Estaffete*, periódico en francés editado en la ciudad de México, donde expresaba: "no es compatible con la dignidad de Francia, la permanencia de su legación en México".[193] Es claro que la caricatura había probado su eficacia como medio de persuasión pública sobre la amenaza del exterior, creó lazos de simpatía con la causa nacional e hizo mella en el orgullo y en la moral de los agentes coludidos con la intervención. Estos factores bien pudieron alentar los

[191] *Ibíd*., p. 27
[192] *Cfr*. Rubén M. Campos (comp.) "Cancionero de la intervención francesa", en *El folklore y la música*, disco trece, pistas dos y tres.
[193] Rafael Barajas, *óp. cit*., p. 72.

sentimientos de patriotismo, manchar el orgullo de los franceses radicados en México y consolidar la reputación negativa de los políticos.

Pero la soberanía nacional no fue amenazada solamente por diplomáticos extranjeros. Juan Nepomuceno Almonte, apodado por los liberales como "Pamuceno" e hijo no reconocido de José María Morelos.[194] Llegó a Veracruz hacia principios de 1862, después de haber fungido como embajador en Londres durante el periodo de Vicente Guerrero y embajador en París en la dictadura de Antonio López de Santa Anna, donde sembró amistad con Napoleón III. Al verse con el apoyo del emperador francés, Almonte se proclamó presidente interino y jefe supremo de la nación. Ante estos hechos que suponían cierta traición de un mexicano, Almonte se convirtió en otro blanco de las sátiras de Hernández y Escalante.

La Orquesta atacó fuertemente al diplomático francés y a "Pamuceno", tratando de descreditarlos ante la opinión pública, no obstante cuando se instaló el imperio, ni Almonte ni Saligny tuvieron papeles importantes en la publicación.

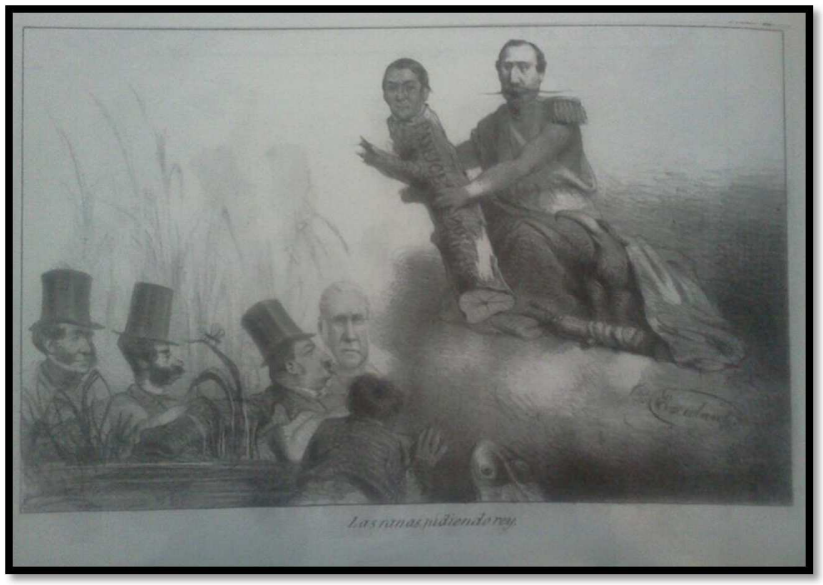


Figura 4.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Las ranas pidiendo rey"**, en *La Orquesta*, 5 -IV- 1862, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

La figura indígena que Francia opuso simbólicamente a Juárez tenía la finalidad de convocar a grandes sectores de la nación mexicana, tal como lo hacía el presidente, uno de los factores que parecerían inclinar la balanza, a favor del favorito de Napoleón III, era que "Pamuceno" fuera hijo de José María Morelos, pero aquello no influyó para ganar

[194] Su padre lo nombró general desde niño, su apellido provenía de su madre Brígida Almonte, a la muerte de su padre el pequeño emigró con su madre a los Estados Unidos. *Cfr*. Donato Cordero Vázquez, *Curiosidades de la chinaca, la reforma y el imperio*, p. 117.

popularidad. Los caricaturistas liberales que no utilizaron elementos racistas contra Juárez sí los usaron contra Juan Nepomuceno, lo ridiculizaron hasta el extremo de llamarle "indio despreciable", lo dibujaron siempre con huaraches y calzón de manta, cuando éste solía presentarse a sí mismo como militar de alto rango. Para burlarse de los conservadores y de "Pamuceno", Escalante rescató la fábula infantil de La Fontaine, "Las ranas pidiendo Rey" (figura cuatro), y adaptó la parte central en una escena caricaturizada. El relato decía que en alguna ocasión las ranas cansadas de su desorden le pidieron al dios Júpiter un rey, como lo tenían las abejas y las hormigas (trabajadoras). El dios les aventó un tronco. Una rana asomó la cabeza, vio aquel pedazo de madera, llamó a las ranas y dijo: — ¡Hermanas, ese rey, que nos ha enviado Júpiter, es un zoquete! Se subieron al leño y se reían de él. En la composición de Escalante, Napoleón III es investido como la deidad que avienta a los conservadores un pedazo de tronco sin mayores atributos.

La caricatura es interesante porque de algún modo el autor recurrió a la formación de un tipo de otredad a manera de "salvaje animal",[195] es decir, metafóricamente el conservadurismo era desorganizado, no tenía un centro común, y al pedir un líder a un monarca europeo, lo que se les entregó fue un corrupto y traidor. La escena atañe a la figura retórica conocida como prosopopeya, la atribución de cualidades humanas a objetos inanimados y a animales.

El desenlace de la fábula refiere que las ranas volvieron a pedir un rey, y el dios les mandó un dragón que terminó por comerse a todas. La moraleja detrás de la imagen, es que al final aquellos conservadores habrían de desaparecer a manos del líder que finalmente el emperador mandaría a tierras mexicanas.

La Alianza Tripartita, formada por Inglaterra, Francia y España firmó en Londres, el 31 de octubre de 1861, un pacto de intervención contra el gobierno de Juárez denominado Convención de Londres. A principios de diciembre de ese mismo año, las potencias aliadas se instalaron en Orizaba y Jalapa. Las fortificaciones de Veracruz fueron desmanteladas y la ciudad se rindió sin lucha. El gobierno de Juárez buscó evitar la guerra a toda costa, incluso derogó la ley que admitía una moratoria en el pago de la deuda exterior. Manuel Doblado, ministro de Relaciones Exteriores logró, mediante los tratados de la Soledad, que

[195] La rana se sumó el cangrejo, otra figura animal que se usó para denigrar al conservador que siempre caminó para atrás.

Juan Prim, representante español, y Lord John Russell por Inglaterra se retiraran. El gobierno francés se negó a reconocer no sólo al tratado sino al gobierno constituido. A finales del mes de abril de 1862, las tropas españolas y británicas evacuaron del país. La coalición intervencionista quedó rota, y México se preparaba para una larga guerra con Francia. Las imágenes en la prensa liberal, jugarían un papel importante en torno a la unidad nacional engrandeciendo a las figuras que representaban a la república, y ridiculizando a los agentes extranjeros. Las escenas de guerra constituyen el cambio de tema en las caricaturas en *La Orquesta*, se inauguró así la faceta militar. La ocupación francesa de 1862 hasta 1864 es el periodo de la exaltación épica republicana, perfectamente observable en las litografías. La épica refiere, aquello que Carlos Monsiváis consideró como el afán de comercializar los sentimientos de patria, honor y gloria.[196] La épica tiene una relación muy cercana con el republicanismo clásico y el liberalismo, sólo que sin el sentido civil y diplomático. Es la narración cruenta de los episodios bélicos por parte de soldados semi profesionales, pero comprometidos con una causa noble y pura: la consolidación de la patria republicana, frente a los intentos por crear desde el extranjero, una patria monárquica para México. La épica visual, continúa Monsiváis, se distribuyó en la litografía para dar a conocer al público, las hazañas de los caudillos. "Épica es la conmoción del amor cívico, épico es lo que anuncia la inminencia de la civilización, y épico es lo propicio de situaciones al parecer tan irreconciliables como las batallas".[197]

La épica alcanza la cumbre cuando viene acompañada de la victoria, sigue siendo loable si en la derrota se muestran valores, convicciones, perseverancia y se continúa la lucha hasta el final. La guerra contra los franceses se colocó en la cima de las páginas bélicas de la historia nacional, es decir, resultó épico derrotar en un proceso largo y difícil a un ejército europeo. La épica confiere gloria a la muerte, la hace estética si se sufre por un enemigo de la patria; es doblemente ganada tanto por el héroe que vence o muere, como a la publicación y al dibujante que tienen el privilegio de contar a los espectadores las

[196] Carlos Monsiváis, "'Si el gobierno supiera que así lo vemos' (Política, sociedad y litografía en el México del siglo XIX)", en *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, p. 111.
[197] *Ídem*.

hazañas que deberán ser ejemplo en los demás mortales.[198] ¿Cómo colaboró a construir *La Orquesta* dicha épica?

2.1.2.- LA FACETA MILITAR DE *LA ORQUESTA*

El triunfo de las tropas de Zaragoza en Puebla durante el cinco de mayo de 1862 significó muchas cosas, quizá la más importante en el terreno de lo ideológico, fue consolidar el sentimiento patriótico republicano. Ante la humillante derrota, el general galo Charles Ferdinand Lorencez, se replegó a Orizaba y pidió veinte mil refuerzos a París para vengar la afrenta. El gobierno de Napoleón III preparó la contraofensiva, sustituyó como jefe del ejército expedicionario a Lorencez por Elie Frédéric Forey.



Figura 5.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía **"La intervención francesa ha venido al suelo con un soplo, como un castillo de baraja"**, en *La Orquesta*, 10 -V- 1862, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

[198] Esta épica no fue exclusiva del medio visual, se destacaron los discursos líricos escritos por Riva Palacio o los cantos cívicos de tema heroico de Juan de Dios Peza. Al final de la Intervención Francesa hubo un auge de literatura de corte patriótico – romántico, dominada por los héroes nacionales.

Los sucesos de Puebla le brindaron a Escalante sustancia para continuar con sus sátiras, además de incluir a sus principales objetivos Saligny y "Pamuceno", se sumaron los zuavos franceses y su general Lorencez. A los pocos días de la derrota francesa, Constantino publicó la litografía: "La intervención francesa ha venido al suelo con un soplo, como un castillo de baraja". (Figura 5) En ella se puede observar a un chinaco que con un leve movimiento va derrumbando una baraja en la que aparecen varios zuavos, en la última carta Lorencez extiende sus brazos para detener la caída. Los zuavos parecen llevar a cabo movimientos torpes, incluso vemos que se tropiezan entre sí, lo que implicaría también una crítica a la estrategia militar tan torpe que los franceses llevaron a cabo ese día.[199] El cartón responde a la metonimia; figura retórica que designa una cosa o idea con el nombre de otra. El caricaturista muestra metafóricamente la causa de la victoria (soplo) y el efecto o caída del enemigo. En la parte superior, aparece Saligny llorando, por arriba de él, una especie de pato, ave que simboliza los bonos Jecker, pretexto que finalmente fue utilizado para justificar la intervención.

Días más tarde, Escalante retomó el tema y presentó otra litografías sobre la batalla, "El cinco de mayo", en ella se observa tres zuavos atorados por sendas pencas de magueyes, lo que simbolizaría la accidentada geografía nacional. La vegetación que había hecho referencia una y otra vez al exotismo del paisaje mexicano en las xilografías francesas, resultó en este caso un obstáculo que jugó en favor de la causa nacional. Ante la aparente torpeza de los zuavos, extienden sus brazos pidiendo la ayuda de Lorencez. La inclusión de magueyes, por otra parte, puede responder al particular modo de guerrear de los chinacos durante el periodo: la guerrilla.

> […] Para enfrentar militarmente a la intervención francesa, dos concepciones diferentes y antagónicas se debatieron en la época: una que sostenía la necesidad de desarrollar la lucha militar conforme a los esquemas clásicos (ejército regular, defensa de plazas, guerra de posiciones) y otra que abogaba por el empleo de la guerra de guerrillas como método fundamental de lucha.[200]

[199] Lorencez decidió atacar el fuerte de Guadalupe careciendo de información real y digna de confianza, desconocía las inmediaciones: accidentadas y cuesta arriba. La elección de la artillería también fue equivocada, "pues se utilizaron cañones de calibre 4 a 2200 metros sobre una construcción fortificada, de tal suerte que, una vez realizados los primeros 300 disparos, no se había logrado producir ningún efecto sobre las murallas". *Cfr*. Raúl González Lezama, *Cinco de mayo. Las razones de la victoria*, p. 153.

[200] Daniel Molina A., "Presentación", en Émile de Keratry, *La contraguerrilla francesa en México, 1864*, p. 17

La guerrilla precisó las emboscadas, de evitar el enfrentamiento directo con las tropas francesas. Se trató de "aprovechar el conocimiento del terreno y escoger cuidadosamente el momento y la oportunidad para atacar al ocupante, dosificar el uso de la fuerza en espacio y tiempo".[201] En este orden de ideas, los magueyes podrían simbolizar la guerrilla que hace desesperar, confundir y atrasar el avance de los zuavos. Lorencez lleva puesto como sombrero la bota del general Arteaga, aludiendo a la herida que sufrió durante la defensa de las cumbres de Acutzingo, único triunfo que los franceses habían obtenido hasta entonces.



Figura 6.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"El 5 de mayo"**, en *La Orquesta*, 21 -V-1862, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

La relevancia del cinco de mayo fue tal, que el acontecimiento merecía tener un tratamiento más solemne, ya sea para cumplir funciones pedagógicas que además de ilustrar ciertas cualidades geográficas, exaltaran la épica de los héroes por su patria. Para lograr la solemnidad requerida fue primordial remitirse al contexto en el que debía

[201] Marcos Pablo Moloeznick, "Insurgencia y contraguerrilla durante la guerra de intervención francesa en México (enseñanzas para la doctrina de guerra mexicana)", en *Revista del CELSA*, p. 121.

adaptarse a la obra,[202] es decir, prestar mayor atención a las cualidades del espacio, los rasgos físicos de los retratados, sus armamentos, uniformes y demás material.

2.1.3.- EL APORTE DE *LAS GLORIAS NACIONALES*

Constantino Escalante decidió dejar por un momento de lado las situaciones caricaturescas aparecidas en *La Orquesta,* y mostró al público escenas de mayor realismo, que reconstruyeron con detalles minuciosos las acciones más importantes. Para tal fin emprendió junto con Hesiquio Iriarte, la publicación de un álbum serio de litografías sobre la Intervención Francesa y la batalla del cinco de mayo en respuesta al deseo generalizado de observar, ser testigo de los sucesos acaecidos en Puebla, enmarcados por un gran fervor patriótico. Fue así como nació la colección periódica *Las Glorias Nacionales* o *Álbum de la Guerra*.[203] En esa búsqueda de contar con mayor verosimilitud, Escalante e Iriarte se trasladaron personalmente al lugar de los hechos y se entrevistaron con varios testigos

[202] Juan Manuel Blanes, uno de los "pintores de temas históricos" más importantes de Sudamérica, argumentaba que una de las funciones principales de este tipo de pintura era documentar. Afirmaba que el artista debía abocarse al estudio pormenorizado de los documentos históricos existentes, recopilar las iconografías de los personajes, conocer las indumentarias de la época, y, si esto era posible, recorrer *in situ* los lugares donde se habían producido los hechos que el artista debía representar. El cuadro, según él, debía condensar lo más verazmente estos aspectos, y podría considerarse como "el documento de documentos". *Cfr*. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y María Luisa Bellindo Gant, "La pintura de temática histórica", en Rafael López Guzmán, *op. cit*., pp. 299-303.

[203] Fue publicado por entregas, presentaba litografías y descripciones literarias de varias de las batallas ocurridas durante la Intervención Francesa en México de 1862 a 1867: La batalla del 5 de mayo, El asalto del cerro de Guadalupe ese mismo día, las acciones en las Cumbres de Acultzingo, Barranca Seca, Cruz Blanca y la del Fuerte de San Javier, entre otras. Este proyecto editorial vio la luz en agosto de 1862 en la Casa de Iriarte y Cía. y la imprenta de J. Abadiano. Consistió en su primera época de nueve entregas publicadas entre 1862 y 1863 y un texto explicativo elaborado por autores que participaron en las batallas: Florencio M. del Castillo (1ra, 2da, 4ta entrega), Carlos R. Casarín (3ra, 5ta, 6ta), Pantaleón Tovar (7ma), Joaquín M. Alcalde (8va) y Antonio Carrión (9na). La ventaja de la imagen es la simultaneidad que se ofreció frente al discurso lineal del texto, de tal forma que se maximizó la necesidad didáctica como la afirmación y orgullo nacional. En 1863, cuando fue ocupada la ciudad por el ejército francés, la publicación fue suspendida. Ya restaurada la república, en 1868 reapareció nuevamente, editada por la Casa de Iriarte y Cía, y publicada esta vez por la Imprenta Literaria de la V. de Segura e Hijos. El título tuvo un ligero cambio: *Las Glorias Nacionales. Álbum de la Segunda Guerra de Independencia*. Esta vez sus autores fueron de mayor renombre, Ignacio Manuel Altamirano y Guillermo Prieto. Fue ilustrada, al igual que en su primera época, por Escalante, quien recrea con una perfecta técnica el ataque a Zitácuaro, conducido por Vicente Riva Palacio, y la batalla de la Carbonera, protagonizada por el general Porfirio Díaz. De esta segunda época existen únicamente dos entregas. La publicación se terminó a la muerte de Constantino Escalante, ocurrida el 29 de octubre de 1868. *Cfr*. Juan Carlos Franco Montes de Oca. *Las Glorias Nacionales*. *Álbum de la Segunda Guerra*, Archivo Histórico Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INHA.

presenciales, para recabar información sobre lo sucedido.[204] El viaje produjo varias estampas, pero la de mayor difusión es sin duda la que lleva por título "Batalla ganada a los franceses en las inmediaciones de Puebla el día 5 de mayo de 1862", de la cual existen dos versiones y cuyas principales diferencias son intensidad del color y la modificación del primer plano.[205] "La estampa en ocasiones se ha encontrado en blanco y negro, pero también se tienen versiones coloreadas a acuarela que reflejan contundente el triunfo del ejército mexicano sobre los intervencionistas franceses".[206] En esta vista se aprecia el asedio de los soldados mexicanos hacia los zuavos, los cuales intentan atacar el fuerte de Loreto. La derrota de los franceses es evidente, pues se destacan los cadáveres de varios de ellos, así como la persecución que les inflige el ejército de Oriente. El paisaje accidentado obligó al autor explicar con precisión la batalla: la litografía incluye números para identificar a los elementos mexicanos y sus fortificaciones; y letras para distinguir las columnas francesas.[207]



Figura 7.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Batalla ganada a los franceses en las inmediaciones de Puebla de Zaragoza, 5 de mayo de 1862"**, en *Las Glorias Nacionales*, 1862.

[204] *La Orquesta* informó a sus lectores del viaje y las grandes expectativas sobre el trabajo que Escalante tenía proyectado: "Hemos tenido el gusto de ver concluida la vista de esta gloriosa batalla […] La vista de la batalla perfectamente litografiada a dos tintas, en un pliego cuádruple en la casa Iriarte y Ca., estará de venta a mediados de esta semana. El dibujo ha sido hecho por el hábil artista Constantino Escalante, quien hizo precisamente un viaje a Puebla para estudiar sus localidades y revivir datos, apuntes y noticias". *Cfr*. Anónimo, "Glorias Nacionales. La batalla del 5 de mayo", en *La Orquesta*, tomo III, núm. 15, 18 de junio de 1862, p. 59.

[205] Es probable que esta litografía haya sido la primera de *Las Glorias Nacionales* y que se vendiera por separado. Los editores le dieron cierta importancia, pues su tamaño es más grande y es la única a color. Es importante señalar que no se ha encontrado texto que la acompañe. *Cfr*. Arturo Aguilar Ochoa, "Estudio introductorio", en Constantino Escalante e Hesiquio Iriarte, *Las Glorias Nacionales*, p. 37.

[206] *Ibíd*., p. 14.

[207] *Ibíd*., p, 37. Esta es una convención desde la cartografía para relacionar lo visto con la identificación de sitios.

Para el investigador Arturo Aguilar Ochoa, la estampa tuvo tanto éxito que fue tomada como modelo para producciones posteriores sobre el mismo tema, concretamente las que pintó Patricio Ramos y otras anónimas.

Otra litografía que sin duda logró gran difusión, fue "Una escena en el asalto del cerro de Guadalupe el 5 de mayo de 1862". En ella Escalante enfatizó a manera de detalle la lucha sin cuartel entre mexicanos y franceses. Sobre el escarpado cerro se ve el complicado acenso de los invasores, algunos de ellos abatidos ya por la artillería mexicana. La escena principal se concentra en la amenaza de un zuavo que con bayoneta en mano pretende herir a un soldado mexicano, el cual, ante la clara falta de armas, levanta sobre su cabeza una bala de cañón para lanzarla a su contrincante.



Figura 8.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Una escena del asalto al cerro de Guadalupe, 5 de mayo de 1862"**, en *Las Guerras Nacionales*, 1862.

En "Una escena del asalto al cerro de Guadalupe, 5 de mayo de 1862" se concentran los ingredientes de la épica republicana en un héroe anónimo. No sabemos su nombre, pero

resulta conmovedor el valor e ingenio con el cual encara al enemigo, (por el texto que acompaña la litografía sólo sabemos que es artillero). La pericia con la que impide la entrada del francés en el fuerte, nos hace pensar en una metáfora, en el entendido que no sería fácil que los franceses ocuparan todo el país. El zuavo muestra una actitud valiente, al subir una empinada cuesta y llegar a un punto al que no llegaron sus otros compañeros. En ambos bandos hay determinación. El valor del contrincante enaltece al vencedor. Florencio M. del Castillo, autor del texto relata el final que tuvo esta escena: "el mismo artillero que con mayor sencillez acababa de ejecutar aquella acción heroica, pasando el peligro y no viendo en el herido más que un hermano, salvó el parapeto, y condujo en sus propios brazos a un lugar seguro al francés vencido".[208] El trabajo de *Las Glorias Nacionales* no sólo ponderó el valor, sino la camaradería, el respeto y la humanidad de los mexicanos.



Figura 9.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Una escena del asalto al cerro de Guadalupe, 5 de mayo de 1862"** (detalle), en *Las Glorias Nacionales*, 1862.

En la narración visual de los conflictos bélicos, y como parte misma de la épica, es común encontrar el tema de la muerte. La muerte en dicho contexto asegura el paso inmediato a la memoria colectiva como referente y ejemplo de valor. Ahora bien, es característico de las pinturas históricas el proceso de glorificación tanto de los lugares donde los hombres encontraron una muerte prematura o inmerecida, como los sitios en los que murieron. Las historias nacionales que transmiten con cierto orgullo los momentos culminantes de la vida de los héroes, sin soslayar aspectos trascendentes como las últimas palabras, el último acto de resistencia y patriotismo de los mismos.

[208] Florencio M. del Castillo, "Rasgos característicos en la jornada del 5 de mayo de 1862 en los alrededores de Puebla", en *Las Glorias Nacionales*, p. 76.



Figura 10.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Retrato del General de división Ignacio Zaragoza, benemérito de la patria"**, en *Las Glorias Nacionales*, 1862.

El retrato exacto de la muerte puede sugerir santidad dando así la impresión de que el que muere ha sufrido un trance de vital relevancia y que puede llegar a ser sacralizado en una escala social, de manera semejante a la veneración que se hace de una figura divina.[209] Pero no en el sentido estrictamente religioso, sino que ocupa un lugar en las celebraciones cívicas, que la muerte implique luto patrio, en el sentido de colocar la bandera a media asta o pronunciar en las celebraciones cívicas sus últimas palabras, recordar los pasajes del día de su defunción y recordar su obra.

Una especie de veneración *post mortem* ocurrió con Ignacio Zaragoza, su temprano deceso, sólo cuatro meses después de los sucesos en Puebla, cayó como balde de agua helada en el ánimo de muchos. A raíz de su muerte se rebautizó a Puebla con el nombre de Zaragoza. Calles, edificios, e incluso batallones, también cedieron su antigua nomenclatura para tomar el nombre del general fallecido. La proliferación de imágenes también fue una constante. El retrato que Escalante había hecho de Zaragoza se realizó desde el triunfo contra los franceses, tras su deceso, apareció a la venta y se anexó un discurso. El texto fue escrito por Florencio M. de Castillo, en éste explicó que no era su propósito escribir la vida del héroe, porque "él vivirá en todos los corazones: porque será una figura que se eleve por

[209] Este proceso se observa con mayor claridad después de la muerte de Maximiliano, hablaré a detalle en el capítulo tres.

sí sola en nuestra historia".[210] Mencionaba también que Zaragoza había dejado una niña pequeña; una madre muy anciana y que su esposa había fallecido recientemente, tratando de crear, así, lazos afectivos entre el lector y la figura del desaparecido. El dramatismo de la situación, refiere también al martirio y por ende al recuerdo casi de carácter religioso.

Esto constituye un ejemplo a seguir de abnegación, valentía y patriotismo. El retrato de Zaragoza en *Las Glorias Nacionales*, es de medio cuerpo en posición de tres cuartos quizá tomado de alguna fotografía hasta ahora desconocida.[211] La técnica utilizada en esta litografía es el *sfumato*, difuminando así los contornos, tonos y valores de las formas, y acentuando con mayor definición la parte central.

A la muerte de Ignacio Zaragoza, el gobierno decidió sustituirlo con el general Jesús González Ortega, aunque no era militar de carrera, estaba bastante fogueado por las batallas de Reforma, además venía precedido de mucho prestigio, pues en diciembre de 1860 había conducido las tropas que derrotaron en Calpulapan, al general conservador Miguel Miramón.

Esta vez los franceses no se decidieron por una batalla decisiva, sino rodearon la ciudad para sitiarla. Si bien la batalla del cinco de mayo, había exaltado el máximo emblema de la épica republicana: la victoria total y absoluta, frente al sitio de Puebla habría de mostrar su otra faceta. La derrota, no exime de valor, abnegación, constancia y otros nobles sentimientos. En esta ocasión lo que tenemos visualmente, es un "perdón por el fracaso". Se buscó encontrar factores externos a la victoria francesa. Constantino Escalante retomó su trabajo en *La Orquesta* después de la primera etapa de *Las Glorias Nacionales* y emprendió una vez más su sátira política, ésta continuó en la faceta militar del diario. Es menester decir que *Las Glorias* fue una representación que se anunció incluso como "tomas al natural", lo que hizo de su autor una especie de corresponsal. La labor "reporteril" continuaría con el segundo asalto a Puebla, sólo que en esta ocasión, las tomas realistas y cuidadas esperaron, ya que serían lanzadas en la segunda época del álbum ya en tiempos de

[210] Florencio M. del Castillo "El general en jefe del ejército de Oriente, C. Ignacio Zaragoza", en *Las Glorias Nacionales*, p. 84.
[211] Arturo Aguilar Ochoa, "Estudio introductorio", p. 38.

la República Restaurada.[212] El seguimiento gráfico diario del sitio sería reportado mediante la caricatura.

2.1.4.- EL SITIO DE PUEBLA

Los sucesos acaecidos en Puebla durante los meses de marzo a mayo de 1863 transcurrieron entre encarnizados encuentros, destrucción parcial de conventos y barrios, firmas de armisticios para la sepultura de cadáveres, canje de prisioneros y caravanas de inocentes acosados por el hambre tratando de salir de la ciudad entre fuego nutrido. Durante las operaciones militares del sitio de Puebla, las caricaturas de *La Orquesta* se tornaron en instrumentos de propaganda en pro del patriotismo y contra la violación de la soberanía. El trabajo de Escalante comenzó incluso antes del inicio de las hostilidades.



Figura 11.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Soldados desde lo alto de aquella prominencia con telescopio nos están mirando"**, en *La Orquesta*, 8 -XI- 1862, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

El ocho de noviembre de 1862, apareció en el diario una caricatura de Napoleón III vistiendo botas, saco y sombrero enormes, vestimentas que corresponderían a su tío Napoleón Bonaparte. "El pequeño", señala con su índice el objetivo militar a tres zuavos, a quienes les dice: "desde lo alto de aquella prominencia nos están mirando". La frase hacía ver aún más pequeño a Luis Napoleón ante su tío, cuando éste invadió a Egipto y dijo:

[212] La imagen icónica de la segunda época del álbum, y que refiere a los acontecimientos del sitio de Puebla es "Dispersión de las columnas francesas frente al fuerte de San Javier en Puebla, la noche del 26 de marzo de 1863". *Infra*, p. 200.

"soldados de Francia 3000 años de historia os contemplan".[213] Desde la cadena montañosa del Popocatépetl e Iztaccíhuatl, González Ortega e Ignacio Comonfort registran con telescopios los movimientos que preparan los invasores.

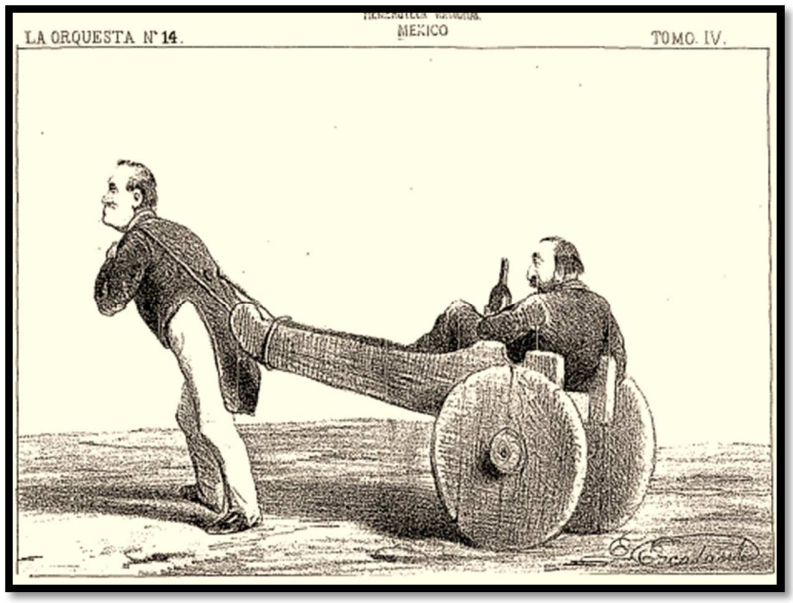


Figura 12.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Saligny—aprisa que me sereno"**, en *La Orquesta*, 4 -III- 1863, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

Para el mes de marzo, la calma termina y comienzan las hostilidades, la caricatura del día cuatro (figura doce) representa para Esther Acevedo "la falta de transporte y la dependencia de Forey frente a Saligny".[214] Después de ocho meses de espera en Orizaba, Forey emprendió la marcha hacia Puebla. Escalante colocó en una caricatura a un malhumorado comandante francés que además de tener que ser responsable de la trasportación nada sencilla de material bélico, todavía tenía que jalar a un cañón inservible. El mariscal francés lleva una soga al cuello, lo que podría sugerir que la compañía de Saligny sería perjudicial para el éxito de su campaña, éste último aparece una vez más junto a su atributo predilecto: la botella de licor, por su gesto aparentemente cansado y ojos cerrados, parece que viaja intoxicado. Escalante sitúa la escena en: "un paraje donde nada crece y nada los rodea, intención que se destaca por el uso de la perspectiva como un punto de vista que produce una sensación de inmensidad desértica".[215]

[213] Enrique Jorge Romero Fuentes, *El segundo imperio a través de la caricatura política*, p. 92.
[214] Esther Acevedo, *Constantino Escalante, una mirada irónica*, p. 29.
[215] *Ídem*.

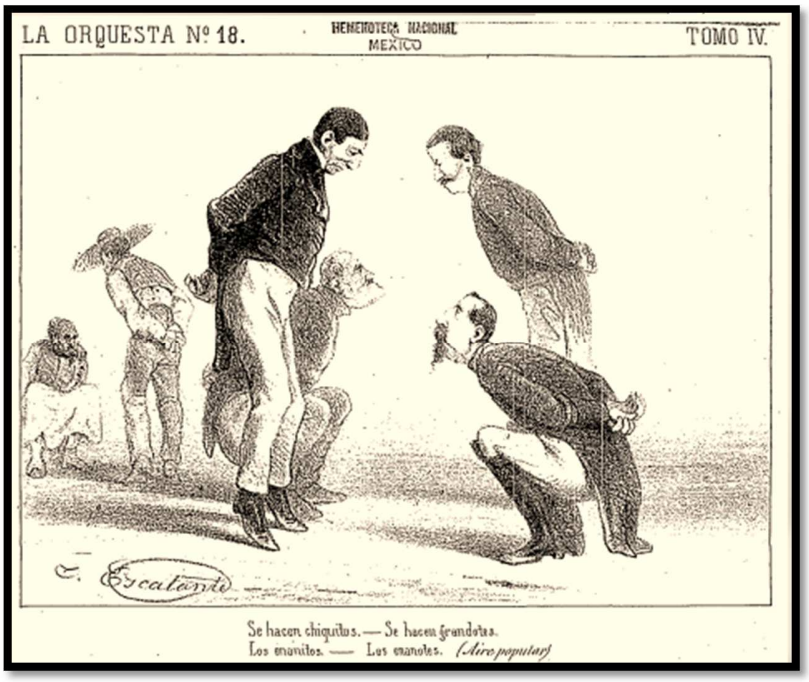


Figura 13.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Se hacen chiquitos. — Se hacen grandotes. Los enanitos. — Los enanotes"**, en *La Orquesta*, 18 -III- 1863, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

El 18 de marzo Escalante publicó en *La Orquesta* la caricatura titulada "Se hacen chiquitos. —Se hacen grandotes. Los enanitos. — Los enanotes" (figura trece). En ella, tres parejas se entretienen con el baile popular conocido como los enanos, el juego consistía en colocarse por parejas, una frente a otra y, de manera alternada, con las manos hacia atrás, mientras uno se paraba de puntas el otro se agachaba de cuclillas al ritmo de una tonada que a la letra decía: "estos enanos ya se agacharon porque a su nana la pellizcaron, se hacen chiquitos se hacen grandotes, los enanitos, los enanotes".[216]

[216] Muchas canciones de dominio popular, se adaptaron a la situación política que se vivía entonces. Por ejemplo *La paloma* compuesta y escrita por el compositor español Sebastián de Iradier y Salaverri, fue adaptada conforme al trance que vivía Benito Juárez arrastrando la República por todo el país, luego entonces estrofas como "si a tu ventana llega una paloma", se sustituyó por: "si a tus estados llega un hijo pródigo". Un caso similar ocurrió con el tema de *Los enanos*, la frase "estos enanos ya se agacharon porque a su nana la pellizcaron, se hacen chiquitos se hacen grandotes, los enanitos, los enanotes", se cambió por: "estos franchutes ya se enojaron porque a su nana la pellizcaron, se hacen chiquitos, se hacen grandotes y nunca pasan de monigotes". *Cfr*. Rubén M. Campos (comp.), "Cancionero de la intervención francesa", en *op. cit*., pistas cinco y ocho.

En la caricatura, las parejas que se encuentran en el primer plano son: Juárez y Napoleón III, los jefes de Estado de México y Francia; en segunda instancia, Forey y González Ortega, responsables del sitio y defensa de Puebla, respectivamente; en un segundo plano al fondo, del lado izquierdo, un poco más lejanos de las parejas principales, un chinaco y un zuavo. La escena advierte lo cambiante de la situación en Puebla, si bien el cinco de mayo de 1862 fue una victoria que hizo que las figuras principales de milicia y la política mexicana estuvieran arriba, un año más tarde estarán abajo. En la caricatura, se advierte también, que a pesar del inminente levantamiento de Napoleón III y compañía durante el sitio de Puebla, Juárez y los suyos tendrían la posibilidad, más adelante, de volverse a poner arriba. El movimiento del presidente le hace más alto, pero más que esto lo muestra ágil y hábil en la estrategia. Escalante apeló así a la confianza, pues ante una eventual derrota, la guerra iba a continuar.



Figura 14.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"—Ay amigo mío; mucho me temo que después de tantas vueltas, nos den una"**, en *La Orquesta*, 21 -III- 1863, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

En el siguiente número de *La Orquesta*, correspondiente el 21 de marzo, aparecen juntos en primer plano los dos personajes más ridiculizados por Escalante: "Pamuceno" y Saligny, ambos conversan animosamente. El título de la caricatura es un dialogo: "—Ay amigo mío; mucho me temo que después de tantas vueltas, nos den una". La oración se entiende si prestamos atención al segundo plano, en este, un grupo de zuavos tomados de la mano rodean Puebla, casi imperceptible, sin ser notado por los franceses, Ignacio Comonfort aparece tratando de introducir víveres a la plaza. A pesar de todo, la épica se construye en fragmentos que testimonian el esfuerzo y la astucia.

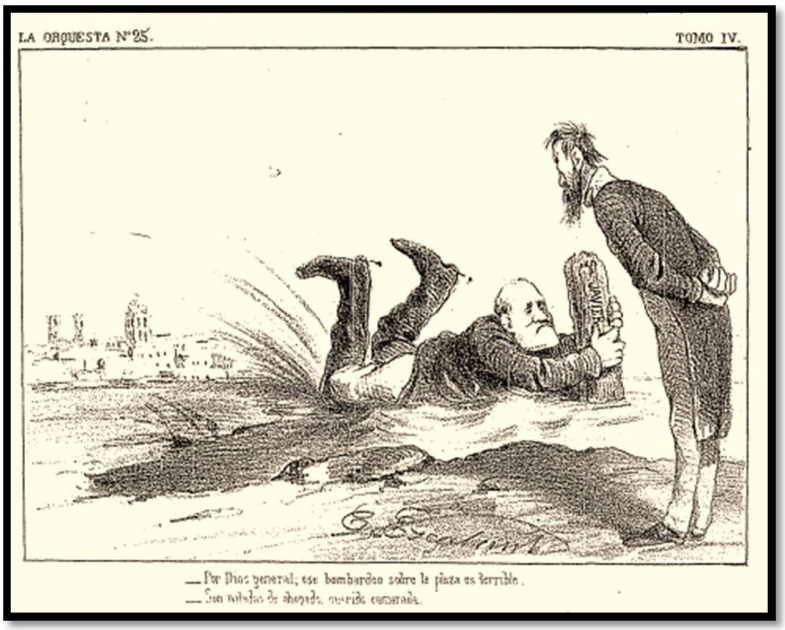


Figura 15.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"—Por Dios general; ese bombardeo sobre la plaza es terrible"**, en *La Orquesta*, 11 -IV- 1863, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

La escena representa una presunta preocupación de "Pamuceno" y Saligny de que fueran relegados del mando militar y político respectivamente frente al presumible triunfo de Forey, hecho que sucedió, pues con la caída de Puebla y la instauración del Segundo Imperio ambos personajes dejaron de tener relevancia en la escena política.

Con la caída del fuerte de San Javier, González Ortega se vio en la necesidad de instalar una línea de defensa al interior de la plaza, se formó por guarniciones en los fuertes del Carmen, Santa Anita, Santa Inés, San Agustín, ex convento de la Merced, el barrio conocido como Pitimini, hasta la iglesia del Señor de los Trabajos. "En ellas —aseguró el general en jefe— fue donde nuestro cuerpo de ejército rechazó repetidas veces al ejército, donde cayeron sus valientes y atrevidas columnas de asalto".[217] La batalla tuvo que librarse al interior de la ciudad, lo que implicó enfrentamientos más encarnizados, no obstante la cita de González Ortega, nos habla que a pesar del constante asedio por parte de los franceses, éstos fueron rechazados una y otra vez.

En este contexto de asedio y rechazo se inserta la caricatura del once de abril. En ella vemos cómo Forey, que en ese momento representa al grueso del ejército francés, es rechazado hacia el exterior de la plaza, y se aferra al único punto que los galos habían

[217] Jesús González Ortega, *Parte general que da al Supremo Gobierno de la Nación respecto de la defensa de la Plaza de Zaragoza*, p. 63.

tomado y asegurado: el fuerte de San Javier.[218] Un pilar para la épica republicana es la resistencia. Por más intentos que hacía el enemigo, los mexicanos se mantenían estoicos. En la caricatura interviene otro personaje, del cual no sabemos exactamente su identidad, no obstante por su barba, y por encontrarse en ese momento asediando también Puebla, pudiera tratarse de Leonardo Márquez.

¿Márquez? Pregunta: —"Por Dios general; ese bombardeo sobre la plaza es terrible", a lo que Forey contesta: —"Son patadas de ahogado querido camarada". La conversación revelaría cierto orgullo pero también confianza del lado francés en obtener pronto la victoria, aunque ésta parecía ser más complicada de lo que parecía. [219]

Los ataques al interior de la ciudad siguieron siendo fuente de inspiración para Escalante. En la caricatura del 15 de abril observamos a González Ortega como un gigante sobre lo que parece ser la catedral de Puebla, con lo que el autor alude: "al buen papel que estaba desarrollando en la defensa de Puebla, al mismo tiempo recuerda al gigante de Francisco de Goya pues en ambos casos parecen estar ejerciendo la función de protección".[220]

El general en jefe introduce en las torres, que parecen vivas, un par de zuavos, para Mauricio César Ramírez este hecho podría simbolizar la escasez de víveres que empezaba a padecer la ciudad, ante tal hecho "tendría que aceptarse que el ejército no podía mantenerse espiritualmente de comer franceses, como se simboliza en la imagen".[221] En efecto, la escasez de víveres comenzaba a hacer estragos. González Ortega refirió con amargura en su parte general escenas en que mujeres hambrientas llevando a sus hijos en brazos, pedían boletas para canjear por un mendrugo de pan. Ante este angustioso panorama, surgió un rumor que se volvió muy popular, incluso fue retomado por varios novelistas que se

[218] La editorial de este día, señaló que varios capitalinos se habían puesto de acuerdo para "expulsar" a los residentes franceses de la ciudad. En este contexto, la caricatura podría indicar una posible amenaza. *Cfr*. Anónimo, "Revista de estos días", en *La Orquesta*, t. IV, núm. 26, 11 de abril de 1863.
[219] Ante los constantes rechazos sufridos por los franceses, el mismo Forey contempló la posibilidad de abandonar la empresa, "manteniendo la línea de circunvalación, lanzarse sobre México apoderarse de él con un golpe de mano y derribar al gobierno de Juárez para volver después contra Puebla y acabar el sitio". *Cfr*. Luis Chávez Orozco, *op. cit*., p. 54
[220] Mauricio César Ramírez Sánchez, "Más allá de la imagen: Constantino Escalante y su visión del sitio de Puebla", en Alberto Enríquez Perea (comp.), *¡Heroica Puebla de Zaragoza! 150 años del sitio de 1863, estudios y documentos*, p. 244.
[221] *Ibíd*., p. 245.

refirieron al hecho, pero que Francisco P. Troncoso narró como testigo presencial de los hechos:

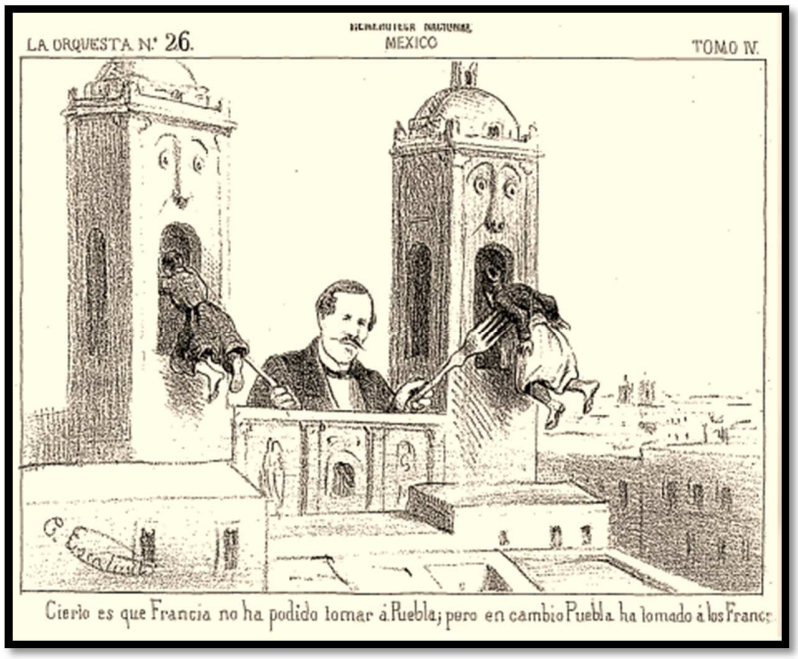


Figura 16.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Cierto es que Francia no ha podido tomar Puebla; pero en cambio Puebla ha tomado a los franceses"**, en *La Orquesta*, 15 -IV- 1863, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

> Uno de nuestros jefes de carácter siempre festivo, dijo por chanza en una reunión de oficiales, que al anochecer se habían robado del portal de Morelos un cadáver de zuavo el cual era muy gordo, y que, por la mañana, al comprar tamales a una tamalera que vendía en el portal de enfrente, se notó que en dichos tamales tenían carne; que naturalmente esto llamó la atención, puesto que la carne estaba por las nubes; que al partir un tamal se mostró un pedazo de dedo de mano de hombre, y se creyó que sería del zuavo robado la noche anterior, la tamalera asustada desapareció.[222]

La ciudad se transforma en un personaje más, con rasgos físicos y emociones identificables. El espacio jugó en favor de los defensores de la nación. Elocuente es por otra parte, el hecho que un templo católico tome el papel estratégico contra los que supuestamente habían venido a revertir las censuras del culto romano. En el cartón opera de manera principal la hipérbole; exageración de los personajes respecto a las referencias materiales, también es identificable la prosopopeya, la atribución de conductas humanas a elementos materiales. En este caso, la catedral responde a la necesidad de comer.

[222] Francisco de Paula y Troncoso, *op. cit.* p. 244.

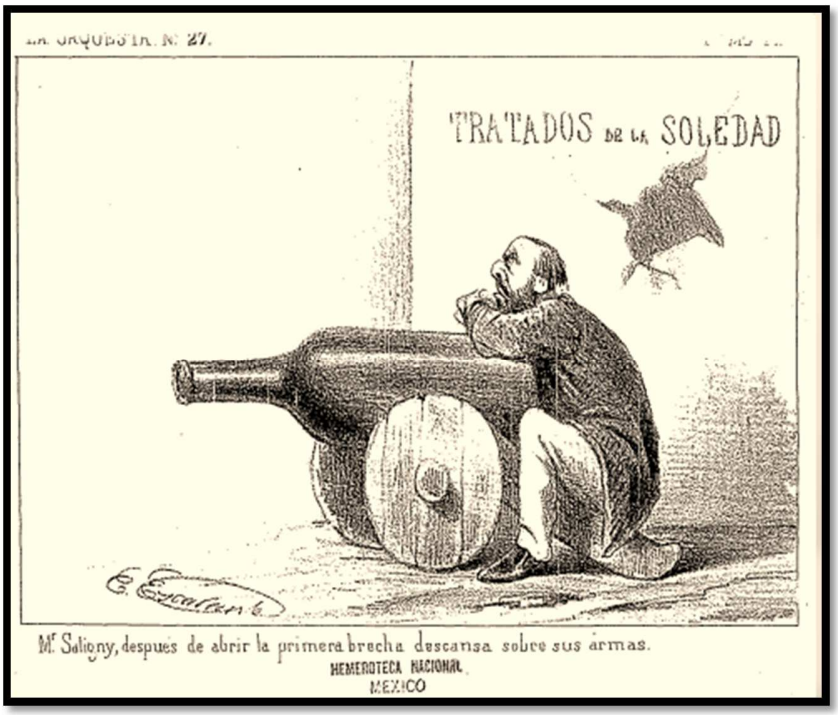


Figura 17.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Mr. Saligny, después de abrir la primera brecha descansa sobre sus armas"**, en *La Orquesta*, 18 – IV-1863, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

Para el número 27 de *La Orquesta* correspondiente al 18 de abril de 1863, Escalante presentó la caricatura titulada "Mr. Saligny, después de abrir la primera brecha descansa sobre sus armas". En ésta, el diplomático francés aparece en una pose interesante. Rafael Barajas señala que "reposa la borrachera", empero la posición de sus manos puede sugerir también que se encuentra rezando con la esperanza de que en esta ocasión el triunfo fuera para los franceses, hecho probable, pues con la brecha abierta en San Javier, el ejército francés estaría en condiciones relativamente favorables para tomar en poco tiempo el resto de la ciudad. Saligny se encuentra sentado detrás una gran botella que a la vez funciona como un cañón, simbolizando que su frente de acción está en elementos mundanos y hasta cierto punto más denigrante. El personaje parece estar escondido detrás de una esquina, lo que hace suponer su cobardía.

Otro elemento sobresaliente de la caricatura, es la ruptura en los Tratados de la Soledad. Escalante pareció relacionar dos brechas, una militar que se llevaba a cabo frente a Puebla; otra de tipo política diplomática, la que llevó a cabo un año antes. Saligny pretendió que la ruptura de los Tratados acelerara la intervención, pero pareció no servir de nada tras lo sucedido el cinco de mayo de 1862, ante el fracaso, Saligny parecía enfocar todas sus esperanzas en la ruptura militar de San Javier.

Con la caída del fuerte de San Javier, el 29 de marzo, la lucha se tornó prácticamente cuerpo a cuerpo, calle por calle. La derrota infligida a Ignacio Comonfort en San Lorenzo

el día ocho de mayo determinó la rendición de la plaza. Sin la posibilidad de recibir ayuda, González Ortega prolongó la defensa tanto como le fue posible. Para el día 15 de mayo, el general en jefe convocó a una junta de guerra. "La situación era desesperante y no había otro recurso que entrar en pláticas con el sitiador francés, para obtener una salida honrosa".[223] No obstante, al no conseguir del mariscal Forey el visto bueno para que el ejército sitiado evacuara la ciudad con banderas desplegadas y armas en la mano rumbo a la capital, González Ortega determinó desintegrar al ejército, destruir las armas y el parque, y entregarse al enemigo sin condiciones de ninguna especie. En la madrugada del día 17 de mayo, una serie de explosiones se escucharon por toda la ciudad, eran las tropas que en diferentes puntos destruían armamento y municiones. El juego de los enanos favoreció finalmente a Napoleón III, Forey y los zuavos. Más de mil oficiales fueron hechos prisioneros, ninguno de ellos quiso firmar un documento enviado por Forey que dictaba que no intervendrían en política, ni tomarían parte en operaciones militares mientras durara la intervención extranjera en México. El héroe anónimo volvió a emerger, ahora en términos de dignidad. El no pactar con los franceses representó la fidelidad con la patria. Los prisioneros, fuertemente custodiados, desarmados y a pie, partieron rumbo a Veracruz con destino a diversas ciudades de Francia. Durante el trayecto, varios oficiales lograron escapar, entre ellos Porfirio Díaz, Felipe Berriozábal, Florencio Antillón, Mariano Escobedo y el propio Jesús González Ortega. De los más de mil prisioneros, sólo 532 llegaron a su destino en el destierro.[224]

Sin embargo, Escalante restó mérito a la victoria francesa, resaltando que fue verdaderamente el hambre y la falta de municiones lo que impidió al ejército de Oriente seguir combatiendo en Puebla. En este tenor se expresó con la caricatura correspondiente al 16 de mayo de 1863. En "¿Pero qué hacéis General?" observamos tres personajes, el mariscal Forey al centro, corona con laureles a una mujer delgada y harapienta quien representa el hambre, pero que bien puede ser la patria.

La resistencia a las penurias y a las situaciones adversas son condiciones que pueden ser admirables, dignas de reconocimiento. A la derecha del mariscal, un zuavo de aspecto contrariado le pregunta por qué razón ha preferido premiar a la mujer hambrienta que a la

[223] Jesús Romero Flores, *La gloriosa defensa de Puebla de marzo a mayo de 1863*, p. 19.
[224] Luis Garfias M., *La intervención francesa en México*, p. 78.

milicia La escena pretende de alguna forma suavizar la derrota de González Ortega y disminuir el ánimo de triunfo entre conservadores y franceses; no faltó disposición ni arrojo por parte del ejército, el honor quedó intacto, fueron otras circunstancias las que habían propiciado la derrota, González Ortega, al mandar la carta de rendición a Forey, quiso dejarlo muy claro:

> Señor Gral.: No siéndome ya posible seguir defendiendo esta plaza por falta de víveres, he disuelto el ejército que estaba a mis órdenes y roto su armamento […] Queda pues, la plaza a las órdenes de V.E., y puede mandarla ocupar, tomando, si lo estima conveniente, las medidas que dicta la prudencia para evitar los males que traería consigo la ocupación violenta, cuando ya no hay motivo para ello.[225]

El 27 de mayo, apareció el último número de *La Orquesta* de su primera etapa; su editorial de despedida, anunciaba los posibles males que traería la ocupación francesa de la capital, pronosticó un escenario sangriento: "esclamamos (sic) que una vez cansado el pueblo de tolerar tanto agravio, sabe y puede hacer aquí muchas víctimas francesas en un arranque de dignidad ofendida".[226] Temiendo ser víctimas de alguna represalia, Constantino Escalante y Santiago Hernández salieron de la ciudad



Figura 18.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"¿Pero qué hacéis general?"**, en *La Orquesta*, 16 -V- 1863, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

[225] Jesús González Ortega, *op. cit*., p. 156.
[226] Anónimo, "Escándalo", en *La Orquesta*, t. IV, núm. 38, 27 de mayo de 1863, p. 2.

de México.[227] En su exilio, Escalante trabajó como pintor durante un tiempo, no obstante fue detenido en Pachuca y trasladado a la capital en calidad de prisionero; fue dejado en libertad en un gesto de la Regencia de no condenar a nadie por su conducta política anterior al nuevo orden de cosas. Pasaría casi un año para que Escalante volviera a trabajar en *La Orquesta*. Su oficio, susceptible a represalias y persecuciones, pudo ser sorteado con algún éxito durante el imperio de Maximiliano.

El trabajo de Escalante muestra diversas etapas en las cuales buscó representar abstracciones y conceptos inherentes a la épica republicana: valor, gloria, heroísmo y dignidad, valiéndose de los recursos alegóricos y satíricos de la caricatura. Los principales protagonistas, hostigadores y colaboradores de la intervención, actúan y se desenvuelven en situaciones chuscas, contradictorias y humillantes. Ninguno de sus villanos como Napoleón III, Saligny o Almonte apareció en su trabajo serio o solemne, ya que el resultado de sus apreciaciones fueron notas periodísticas casi como reportero gráfico pionero. Los sentimientos positivos y la exaltación de la heroicidad y la valentía, pretendieron ser comunicados en estampas mejor cuidadas y estéticamente mejor logradas, incluso difundidas con más pompa. *Las Glorias Nacionales* habrían de transmitir los ideales patrióticos tomando como chispa el atropello y la amenaza venida del exterior.

Durante el Segundo Imperio, Maximiliano de Habsburgo comprendió que la imagen era una forma eficaz de trasmitir virtudes, fortalecer el arraigo territorial y obtener la simpatía de la población a la cual trató de gobernar. A comienzos de 1864, hay un cambio de estafeta en el liderazgo de la intervención, o por lo menos en apariencia. Los diarios volvieron a publicarse con el arribo del llamado emperador. La oligarquía pensó que el lastre republicano liberal dejaría de influir en la política nacional. Craso error, el archiduque europeo, católico, hermano de Francisco José, emperador de Austria-Hungría, habría de sentar las bases que sostendrían su gobierno, en su juramento como emperador de México, el diez de abril de 1864: "acepto el poder constituyente con que ha querido investirme la nación, cuyo órgano sois vosotros, pero sólo lo conservaré el tiempo preciso para crear en México un orden regular y para establecer instituciones sabiamente

[227] Se refugiaron en Real del Monte, Hidalgo, "donde al parecer fueron protegidos por Macario Belle, un amigo masón de la compañía inglesa de Minas de Pachuca". Rafael Barajas señala que los franceses tenían instrucciones de no tocar las propiedades inglesas; sus propietarios masones eran afines a la ideología liberal. *Cfr*. Rafael Barajas, *op. cit*., p. 76.

liberales".[228] Su filiación, sería al mismo tiempo su talón de Aquiles, la herramienta que utilizaría el propio Esclante, y otros litógrafos para atacar a los conservadores. La proyección visual del imperio, desde el horizonte republicano, traería, por otra parte un cambio de paradigma, de la épica republicana, casi exclusivamente militar,[229] al patriotismo liberal. Este cambio puede explicarse por las siguientes razones: La llegada del imperio y la continua ocupación francesa en las principales ciudades del país, fueron fenómenos que redundaron en el control de los órganos periodísticos y otros medios visuales. Las escenas de guerra quedaron prohibidas y no volverían a verse en las vitrinas ni en las calles durante mucho tiempo. Esta censura temática fue sorteada con éxito por los enemigos del nuevo gobierno, que no perdieron oportunidad de manifestar su descontento. Digamos que hay una sofisticación de la lucha visual, se suspende el heroísmo en los campos de batalla y se va a la demostración del pragmatismo político. La finalidad seguía siendo la misma: criticar la injerencia extrajera.

2.2.- MEDIOS DE CONFRONTACIÓN CON EL IMPERIO

Lo que he llamado aquí "patriotismo liberal" parte de dos principios. Primero la exacerbación patriótica ante la presencia del extranjero, y su constante tratamiento antagonista; la cual era más visible entre los miembros de la milicia. La segunda, es el apego, adopción e intento de praxis de la doctrina liberal proveniente de las leyes de Reforma,[230] de la cual se aprovechó más el sector civil.

El patriotismo liberal en pleno imperio retoma la tradición impulsada con la constitución de 1857: defensa de derechos y libertades individuales; la idea de la representación política como fundamento de la legitimidad; laicismo, secularización y todavía un fuerte ánimo anticlerical. La defensa de estos principios se ventiló gráficamente, concentrándose en los principales políticos y en la toma de decisiones, muchas de las cuales

[228] Patricia Galeana, *Las relaciones Iglesia – Estado durante el Segundo Imperio*, p. 45.
[229] Esto no quiere decir que este medio de propaganda desapareciera, sino que sería adaptado a la lírica y a los cantos patrióticos muy comunes en las milicias y en sus órganos periodísticos internos.
[230] Esta praxis es lo que Jesús Reyes Heroles propuso como "liberalismo como experiencia", o ver las ideas en acción, transformando el medio y transformándose ante las exigencias de éste. Es llevar a cabo a través de las acciones la doctrina. Bajo el imperio, la caricatura siguió retratando dichas consecuencias, lo paradójico es que en esta ocasión no eran las que provenían del ala juarista, sino del programa del imperio. Esta situación causó más rabia en los conservadores, pues era como tener a Juárez, pero sin él. *Cfr*. Jesús Reyes Heroles, *El liberalismo mexicano en pocas páginas*, p. 131.

si bien eran liberales, no provenían de instituciones republicanas. La contradicción institucional alentó dos asuntos: el primero, la aceptación tácita de que las ideas del liberalismo eran adecuadas para México; la segunda fue la burla, hacia el sector conservador por la ratificación de estas políticas por parte del imperio. Éste, contó con su propio programa gubernamental, conocido como Estatuto Provisional del Imperio, antecedente de lo que sería una Constitución monárquica, que nunca llegó a cristalizarse, dicho Estatuto, o sistema de trabajo, ponía de manifiesto las directrices jurídicas liberales y sociales, encaminadas a garantizar diversos derechos ciudadanos, entre los que destacaban: igualdad ante la ley, seguridad personal, derecho a la propiedad privada, ejercicio libre de culto y libertad de prensa. Junto a la libertad personal, se garantizó también que —todo individuo que pisara el territorio mexicano sería libre por el solo hecho de estar en él—. La propiedad se consideró inviolable, aunque se reconocía la expropiación forzosa por causa de utilidad pública mediante previa y competente indemnización. En cuanto a las libertades de opinión y prensa, éstas supuestamente garantizaban que nadie podía ser molestado por sus opiniones ni impedir que las manifestaran libremente. También estableció la garantía de audiencia, por la que todo mexicano tenía derecho a obtener audiencia ante el emperador para presentar peticiones y quejas. Se consideraron otras garantías como la inviolabilidad del domicilio al prohibir que fuese cateada una casa, ni registrar los documentos de ningún individuo sin mandato previo y con los requisitos establecidos por la ley; establecía el pago de impuestos conforme a las leyes que en lo sucesivo se expidieran, además de prohibir la confiscación de bienes. El Estatuto contenía también cierto grado de contenido social, se restringieron las horas de trabajo a los peones, rompió con el monopolio de las tiendas de rayas, abolió el trabajo de los menores de edad, canceló las deudas mayores de 10,000 pesos de los campesinos y prohibió toda forma de castigo corporal.[231]

El Estatuto se expidió el diez de abril de 1865. El contenido liberal del mismo no fue una sorpresa para los conservadores desterrados que habían invitado al archiduque austriaco a México, sin embargo fue una sorpresa para la reacción en el país que miró aterrada cómo el joven príncipe reconocía la nacionalización y desamortización de los bienes del clero. Era evidente que no pretendía rectificar, al contrario, se propuso seguir

[231] Para mayores referencias sobre las leyes que expidió Maximiliano, véase, Beatriz Bernal Gómez, "México y las leyes liberales de Maximiliano", en *Hechos y Derechos*.

adelante de acuerdo a sus precedentes y convicciones, siguió impulsando políticas contrarias a la clase conservadora y el clero. Estas acciones, hay que decirlo, no entusiasmaron a la milicia republicana; un poco a la clase civil, algunos moderados del constituyente del 56 se unieron a él, como Pedro Escudero y José María Cortés y Esparza, pero los más radicales mantuvieron una posición combativa.

El liberalismo del emperador lo enfrentó con quienes lo habían llevado al poder, de esta confrontación nació el discurso visual que revisaré en las siguientes líneas. ¿Cómo se llevó a cabo este proceso? En este apartado vamos a discutir dos temas. El primero, conocer cómo fue la confrontación originaria con el proyecto del imperio y su parafernalia; concluiré al explicar cómo reaccionó la oposición en esos meses de reapertura periodística con el imperio, la elucidación política que pueden tener los retratos del emperador en los cuales se confirmó su filiación liberal.

Para enfrentarse a los instrumentos simbólicos que el imperio promovía, el bando juarista recurrió a dos estrategias. La más común fue el "pitoreo" que no era otra cosa que la crítica al imperio por medio de letrillas, rimas, romances, trovas, seguidillas, cuentos, cartas y artículos que aparecían en los diarios liberales que no contaban con la posibilidad de incluir caricaturas.[232] Este recurso permitió criticar a las autoridades en turno sin la necesidad de decir sus nombres; no había la posibilidad de emplear un discurso más encendido. Antes de que se promulgara la Ley de Imprenta del Imperio, hubo un hecho que repercutió de manera importante en la prensa: el encarcelamiento de los redactores de varios periódicos entre ellos Juan Antonio Mateos, "acusados de propagación de noticias falsas a la autoridad y a la paz pública". A pesar que los periodistas se pusieron en contacto con abogados, nada lograron, se les sentenció a diversas multas y a periodos de cárcel.[233] En esta prensa satírica colaboró la mayoría de los polígrafos liberales de la época, como Guillermo Prieto, Vicente Riva Palacio, Juan Antonio Mateos, José María Iglesias, Alfredo Chavero, Pedro Santacilia, Francisco Schiafino, Luis G. Iza, Juan de Dios Arias, José

[232] Para evitar la clausura o censura, estos diarios se difundían dentro de los propios cuerpos armados. Entre los más populares se encontraba *El Pito Real*, cuyo director fue Vicente Riva Palacio. Existieron muchos otros como *El Cura de Tamajón, La Cuchara, El Cucharón, La Jarana, El Buscapié, La Sombra, La Tos de mi mamá, La Madre Celestina, Don Folias, El Monarca, El Marqués de Caravaca, Don Pancracio, La Bandurria*.

[233] Fueron condenados por el mes de abril de 1865, pero puestos en libertad unos meses más tarde. *Cfr*. Angélica Hernández Pérez, "La libertad de imprenta en la ciudad de México durante el Segundo Imperio", en *Historias*, pp. 78-79.

Rivera y Río, Ignacio Tenorio y los editores J. C. Villegas y Nabor Chávez. Casi a la derrota del imperio se popularizó por ejemplo, "Adiós mamá Carlota", letra escrita por Vicente Riva Palacio, y que habla de la partida de la emperatriz a Europa en busca de apoyos para el tambaleante gobierno de Maximiliano. Este aliento periodístico atizó el patriotismo liberal alentando a la tropa y acentuando la animadversión por los imperialistas. Se cuenta que el éxito de "Adiós mamá Carlota" fue tal, que el diario *El Pito Real*, lanzó dos ediciones con grandes tirajes que se agotaron de inmediato. Juan A. Mateos llegó a decir de la letrilla: "aquel canto era incisivo… Riva Palacio ignoraba que la armonía exhalada de su cerebro tendría un efecto poderoso en los campamentos, y sería el grito de guerra en el revuelto polvo de los combates".[234]

Además de las rimas de mamá Carlota, los soldados republicanos cantaban "Los cangrejos" y otras tantas, durante las refriegas y en sus ratos de ocio. La burla escrita fue más soez y directa, por ello, la mayoría de estos diarios tuvo una vida efímera, debido a la persecución política, pero si unos desaparecían, de inmediato surgían otros, y de esta manera constante, con su sañuda y destructora crítica a los invasores se mantuvo la resistencia, se dieron pormenores de la lucha y creció el entusiasmo patriótico.[235]

La segunda estrategia, más sofisticada, fue la utilización de la caricatura para denostar tanto a las instituciones imperiales como a sus liderazgos, estrategia que, como vimos, comenzó a la par del conflicto internacional. Con la ocupación de los franceses a la capital de la República, las incipientes imágenes del imperio fueron suspendidas por la ley de censura. Un año más tarde, ya establecido el Imperio y en ánimo de reconciliación, Maximiliano restableció la libertad de opinión dentro del Estatuto Provisional de Imperio. Existió ambigüedad en lo que se refería a la ley de imprenta. Por una parte se decretó total libertad expresión, pues el emperador no temía a la franqueza, garantizaba que nadie podía ser molestado por sus opiniones, y que cualquiera tenía derecho a publicar y hacer circular impresos sin necesidad previa de calificación o censura, pero por otra parte el artículo 15 indicaba: "quedan prohibidas las estampas obscenas y las caricaturas en que figuren las

[234] Juan Antonio Mateos, *El cerro de las campanas*, p. 259
[235] Clementina Díaz y de Ovando, "La vida mexicana al filo de la sátira, (la intervención francesa y el segundo imperio)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* p. 82.

personas de la dinastía reinante o en que se ridiculice a los representantes de las naciones amigas o a los funcionarios del Estado".[236]

Ante esta advertencia, los caricaturistas tuvieron muy poco margen de acción, pero supieron sortear durante los primeros meses esta circunstancia, al sustituir a los personajes primarios con diferentes alegorías. Tuvieron además que retratar situaciones precavidas si querían durar un tiempo respetable en circulación. Esto se tradujo en una crítica más mordaz de parte de las editoriales que la gráfica.

Es importante hablar un poco del público al que iban dirigidas ambas estrategias. Las rimas y letrillas fueron importantes para aquella población que no sabía leer, principalmente los milicianos, muchos de ellos alzados de leva, pero que podía retener, hacer suya, incluso integrarle melodía a esas consignas que rápido pasaban de boca en boca. La caricatura, si bien no era exclusiva para los sectores más educados, demandaba un grado mayor de comprensión, no sólo para entender los diálogos y las situaciones expuestas, sino para reconocer incluso a los personajes que aparecían en ellas, políticos que no eran precisamente cercanos a la gente de a pie. Es por ello que el patriotismo liberal respecto al discurso visual debe entenderse como un medio de crítica sofisticado que utilizó a la cabeza del imperio no para golpearlo a él, sino a los resabios de la reacción que no terminaba de desaparecer, y que seguía en su empeño por regresar al antiguo orden.

2.2.1.- La burla metafórica de la monarquía

Alentados por la petición del mismo emperador para que la prensa hablara con franqueza, hacia noviembre de 1864 apareció el periódico *Don Pancracio. Periódico satírico político, de noticias, literatura, teatros e ilustrado con caricaturas*, editado por F. García Relaño y José M. Franco. La publicación fue abiertamente contraria al nuevo gobierno. Sus opiniones y caricaturas, hasta su propio epígrafe, "La prensa debe girar sobre la base de la Ley, libre e independiente, pues mi gobierno no teme a la franqueza", fue un desafío implícito de resistencia. El diario no ofreció imágenes concretas de la persona del emperador,[237] pero sí utilizó estrategias retóricas que denostaba la institución imperial.

[236] "Estatuto provisional del imperio", en *El Diario del imperio*, 10 de abril de 1865, t. I, núm. 83, p. 344.
[237] Jorge Romero señala que Maximiliano y Carlota aparecen en la segunda litografía del número correspondiente al 20 de noviembre titulada *Casino Español*, empero aparecen como personajes secundarios y

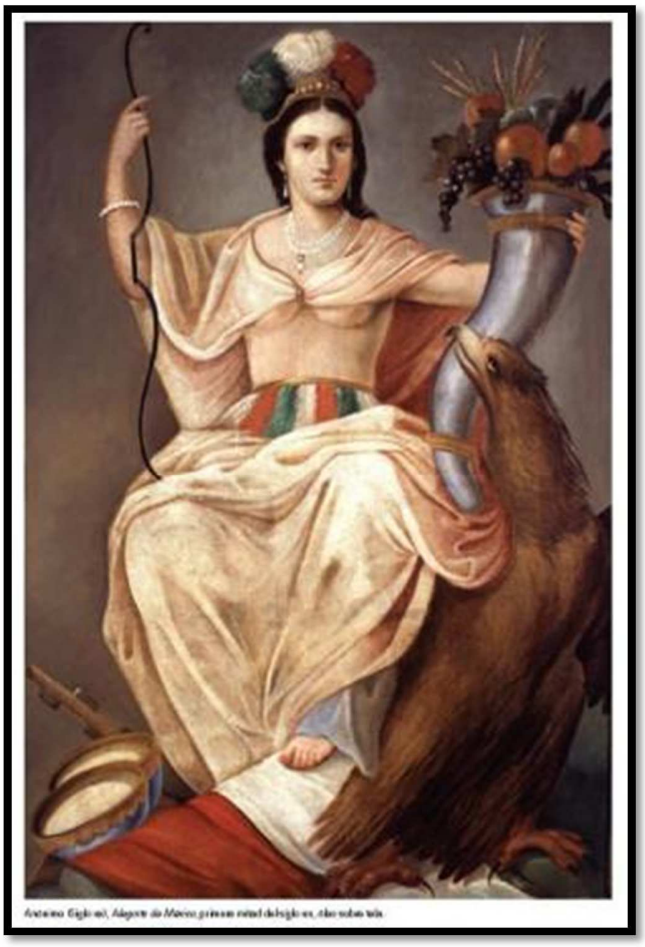


Figura 19.- ANÓNIMO, óleo sobre tela, ***Alegoría de México***, Siglo XIX, Col. Particular.

El diseño iconográfico de la patria recién independizada fue una mujer mestiza vistiendo los colores patrios.[238] (Figura 19) El caricaturista de *Don Pancracio*, conocido sólo por su pseudónimo "Sinapismo" utilizó esta figura para hacer referencia al imperio por lo menos en dos ocasiones. La primera el 20 de noviembre, (figura 21) que representa dentro de la tradición el encuentro conflictivo entre dos mundos. (Figura 20) En ella la patria, manteniendo con chusco equilibrio una corona, tiene su primer encuentro con el invasor francés; aunque éste pareciera tener las características físicas de un niño, arrastra un cañón, lo cual implica la hostilidad del visitante que acababa de desembarcar. La patria advierte en forma de diálogo: "Vamos niño, ya es la hora del colegio". ¿Qué es lo que tendría que aprender el pequeño francés en esta tierra? La repuesta tendría que ver con que los militares recién llegados necesitaban ser educados por la nueva patria monárquica pero con dejos liberales. El pequeño personaje lleva, lo que parece ser, unas largas plumas en la boca. Las plumas se relacionan con la ligereza de voluntad y con la presencia de los seres divinos, empero en este caso puede estar indicando otra cosa. Recordemos que todavía en el siglo

casi imperceptibles, pues dicha litografía tenía como principal protagonista a José Zorrilla. *Cfr*. Jorge Romero, *op. cit.*, p. 142.

[238] Emergió durante la primera mitad del siglo XIX, concretamente durante el primer imperio de Iturbide, la figura de la patria, entendida como una metamorfosis de la América: una mujer con penacho, plumas tricolores, carcaj y flechas, acompañada por un águila y un cuerno de la abundancia, sin embargo dicha figura fue poco reconocible durante la época, y muy difícil de divulgar ya que estas composiciones aparecieron predominantemente en tela.

XIX, se escribía con plumas. El hecho de que este personaje las sujetara entre sus labios, bien puede indicar la censura a la prensa. Una interpretación diferente puede indicar sorna del francés hacia un imperio poco serio, lejano, impuesto y al cual tenía la orden de proteger.



Figura 20.- ANÓNIMO, grabado al óleo sobre marfil, ***Alegoría del encuentro del viejo y del nuevo mundo***, Siglo XVI.



Figura 21.- SINAPISMO, litografía, **"Vamos niño, ya es la hora del colegio"** en *Don Pancracio*, 20 -XI - 1864.

A pesar del conflicto bélico, éste no fue informado a detalle por la prensa oficial. La advertencia sobre la continuidad del conflicto pareció tener visos de verdad si reparamos en la segunda presentación de la patria por "Sinapismo", ésta apareció hacia finales de diciembre. (Figura 22) La caricatura en cuestión, parece insinuar a primera vista, los conflictos internacionales, pues en la parte inferior derecha quedan representadas las pugnas entre chinos y rusos, alemanes, y la guerra civil norteamericana. La alegoría de un anciano que representa el año viejo (1864) se despide sosteniendo una guadaña en la mano

derecha, simbolizando así que el año que concluía había estado marcado por la muerte, y el que se avecinaba no auguraba una situación diferente.[239]



Figura 22.- SINAPISMO, litografía, **"Despedida del año de 1864"** en *Don Pancracio*, XII- 1864.

El niño que representaba al año nuevo guarda singular parecido con el pequeño francés, máxime por la gorra militar y por el cañón que lleva arrastrando. Esta composición, a primera vista, no tendría nada que ver con lo que pasaba en México, pero aparece también la mujer que presumiblemente representa a la patria imperial en la parte inferior izquierda. Su aparición no es fortuita, advierte que el año 1865 sería igualmente conflictivo y sangriento entre los que peleaban por la república y por el imperio. Ambos bandos bien

[239] La caricatura avizoraba un 1866 igual de conflictivo. El diálogo dice a la letra: "Ahí te queda eso hijo mío. —Pero papá ¿y cómo lo desenredo yo?— Como quieras, y si no déjaselo a tu sucesor 66 que hará lo mismo que tú".



Figura 23.- SINAPISMO, litografía, **"Despedida del año de 1864"** (detalle) en *Don Pancracio*, XII- 1864.

pudieran estar en el lugar que "Sinapismo" designó a los bandos en guerra en el terreno internacional.

A los pocos días, el año de 1864 terminó, con él también la publicación de *Don Pancracio*, quizá sus editores sabían que su proyecto no tendría una larga vida, ellos mismos parecen despedirse en la caricatura recién analizada. En la parte superior derecha aparecen montados en un globo aerostático diciendo adiós. Justo a los pies del niño aparecen varios periódicos. El conflicto no se libraría sólo en los campos de batalla, tendría resonancia en la prensa, pronto se desencadenaría una lucha entre la pequeña prensa como *Don Pancracio* y la prensa oficial o la gran prensa, de corte conservador y clerical.

Alentados por el ejemplo de *Don Pancracio*, *La Orquesta* apareció otra vez en diciembre de 1864. Los primeros cartones de esta segunda época, fueron muy cuidadosos, incluso, Constantino Escalante firmó sus trabajos bajo nombre supuesto para evitar represalias, como las que ya lo habían llevado a conocer la cárcel. La publicación se transformó en el instrumento propagandístico y de defensa republicana más importante en la capital durante 1865 y primera mitad de 1866. Las críticas no se centraron en la persona del emperador, sino de los conservadores y sus órganos de propaganda, la llamada gran prensa representada por *La Estafette, L' Ere Nouvelle, El Pájaro Verde, La Sociedad y el Correo de México.*

Para los redactores de *La Orquesta*, la burla se fincaba en las políticas liberales que el emperador llevaba a cabo y que iban a contracorriente con los que pensaban que el imperio restituiría los fueros. A diferencia de *Don Pancracio*, *La Orquesta* a través de Escalante, trató de exponer visualmente el liberalismo como experiencia, traducido en consecuencias como el paulatino despido del consejo de estado de los miembros conservadores, y las políticas llevadas a cabo bajo la influencia liberal.

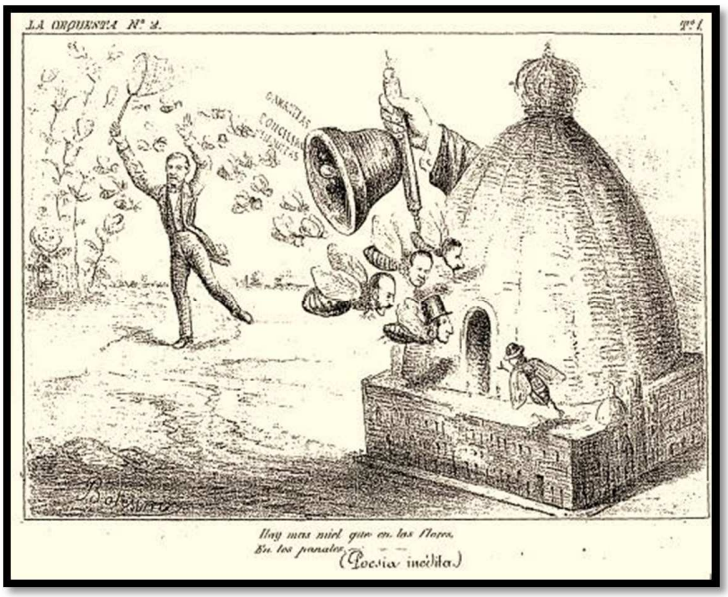


Figura 24.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Hay más miel en las flores, en los panales"**, en *La Orquesta*, 7 -XII- 1864, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

En los primeros números de su segunda etapa, en diciembre de 1864, la institución imperial hizo su aparición en el diario, (figura 24) la escena, resultó por la más contradictoria, parecía augurar éxito al imperio, y mostraba un presunto declive de Juárez.[240] En la caricatura el presidente trata de atrapar las abejas que escapan (liberales) de una especie de rosal. Las abejas se sienten atraídas por el panal que se encuentra en el palacio. Maximiliano las atrae no sólo con las campanadas sino por las "garantías" y la "conciliación". ¿Fueron realmente las garantías liberales las que impulsaron a actuar a estos personajes que llegaron al palacio? La tesis de Erika Pani en *Para mexicanizar el segundo imperio*, es que la clase política de entonces buscó parámetros políticos adecuados para la consolidación del Estado mexicano. Era necesario encauzar al país hacia la paz y el desarrollo, luego entonces muchos de los personajes que se unieron al imperio vieron en éste un "proyecto posible" para alcanzar el ansiado orden. No se trataba sólo de poseer una convicción liberal o conservadora, sino trabajar decididamente. Siendo así, la laboriosidad intrínseca de las abejas tiene aquí un significado más: el imperio estaba abierto a recibir a quien estuviera dispuesto a trabajar por el país, independientemente de su signo ideológico.[241]

[240] Rafael Barajas señaló de esta caricatura, un cierto coqueteo de la publicación con el imperio. En dado caso, ésta fue de las pocas litografías que aceptaban tácitamente al gobierno de Maximiliano. *Cfr*. Rafael Barajas, *op. cit*., p. 227. Una pesquisa que puede sustentar esta hipótesis viene de las propias editoriales de la publicación, el 3 de diciembre de 1864 el diario calificó como "muy buenas" las medidas del gobierno imperial, en enero se había congratulado de que Maximiliano reconociera "a esa diosa que se llama Reforma". *Cfr*. Anónimo, "Obertura a toda la orquesta", en *La Orquesta*, t. I, núm. 1, 3 de diciembre 1864, p. 1 y Anónimo, "Obertura a toda la orquesta", en *La Orquesta*, t. I, núm. 14, 18 de enero de 1865, p. 1.

[241] Por su parte, Esther Acevedo opinó sobre las valoraciones positivas y negativas que tenían los funcionarios imperiales. Entre las positivas destacaban: la moralidad, la fidelidad al imperio, la integridad; el que un sujeto fuera liberal o conservador no recibía un calificativo. Las evaluaciones mal vistas eran la corrupción el

Los liberales moderados, léase José María Lacunza, José María Cortés y Esparza entre otros, se alinearon a la nueva situación, la misma que quizá resultara más atractiva, ante la austeridad del modo de ser republicano.[242] En la conformación retórica de la caricatura se encuentra presente la prosopopeya al dar actitudes humanas a los animales, en este caso insectos. Podemos sumar la presencia de la sinécdoque, o la primacía de algún elemento que pertenece a la matriz. Sabemos que la mano que toca la campana es del emperador, pero no aparece el resto de su cuerpo.

Conforme pasaban los meses, el tono y las críticas de *La Orquesta* iban aumentando, al grado de ser amonestados en más de una ocasión por sus editoriales e imágenes, a pesar de ello publicaron caricaturas en las que presentaron a Juárez como el adalid de la democracia y se mofaban de que los franceses no pudieran atraparlo. Una de las más famosas, (figura 25) se burlaba precisamente de las heráldicas adoptadas por el archiduque Maximiliano, en ésta podemos observar a Juárez quien luce su clásico atuendo y utiliza gorro frigio, símbolo por excelencia de la libertad, es condecorado por uno de los grifos, situación conocida como hipérbaton, o bien alterar el comportamiento lógico y esperado. El imperio otorgaba al por mayor condecoraciones a la élite de la sociedad civil y militar. Escalante consideró un golpe efectivo retratar al mismo imperio condecorando al más humilde y máximo representante de la resistencia república.

En la caricatura aludida, el autor rechazó las representaciones de la nación impuesta, al mismo tiempo criticó la censura y la preferencia del gobierno imperial hacia la prensa oficial, representada en este caso por una víbora[243] que se acredita como *L´Ere Nouvelle*. Esta serpiente trata de morder al presidente, o atacarlo por medio de noticias injuriosas o falsas. Es notable la presencia de otro personaje del lado izquierdo, vestido de etiqueta, el cual carece de rostro, sin embargo pide silencio y muestra la primera nota de advertencia para el diario.

---

alcoholismo el juego. Los liberales o rojos los calificaban de moderados, exaltados o radicales, a los conservadores de moderados, reaccionarios o ultra reaccionarios; estos últimos sí tenían una connotación negativa. Acevedo relaciona a estos últimos con la figura 36 de este capítulo. *Cfr*. Esther Acevedo, "Episodios de un relato ya no tan secreto", en Esther Acevedo (coord.) *Entre la realidad y la ficción vida y obra de Maximiliano*, p. 144.

[242] Sin embargo su participación con el gobierno imperial, los marginaría de volver a colaborar con la República, al menos con Juárez.

[243] No es gratuito que Escalante escogiera a una víbora para representar al periódico oficial. Este animal es relacionado desde los libros bíblicos como símbolo de la traición y el engaño.

Si bien se utilizaron abstracciones simbólicas para referirse al imperio, en lo tocante al jefe del Estado sí se utilizó su rostro, con la salvedad que los cartones dedicados al emperador fueron cuidados y escasos.



Figura 25.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"No quita lo cortés a lo valiente"**, en *La Orquesta*, 7 -X- 1865, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

2.2.2.- LA BURLA METAFÓRICA DEL EMPERADOR

Goffman señaló que el *self* —sí mismo— no es una posesión exclusiva del actor, sino que más bien es el producto de la interacción dramática entre el actor y el espectador es, por tanto, una construcción social, motivo por el cual puede ser destruido durante la representación. La "representación del yo", por lo tanto, puede estar en manos de otros, y utilizarla para distintos fines. Si bien pueden ser respetadas las características fisonómicas del yo para no degradar la personalidad del actor, puede utilizarse su imagen para hostigar, burlarse o denigrar a un tercero.

Una denigración del yo, explícita del archiduque por parte de la prensa liberal, era impensable en pleno imperio, por las posibles represalias, por ello no lo vemos llevar algún atavío o deformación que ridiculizaran su persona, como sí pasó en los años previos a su arribo, cuando el imperio aún era un proyecto y no se conocía bien a bien cómo lucía el archiduque.

Sus antagonistas, utilizaron su figura pulcra y elegante, no para hacer mofa de él, sino del séquito reaccionario. El yo inmutable, participó sin embargo, en escenas chuscas, que paradójicamente, convertían a su representación en un retrato de mandato, en el cual su dignidad es respetada, mientras los terceros involucrados pelean políticamente en un escenario mundano. Quizá por esta situación, Maximiliano pareció regocijarse con estas

litografías, probablemente calculó que una degradación hacia los conservadores y un acercamiento a los liberales, aunque fuera visual, podría serle útil para atraer definitivamente a este grupo y conseguir la anhelada conciliación nacional.

La utilización que la prensa liberal hizo de la imagen de Maximiliano, nos lleva a afirmar que éste fue sólo un instrumento, para acrecentar las diferencias con los conservadores. Estamos pues frente a un proceso de construcción de identidad a partir de lo que el yo liberal, pretendió diferenciar del yo conservador. ¿Cómo fue evolucionando la representación del emperador desde el horizonte republicano y liberal?

Podemos dividir la historia de la representación burlesca de Maximiliano en dos momentos, el primero que va desde los primeros meses de 1862 hasta su llegada a México en 1864, ésta se caracterizó por la burla expresa de su persona, el atropello internacional que significaba la intervención y el anacronismo histórico que representaba un imperio en un país con instituciones republicanas. Predomina la representación de subordinación. El segundo momento iría desde finales de 1864 hasta 1866, donde el emperador fue representado como instrumento político de golpeteó al ala conservadora. Predomina la representación de mandato.

2.2.2.1.- PRIMER MOMENTO DE LA REPRESENTACIÓN CARICATURESCA DE MAXIMILIANO

Antes de conocer el aspecto físico del candidato al trono de México o sus antecedentes como gobernante, la prensa satírica hizo mofa de él. La tradición fisonómica y pantomima sitúan al personaje imperial como manejable, incauto y ambicioso, los diálogos reafirman esta condición al no existir expresiones narrativas por parte del actor, y sí de sus superiores, las cuales se traducen en simples órdenes, acentuando así su maleabilidad. El protagonista se reduce a un instrumento político por parte de otros actores, aparentemente más importantes. En esta primera etapa, el archiduque resultó un utensilio un tanto más vulgar en términos de subordinación y servilismo de la que parece ser objeto; incluso no podríamos afirmar que él es el actor protagónico de las representaciones, pues su *performance* se diluye entre los demás extras. La indumentaria que complementa su fachada personal acentúa la absurda pretensión de la monarquía, es decir, coronas que le

quedan grandes y mal colocadas, la capa de armiño hecha trizas y expresiones faciales que denotan sorpresa e incredulidad.

Tal vez la primera litografía que insinuaba la figura de Maximiliano, fue aquella que proyectó Constantino Escalante hacia marzo de 1862 en el diario *La Orquesta*. En la litografía titulada "Napoleón III, sentado sobre el arca de la alianza dice a Maximiliano como el Sr. Moisés: 'He ahí la tierra prometida' ". El rostro, aunque similar, no corresponde a la representación real.[244] En la situación expuesta quedaba establecida una posición de subordinación política y militar que no se iba a disolver. El cartón parece además una advertencia del cruento final que podría tener el imperio. Una mano republicana retira el gorro frigio que corona el trono para descubrir una vela.



Figura 26.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Napoleón III, sentado sobre el arca de la alianza dice a Maximiliano como el Sr. Moisés: 'He ahí la tierra prometida' "**, en *La Orquesta*, 29 -III- 1862, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

Es obvio que sólo un incauto podría aceptar sentarse en un polvorín. Ingenuo, y por demás un necio que no conocía la situación del país. Escalante le otorgó esta condición al incluir en su retrato unas largas orejas de burro apenas esbozadas. El más fuerte e ingenioso, Napoleón III evadió la responsabilidad mayor. Del arca que le sirve de asiento al emperador francés, salen dos cabezas de oveja, como veremos más adelante, Escalante relacionó a estos animales con el engaño y la farsa.[245] Notamos que en el cielo vuelan en círculo las aves carroñeras. El incauto acabará mal y será devorado. Las aves pueden ser por otro lado, la rapiña que esperó verse empoderada con un gobierno ilegítimo.

[244] Durante la época del imperio, los trabajos de Escalante ya recuperarían la apariencia fidedigna del emperador. Lo veremos en la segunda época de *La Orquesta*. *Infra*, p. 157.
[245] Iconográficamente estos animales también están relacionados con la mansedumbre y los sacrificios. Otra razón por la cual Escalante escogió a estos animales quizá tenga que ver con la docilidad del archiduque ante



Figura 27.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Napoleón III, sentado sobre el arca de la alianza dice a Maximiliano como el Sr. Moisés: 'He ahí la tierra prometida' "** (detalle) en *La Orquesta*, 29 – III- 1862, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

La misma subordinación, y cierta anarquía, puede observarse en la litografía de Santiago Hernández difundida en *El Palo Ciego* el 15 de abril de 1862, en ella hicieron acto de presencia cuatro personajes principales en el foro de un circo, todos ellos representando pautas fisonómicas y pantomímicas diferentes: Juan Nepomuceno Almonte, vestido como indio y haciendo difíciles malabares; Saligny tratando de entretener como payaso, sosteniendo su botella de licor; Napoleón III encarnado en mula; y el futuro monarca vestido de bufón. De éste último no importó tanto la fidelidad de sus facciones, de hecho se encontraba de espalda, incluso porta una leyenda que dice: "¿Se parece a Maximiliano?",[246] importó el contexto en que se encuadró la composición. Hernández quiso establecer que el imperio, además de sostenerse en un ambiente políticamente inverosímil, constituiría un obstáculo más para alcanzar la paz (véase cómo el archiduque borra los preliminares de paz, aludiendo que con su intervención no habría tregua). Además, el caricaturista advierte que el imperio no sería auténtico o legal, no es fortuito que la mula – Napoleón III sostenga en su lomo al pretendiente al trono, lo que además indica la continua intrusión militar francesa. El cuadro es completado por dos individuos que miran absortos el acto.

Napoleón III; eventualmente esta subordinación terminaría por ser el defecto que lo llevaría a la muerte… como en efecto sucedió.

[246] La interrogación podría sugerir por otra parte, si Maximiliano se prestaría al circo que estaba montando Napoleón III, es cuestionar la integridad de su persona, incluso la de cualquier otro candidato que se prestara a ser parte de la función.

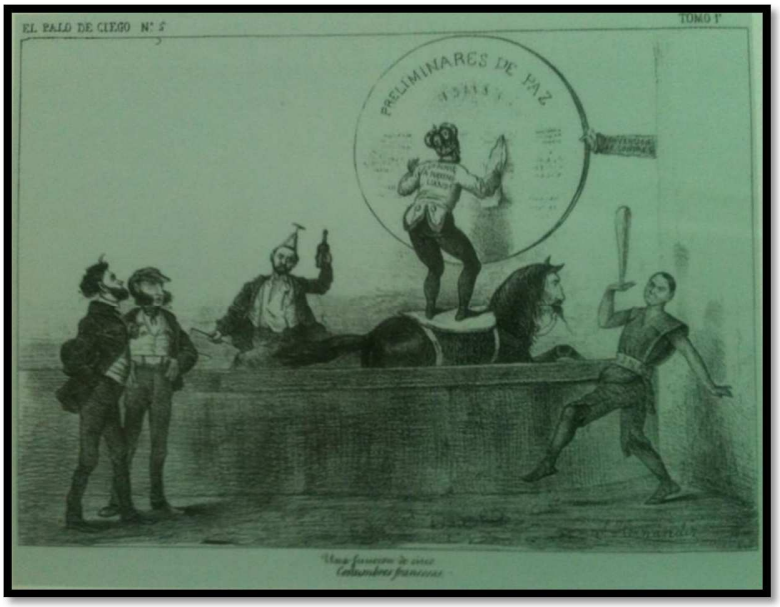


Figura 28.- SANTIAGO HERNÁNDEZ, litografía, **"Una función de circo, costumbres francesas"** en *El Palo Ciego*, 15 -IV- 1862.



Figura 29.- SANTIAGO HERNÁNDEZ, litografía, **"Una función de circo, costumbres francesas"** (detalle) en *El Palo Ciego*, 15 -IV- 1862.

Justo un día después del triunfo del cinco de mayo de 1862, Hernández volvió a representar al archiduque Maximiliano. Al igual que la composición de Escalante, se percibe lejanía de la tierra que se iba a conquistar, pero disposición para llegar a ella aunque esto significara una serie de enredos y discordancias políticas.

Los protagonistas de la caricatura anterior (figura 28) volvieron aparecer, aunque en esta ocasión fue Juan Nepomuceno Almonte quien hizo la dura tarea de sostener al aspirante, del cual sabemos de quién se trata por la corona y la capa de armiño deshecha y zurcida.

El cuerpo deforme de "Pamuceno" recuerda de cierta manera, a la mula[247] que hizo Napoleón en la escena anterior, quien por cierto, en esta ocasión monta un avestruz.[248] Juan

[247] También es "mula" en el sentido de "malora" o "malhechor".

[248] El avestruz define iconográficamente la idea de justicia, del juez que se comporta imparcialmente y que sabe digerir con paciencia y fortaleza las críticas a su persona. En este caso la aparición del avestruz resulta compleja de analizar. Una posible explicación, tendría que ver con la costumbre de esta ave de esconder la cabeza bajo la tierra. Por una parte Napoleón III ejerció su influencia en la caricatura al tirar del látigo, pero no es él quien encabezó la última etapa de su plan panlatino, ya que delegó la parte más difícil a un tercero, (flaco de carácter, ingenuo pero avaricioso) es una situación similar a lo que ocurre con la primera litografía de Escalante donde apareció Maximiliano.

Nepomuceno Almonte seguiría siendo útil incluso, si Maximiliano no hubiera aceptado la corona. Por aquellos días la prensa comentaba que el candidato de Napoleón III podría declinar la invitación. En ese escenario se barajeó el nombre de “Pamuceno” como posible sustituto.

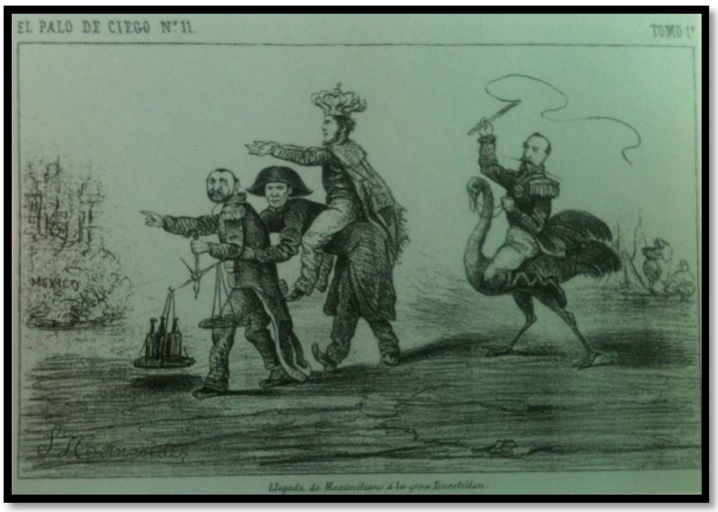


Figura 30.- SANTIAGO HERNÁNDEZ, litografía, **“Llegada de Maximiliano a la gran Tenochtitlán”** en *El Palo Ciego*, 6 -V- 1862.



Figura 31.- SANTIAGO HERNÁNDEZ, litografía, **“Llegada de Maximiliano a la gran Tenochtitlán”** (detalle) en *El Palo Ciego*, 6 – V- 1862.

El hijo no reconocido de Morelos tendría entonces que dejar a un lado sus características prendas denigrantes (las de indio) y ponerse a las órdenes. El primero de mayo de 1862, el periódico *La Madre Celestina*, presentaba de la siguiente forma (figura 30), cómo se construiría el relevo. La situación no sólo es una denigración hacia el auto proclamado “jefe supremo de la nación”, sino a la misma institución imperial.

En la litografía observamos la coronación, en una peluquería. "Cierto peluquero muy conocido confeccionando la toillet (sic.) de otro personaje muy popular". El hecho de que la coronación se esté dando en una peluquería tampoco es una situación gratuita. Este local se relaciona con el "el cambio de imagen", puede tratarse sólo de un cambio externo, mejorar alguna cuestión estética, para presentarse ante los demás como alguien mejor.



Figura 32.- ANÓNIMO, litografía, **"Cierto peluquero muy conocido confeccionando la toillet (sic.) de otro personaje muy popular"**, en *La Madre Celestina*, 1 -V- 1862, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

La representación del yo juega un papel destacado en este ejemplo. Se trata de la construcción artificial de la personalidad de sí negativa. "Pamuceno" sigue vestido como indio, dejó su huacal a un costado. El caricaturista trató de cumplir en él, aquel dicho que sentencia: "aunque la mona se vista de seda mona se queda". La peluquería también se relaciona como el lugar donde nacen los chismes y la calumnia, quienes mejores que el emperador de los franceses y Almonte para maquinar conjuras y enredos.[249] Finalmente, al coronar Napoleón III al distinguido interesado, o, al ponerle la peluca, nos puede indicar que el emperador francés trata de darle una imagen falsa no sólo a los mexicanos, sino al mismo cliente, empero el único engañado será el coronado.

Es interesante observar cómo algunos de los nombres de los diarios de la pequeña prensa son personificados y aparecen incluso en las caricaturas, tal es el caso de *La Madre Celestina*, quien es testigo de la coronación de Almonte, haciendo acto de presencia en el extremo derecho de la composición, y burlándose de la situación.

[249] En el siguiente número de *La Madre Celestina*, cinco de mayo de 1862, una editorial titulada "Mentiras y más mentiras", acusó a Napoleón III de propagar noticias falsas: "ha dicho más y no hay paciencia para soportar tanto chisme". *Cfr*. Anónimo, "Mentiras y más mentiras", en *La Madre Celestina*, núm. 3, 5 de mayo de 1862, p. 4.

Esta mofa fue posible en un clima de exacerbación patriótica a raíz de la amenaza exterior. Con el arribo del imperio, la presencia física de Maximiliano en México y las leyes de censura, las representaciones de su persona serían menos satíricas, pero igualmente críticas y desafiantes del sistema monárquico.

2.2.2.2.-SEGUNDO MOMENTO DE REPRESENTACIÓN CARICATURESCA DE MAXIMILIANO

La caricatura del emperador sólo apareció cuatro veces durante la segunda época de *La Orquesta*, "se le representa con garbo y sin ironía".[250] En otros diarios, como *El Buscapie* y *Los Espejuelos del Diablo* apareció una par de ocasiones más, bajo la misma lógica.

Desde el primer momento fue notorio que no se buscaba hacer escarnio de la institución imperial, sino burla al sector conservador que se había llevado una gran desilusión al notar que Maximiano ratificaba la política liberal. La primera caricatura de Escalante retratando esta situación, (figura 33) usa elementos que son constantes en las subsecuentes. En un acto de reconciliación política, el archiduque había formado un gabinete plural, empero su política abiertamente liberal iba en detrimento de los representantes conservadores, a los cuales tal vez llamó en un primer momento para no desairarlos del todo, pero que fue eliminando con el paso de los meses. Dicha eliminación fue el acto que más celebró *La Orquesta*.



Figura 33.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"S/T" —Señor si V. gusta son legítimos de Monzón, — Gracias señores yo soy de a caballo.",** en *La Orquesta*, 21 -XII- 1864, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

[250] Esther Acevedo, *La caricatura política en México en el siglo XIX*, p. 27.

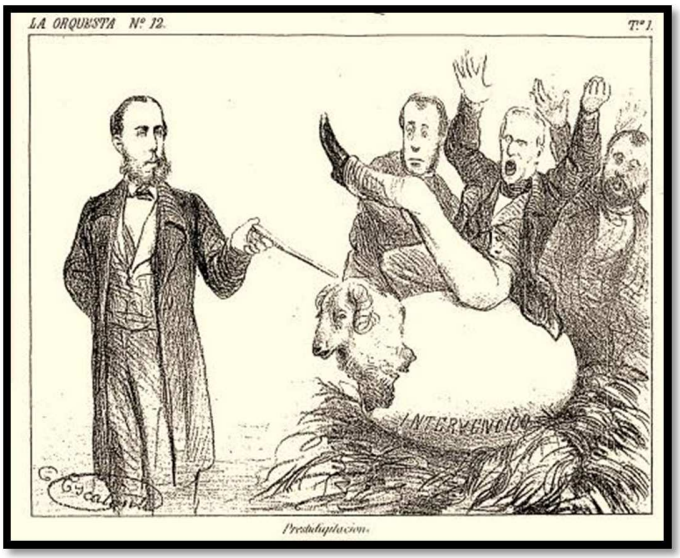


Figura 34.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía**, "Prestidigitación"** en *La Orquesta*, 11 -I- 1865, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

La situación que expuso Escalante en su trabajo del 21 de diciembre de 1864 fue un menosprecio directo de Maximiliano a sus ministros conservadores, concretamente al encargado del despacho del interior, Joaquín Velázquez de León, quien le ofrece un cigarrillo a lo que el emperador contesta: "Gracias señores, yo soy de a acaballo" y acepta los "puros" que le ofrece el liberal Luis Robles Pezuela. El dibujante fue lo suficientemente precavido para no mostrar el rostro del gobernante. Se sabe que este cartón, como otros de Escalante, fue del agrado del emperador,[251] motivo que quizá animó al caricaturista a retratarlo de frente en sus siguientes cartones. La aceptación tácita de Maximiliano, podría sugerir que en efecto trató de ganar la simpatía de los políticos liberales, éstos por su parte, aceptaron también tácitamente la reafirmación de la política liberal, pero los más radicales o los "puros", no veían con agrado al imperio, sino que preferían a la República y sus instituciones. Velázquez de León encarnó la frustración y la desilusión de los "cangrejos" en otros cartones. Para finales de 1864 era claro que la Intervención Francesa había fracasado en el sentido de no restituir a la Iglesia en sus propiedades y no conceder fueros. Los conservadores que por tanto tiempo habían maquinado un programa político monárquico con la esperanza de volver a tener canonjías habían terminado desilusionados con lo que les entregaba el emperador, que por entonces ya se le empezaba a calificar como "empeorador".

[251] Según el secretario particular de Maximiliano, José Luis Blasio, el monarca siempre hacía gala de su buen humor, disfrutaba de "los chispeantes" chistes de *La Orquesta*. El emperador solía pedirle a Blasio que le reportara todo lo que se dijera en relación a sus actos, ya fuera en su contra o a favor. Con gran respeto por su privacidad no pedía a su secretario hacer el papel de delator, por lo que nunca le pedía el nombre de quienes lo criticaban, sino sólo deseaba conocer las críticas a su forma de gobernar para en caso de ser pertinentes, tomarlas en cuenta. *Cfr*. Patricia Galeana, "Prólogo", en José Luis Blasio, *Maximiliano íntimo. El emperador Maximiliano y su corte*, p. 7.

Esta situación se manifestó en el cartón del once de enero por Escalante, (figura 34) en el cual Velázquez de León desfallece por el producto que ha salido de la intervención: un borrego; un engaño cuyo autor principal fue el mismo Maximiliano.

La sensación de que el joven austriaco se inclinaba cada vez más por los políticos liberales, tuvo otra demostración caricaturizada en *La Orquesta*. El 24 de diciembre de 1864, Escalante mostró otra escena en la que el emperador denostaba a los conservadores. A la víspera de la cena de Nochebuena, el archiduque parece estar cocinando la composición política de su gabinete para 1865. En un canasto muestra las cabezas que se cocinaran o cortarán entre ellas las de Velázquez de León, Leonardo Márquez y Miguel Miramón, próximos a ser desterrados. Los liberales, Pedro Escudero y Echanove y Antonio Suárez de Peredo observan complacidos las cabezas cortadas.



Figura 35.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía**, "Ensalada de Nochebuena"** en *La Orquesta*, 24 -XII- 1864, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

La conclusión de 1864 y el inicio 1865 fueron muy tensos entre el Imperio y la curia. Hacia diciembre llegó el nuncio Pedro Francisco Meglia para acordar o exigir la restitución de los privilegios de la Iglesia sin ninguna condición. Ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo, Maximiliano promulgó el decreto que confirmaba la nacionalización de los bienes eclesiásticos, la ley del 27 de diciembre de 1864, o la conocida "carta a Escudero", que fue la ratificación de las Leyes de Reforma,

relativa a la expropiación y supresión de obvenciones parroquiales, con el propósito de favorecer a las clases con menos ingresos.

Como colofón, el siete de enero se promulgó otra ley que establecía que no podían publicarse las bulas y breves papales sin el *exequátur* del imperio. Con estas acciones, "el gobierno monárquico imperial" había dado la última estocada al poder clerical, consolidaba la Reforma y firmaba el divorcio con sus partidarios originales.

El primero de febrero, Escalante entregó a sus lectores otra caricatura en la que se ratificaba la preferencia de Maximiliano por políticos liberales (figura 36). Una escuadra señala la medida de los que eran aptos para el servicio público. Era obvio que no todos podían integrase al Consejo de Estado, algunos de ellos tienen que adaptarse a la escuadra.[252] Pareciera que el emperador escogía las buenas cualidades liberales que deberían reunir sus ministros.

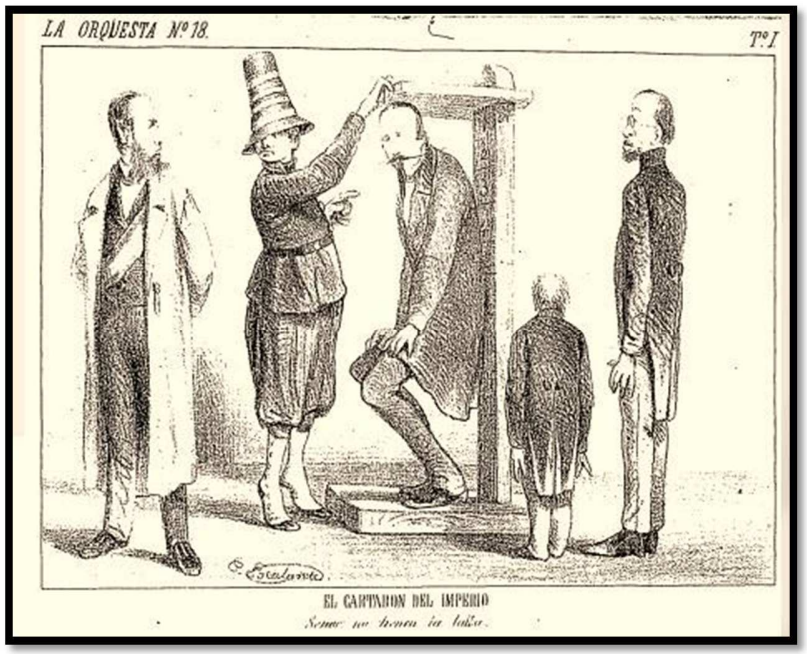


Figura 36.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía**, "El cartabón del imperio"** en *La Orquesta*, 1 -II- 1865, Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

Estos ejercicios nos hacen percibir un liberalismo como intención, es decir, que el emperador estaba dispuesto a atraerse a los más radicales, y que sus políticas, sin lugar a dudas seguirían el camino trazado por Juárez. Una de las caricaturas que parecen representar mejor el liberalismo como experiencia, pues hace alusión a una política concreta, puede observarse en el periódico *El Buscapie*, donde se utilizó la imagen del emperador para volver a vilipendiar a Velázquez de León, en esta ocasión de la mano de Melchor Álvarez, quien

[252] La caricatura puede hablar por otra parte, de la ambigüedad ideológica de los ministros. A mediados de enero de 1865, por ejemplo, se sumó al gobierno de Maximiliano, Santiago Vidaurri, quien había sido gobernador republicano del estado de Nuevo León.

tuvo muy presente el trabajo de Escalante, pues repitió casi exactamente los gestos y hasta las vestimentas de los involucrados.

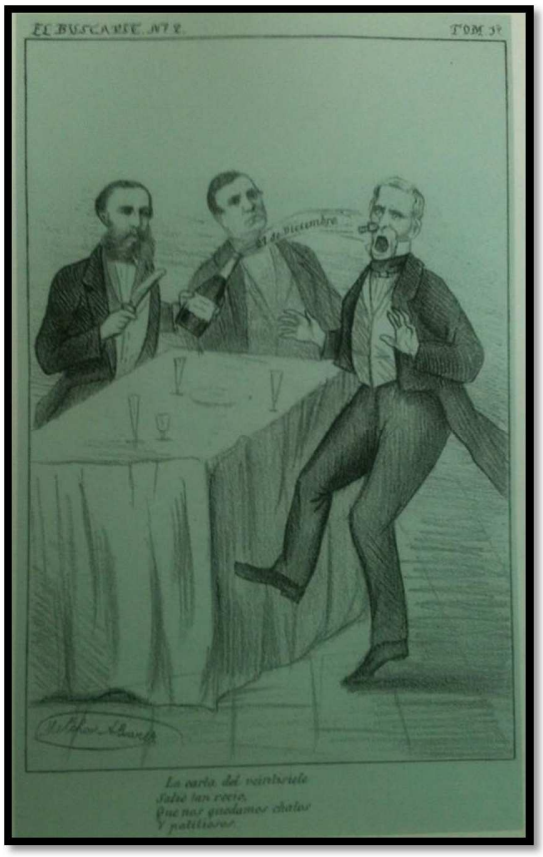


Figura 37.- MELCHOR ÁLVAREZ, litografía, **"La carta del veintisiete salió tan recio que nos quedamos chatos"**, en *El Buscapie*, 12 -II- 1865

En la caricatura de Melchor Álvarez, como en las de Escalante, la pantomima del personaje de Maximiliano refleja una absoluta nulidad de expresiones, no parece transmitir ningún tipo de emoción, fueron sus acciones las que detonaron sorpresa, malestar, bochorno y menosprecio hacia el elemento conservador. La escena transcurre durante una celebración, ésta es sin duda la definitiva separación del Estado y la Iglesia condensada en la ley del 27 de diciembre. El emperador y Luis Robles Pezuela se disponen a brindar, el corcho de la botella de champagne sale disparado e hirió al ministro de la derecha. El golpe que se llevó Velázquez de León es emblemático en dos sentidos, el primero y más evidente, la ratificación de la Reforma liberal; la segunda menos explícita tiene que ver con su salida del gabinete. Con la promulgación de la Ley del 27 de diciembre, Maximiliano se vio en la necesidad de llegar acuerdos con Roma ante las protestas cada vez más airadas del nuncio apostólico. Con tal propósito el emperador mandó o desterró a Velázquez de León a Roma para pactar el ansiado concordato.[253] Melchor Álvarez representó en otra oportunidad, la

[253] El concordato incluía nueve puntos, entre los que se incluían los siguientes: 1. El Gobierno Mexicano tolera todos los cultos que no estén prohibidos por las leyes; pero protege el católico apostólico romano, como religión del Estado; 2. El tesoro público proveerá a los gastos del culto católico y del sostenimiento de sus ministros…; 3. Los sacerdotes católicos administrarán gratuitamente los sacramentos, sin poder cobrar a los fieles; 4. La Iglesia cede y traspasa al gobierno mexicano todos los derechos con que se considera, respecto de los bienes eclesiásticos que se declararon nacionales durante la República. También se contemplaba revisar la situación de las órdenes religiosas (punto 6), del registro civil (punto 8) y de la administración de cementerios (punto 9), así como establecer entre el Estado y la Iglesia una relación similar a la que regían entre la Iglesia y los reyes de España (punto 5). Enemigo encarnizado del liberalismo y del socialismo, Pío IX, el Papa que instauró la infalibilidad pontificia y luchó tenazmente por preservar el poder temporal de la Iglesia, se



Figura 38.- MELCHOR ÁLVAREZ, litografía, **"S/T"** en *El Buscapie*, 19 -II- 1865.

purga de conservadores que incluía a los militares desterrados, Miguel Miramón y Leonardo Márquez en la litografía del 19 de febrero.

El emperador poda un rosal cuyos botones son los rostros que van cayendo de su gracia y se hunden en un pantano.

En este segundo momento en la representación del emperador, no todo fue crítica velada, pues existió un caso de crítica directa. El cartón más punzante, a mi parecer, fue el que apareció el 24 de marzo en *Los Espejuelos del Diablo*, en éste se insiste una vez más en la idea de que el archiduque era un instrumento imperialista de Napoleón III y que se encontraba en contubernio con la reacción. Al mismo tiempo, con la inquietante presencia de Benito Juárez, se plantea la idea de que el imperio trabaja, tal vez sin ser plenamente consciente de ello, por la República.

El texto al pie de página dice: "señor: bajo esta careta y a favor de esta cortina, podéis ver vuestra obra sin temor de ser conocido". Bazaine se encuentra junto a Napoleón III, quien se cubre la cara con una máscara que representa a Maximiliano. "La prensa veía claramente cómo a través de Maximiliano, Napoleón lograba el control de México".[254]

escandalizó ante esas propuestas que consideró nada menos que atentatorias contra los derechos clericales. *Cfr*. Adriana Fernanda Rivas de la Chica, "Conciliación y legislación. La labor del Segundo Imperio en un aspecto clave de la política mexicana: el concordato con la Iglesia", en Margarita Moreno Bonett y Rosa María Álvarez de Lara (coords.) *El estado laico y los derechos humanos en México, 1810 – 2010*, t. II., pp. 297 – 298.

[254] Jorge Romero, *op. cit*., p. 163.



Figura 39.- ANÓNIMO, litografía, **"S/T"** en *Los Espejuelos del Diablo*, 24 -III- 1865.

El contexto nos hace recordar la caricatura de Santiago Hernández, (figura 28) el circo volvió a ser el escenario donde Napoleón III y su mariscal manejaron los títeres que representaban la intromisión y la injerencia. Los otros personajes que se aprecian del lado izquierdo, podrían representar al ala liberal, lo que reviste a la caricatura de ambigüedad. Esther Acevedo concluyó que uno de ellos es el presidente Juárez enmascarado.[255] Dichos personajes sostienen una charola con las cabezas de los conservadores eliminados del gabinete. Conforme terminaba el año de 1865, el clima de rechazo al imperio fue creciendo de parte de la prensa, sobre todo de aquellos que recibieron sanciones por la Ley de imprenta. El acuerdo no dicho de no presentar a Maximiliano sin ironía y en situaciones ridículas o embarazosas, tuvo un punto de inflexión con uno de los periódicos de provincia: *El Payaso*, editado en Guadalajara. El diario fue de los pocos provincianos que contó con caricaturas, las cuales están abiertamente influenciadas por Escalante. Para octubre este diario recibió la clausura definitiva, en su antepenúltimo número apareció un personaje, que si bien no puedo afirmar que se trata de Maximiliano, su parecido es notable. La caricatura

[255] Esther Acevedo, "Don Benito bajo la lente de los caricaturistas", en Esther Acevedo, (coord.) *Juárez bajo el pincel de la oposición*, p. 25. Si es real la presencia de Juárez, entonces el diálogo de la caricatura tendría otro sentido, pues en lugar de ratificar la obra liberal del imperio, se haría justicia al liberalismo originario de la República.

ridiculiza la política confusa y la supresión que ya había recibido el diario *El Entremetido* y vislumbraba lo que pasaría con *El Payaso* días más tarde. Éste arremetió antes de cerrar: las bromas inocentes son tomadas a pie juntillas "como si el imperio, por llamarse imperio, dejara de ser insustancial, inconducente y salido a la luz contra la voluntad de todos los que tienen ojos, razón y sentido común".[256]

En la caricatura podemos ver al centro a un personaje, quien podría tratarse también del editor de *El Entremetido*, que va a ser encajonado por las autoridades que aplican la Ley de imprenta, éste parece despedirse de *El Payaso*, mientras el clero y otras autoridades parecen finalmente complacidos.

Ante el eminente debilitamiento del imperio, los órganos vigilantes de la prensa decidieron callar definitivamente a los periódicos cada vez más críticos. La segunda mitad de 1866 fueron desencadenando hechos que llevarían al colapso definitivo del gobierno imperial. Con su derrumbe, se abrió otra etapa en la representación visual sobre el periodo, ésta se caracterizó por elevar al grado de deidad al emperador que había sufrido la traición de los suyos, al que sus partidarios juzgarían como un salvador que había venido a tierras americanas hacer el bien, más que causar penalidades. Su viacrucis, altamente emotivo y susceptible a ser rescatado desde todas las aristas narrativas fue retomado para representar las pasiones, debilidades, glorias y sacrificios.



Figura 40.- ANÓNIMO, litografía, **"2do acto del sirviente consabido"** en *El Payaso*, 28 -IX-1865. Col. Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM.

Por su parte, las instituciones oficiales fueron cambiando de dirigentes, y también de discursos visuales, sustituyeron los temas principales que hasta entonces habían encabezado la lista de las glorias nacionales hacia nuevas fechas y nuevos actores. ¿Cómo fue esa transición y cuáles los temas que se sustituyeron?

CONCLUSIONES PARCIALES

[256] Anónimo, "¡Oh imprenta!", en *El Payaso*, t. I, núm. 26, 28 de septiembre de 1865, p. 1.

Lo que puedo concluir de la primera parte del capítulo, es que la caricatura de Escalante no sólo reflejó el día a día de los acontecimientos diplomáticos y militares, como referente meramente informativo,[257] sino que su trabajo litográfico fue un instrumento utilizado para formar y dirigir la imaginación de los lectores, relacionada con la defensa de la patria y homogenizar políticamente a un conglomerado para que mirara con desconfianza a los extranjeros. Escalante, Hernández e Iriarte, entre otros, eran conscientes del poder que podrían ejercer con sus litografías, asegurar simpatías, atizar el sentimiento patriótico, dar rostro al enemigo y al héroe, denostar al traidor y ridiculizarlo ante la opinión pública. El carácter burlón de la caricatura, muestra predominantemente su cara incisiva, el ataque a la reputación puede ser incluso más contundente que una herida de bala, y utilizaron su arma tanto como fue posible. Aunque analicé concretamente las imágenes, no hay que perder de vista los textos que las acompañaron, ambos se anudan dialécticamente hasta lograr una forma de representación compleja que nos habla del modo de pensar y actuar políticamente de un sector de la élite letrada y liberal que combatió a la Intervención Francesa y al Segundo Imperio.

Si la caricatura muestra de manera eficaz y conveniente los desaciertos, vicios, perversidad, falsedad y ridículo del enemigo, ésta sería descartada para presentar la otra cara de la moneda: enmarcar los signos positivos del héroe. El discurso épico republicano tuvo alcances mayores en un género pomposo y serio, ligado a la tradición de la pintura con tema histórico conmemorativo, asociado a la legitimación visual y presente en la épica de guerra de las litografías en *Las Glorias Nacionales o Álbum de la Guerra*. En este álbum, Escalante narró cómo lucía la victoria, cómo y de qué manera actuó la milicia durante el cinco de mayo, el material producido persiguió el mismo fin de la caricatura, construir imaginarios colectivos, darle forma visual a los relatos heroicos hasta hacerlos perceptibles con la mirada, validar, testificar la gloria en el campo de batalla y hacer al espectador un poco cómplice y parte activa de los sucesos. Este tipo de litografía se distingue también por su lógica de conmemoración, implica pues la condensación de todas las virtudes, en el momento cumbre de la narración épica que se vuelve visible, circunstancia que se

[257] Tampoco podemos desdeñar esta utilidad, si bien no es el objetivo primordial de la caricatura, ayudó a situar al lector en el lugar donde transcurrieron los sucesos, además de comunicar los incidentes más importantes. La caricatura es editorial por sí misma, al grado de no existir referencias o explicaciones de la misma en el cuerpo del diario.

diferencia de la imagen que alude a contingencias o acontecimientos de menor trascendencia que pueden ser retratados a través de las caricaturas.

Lo que puedo mencionar de la segunda parte del capítulo, es que las situaciones conflictivas entre bandos opositores estimulan la invención de técnicas competitivas en el ámbito de los imaginarios. Éstas buscan por un lado, formar una imagen desvalorizada del adversario e invalidar su legitimidad. Por otra parte, se exalta el poder y las instituciones cuya causa es defendida por medio de representaciones magnificadas. La desvalorización de la monarquía como idea general, y de Maximiliano como su personificación, tienen senderos diferentes desde el horizonte republicano liberal. Al imperio se le relacionó con la cancelación de derechos civiles: libertad de credo, de asociación y libre pensamiento, pilares que el liberalismo pregonaba, visualmente resultó incongruente, al incluir iconografía que hacia recordar lo más nocivo de la monarquía española en América, el peor de sus defectos fue tratar de ser impuesta desde el extranjero.

Si revisamos con detenimiento la fachada y personalidad del emperador, cuando éste ya se encontraba en territorio nacional, nos daremos cuenta que no ostenta los atributos reales, estamos frente a una presencia – ausencia que le da cierta vaguedad al personaje, y le resta autoridad como monarca pero no como liberal. Las directrices político administrativas del imperio tuvieron mucho que ver en esta proyección, es cierto que el emperador quiso relacionar más su figura con una monarquía moderada y constitucional, sus convicciones liberales nunca le fueron de utilidad para apaciguar la guerra y ganarse a sus antagonistas, pero sí funcionó para golpear a su propia camarilla. Finalmente, la técnica competitiva que buscó la exaltación del poder republicano por medio de representaciones magnificadas, tuvo que esperar un par de años más después del imperio. Dicha exaltación se cristalizó en discursos mucho más elocuentes y duraderos que el papel o el lienzo, si bien durante la República Restaurada y el Porfiriato se concretaron proyectos pictóricos que encumbrarían a los hombres del periodo, fueron otros los discursos que buscaron permear en el imaginario colectivo, concretamente los ejercicios arquitectónicos. Luego entonces, el discurso pictográfico fue el medio prácticamente único del cual echaron mano los resabios conservadores para consolar su derrota, ya no para asegurar lealtades, pero sí para lograr conmover e intentar conseguir un lugar íntimo en la memoria colectiva.

Capítulo 3.- LAS BATALLAS POR EL PASADO: LIBERALES Y CONSERVADORES

El drama de Maximiliano en Querétaro se convirtió en el primer evento histórico del siglo XIX en México en ser ampliamente documentado, crónicas de testigos, fotografías de una ciudad devastada y de las prendas maltratadas del extinto emperador fueron reproducidas tanto en México como en Europa. Escenas como el fusilamiento de Maximiliano se convirtieron en temas recurrentes ya sea para acompañar a los testimonios o para fomentar una crítica al gobierno francés que pagó una cantidad inmensa de recursos y hombres para satisfacer una causa a la que nunca se le vio un claro propósito. La difusión de las imágenes europeas fue también de crítica al gobierno mexicano, que mediante un juicio aparentemente anticonstitucional e ignorando las peticiones diplomáticas de Europa, había cometido un crimen, pero con esta acción había erigido en mártir laico, quizá sin querer, al archiduque. Las imágenes que retrataron esta tragedia, siguieron varias intencionalidades: noticiosas, de crítica y la más interesante y que se desarrollará aquí es de sacralización.[258] En la primera parte del capítulo discutiré cómo fue que la prensa europea relacionó el fin de Maximiliano con el calvario divino. Toda la iconografía relacionada con la pasión de Cristo se trasladó a la situación que enfrentaba el otrora emperador. Tengo como hipótesis que esta estrategia fue implementada para hacer notar la benevolencia con la que Maximiliano se había conducido, y que a pesar de ella fue traicionado y asesinado.

En la primera parte también analizaré la perspectiva histórica de Francia y México respecto a la intervención. A partir de 1867 Jean Adolphe Beaucé comenzó los grandes lienzos sobre las "hazañas" más importantes del ejército expedicionario, en éstas, nunca se verá un ejército derrotado, al contrario hay un deseo expreso en el autor, y de los comitentes, por presentar a los ojos del espectador acciones en las que ejército francés salió avante, donde el orgullo quedó intacto, a pesar del abandono inconcluso de su empresa.

[258] El proceso de sacralización es la revaloración del individuo, al que se le ha conferido de dignidad pero sobre todo se le atribuye carácter sagrado.

El capítulo tiene como premisa historiográfica, la memoria. Desde el horizonte europeo, el diseño de imágenes dejó de operar como suplemento que acompañaba los diarios, o los discursos de gobierno, para transformarse *souvenirs* cuyo discurso guardó relación con el sufrimiento y la sacralización. Estamos frente a un tipo de memoria íntima que se creó y reprodujo para paliar la derrota, la muerte que se creyó injusta y devolverle así la razón y la dignidad a un proyecto perdedor.

La segunda parte del capítulo la destinaré a reflexionar sobre las litografías y pinturas mexicanas desde la caída del imperio hasta los primeros años del siglo XX. Los trabajos que se circunscriben al horizonte nacional eliminarán las metáforas religiosas, al mostrar escenas que si bien son cruentas, pretenden representar principios liberales como la legalidad, la justicia y un renacimiento de la nación.

Es de llamar la atención que del lado mexicano, los personajes que jugaron un rol de privilegio y que fueron retratados en los primeros vestigios visuales de la intervención y el imperio cedieron su lugar a otros. Las fechas otrora más importantes se ajustaron al calendario cívico militar relacionado con Porfirio Díaz.

Este proceso se podría calificar como una progresiva sustitución de la memoria o una redirección de la misma, para mantener en la memoria colectiva al caudillo presidente. Este caso podría hablarnos de una memoria oficial, la cual dictó los hechos, los personajes y las fechas que debían mantenerse en primer plano, cabe destacar que la imagen en cualquiera de sus presentaciones no es la vía predilecta o única que el Estado tiene para dirigir la memoria, pero que sigue siendo eficaz y puesta en práctica.

3.1.- MARTIRIO Y SACRALIZACIÓN: VÍA HACIA LA LEGITIMACIÓN Y EL PERDÓN

Una vez que ha concluido un evento coyuntural, aparecen casi de inmediato las memorias. ¿Qué son éstas? Las memorias son un proceso reconstructivo narrativo sobre los sucesos que han cimbrado las estructuras sociales. El que rememora, sobre todo mediante la escritura, suele apelar a tres circunstancias: aquello que origina el conflicto, el desarrollo del mismo que es la demostración narrativa del suceso y las consecuencias que pueden devenir de éste. El autor, esencialmente testigo, se presenta a sí mismo entre dos papeles: víctima o redentor, para éste último, la mayoría de los casos miembro de la oficialidad,

puede preferir ubicarse en otros campos de la memoria, pues quien sale avante de los eventos coyunturales tiene más recursos, la mayoría fastuosos, para conmemorar la memoria colectiva. El autor y testigo lleva a cabo un ejercicio reflexivo que puede durar años hasta la entrega de sus memorias. Su narración puede extenderse espacial y temporalmente, señalando los episodios que mejor se adapten a su interpretación, situación que sería complicada para el artista, pues dado el carácter de su oficio suele memorar un suceso reducido. En ambos casos es importante aclarar que la memoria total no existe, por lo tanto la memoria es episódica, dejando al libre albedrío de escritores, artistas y patrocinadores escoger el tono que más convenga a sus intereses. Esta circunstancia nos hace pensar que la memoria es alguna vez clandestina por parte de autores que fungen como víctimas del acontecimiento coyuntural. ¿Cómo acercarnos a las memorias íntimas y vencidas, especialmente a aquellas marcadas por el dolor y el sufrimiento?

Frank Ankersmit sostiene que quizá uno de los desarrollos más importantes del posmodernismo contemporáneo sea el abandono de la noción sobre un pasado gobernado por fuerzas supra individuales, y abordado en común acuerdo por una comunidad intelectual que dicta las pautas metodológicas conjuntamente aceptadas.[259] Aunque la historia siguiera considerándose como un todo, el que proyecta sus memorias, en realidad está cavando "un pequeño agujero", relacionándose con el pasado desde un nivel más personal. Este encuentro es denominado por Ankersmit como "privatización del pasado". La división de la historia fomenta propuestas como las de Ankersmit o Chartier en el sentido de establecer una discusión histórica a partir de "un punto particular", es decir se privilegia la reflexión de un acontecimiento trascendente, que forma parte la coyuntura.[260] Dentro del tema que he abordado me parece que la situación más controversial, es sin duda, el final mismo del imperio: la muerte de Maximiliano de Habsburgo. La escena de este

[259] Frank. R. Ankersmit, *Historical representation*, p.153.

[260] Si bien el suceso coyuntural puede prolongarse en un tiempo más o menos largo, las coyunturas tienen sus momentos cumbres o referencias más significativas. Verbigracia: la Intervención Francesa y el Segundo Imperio fue un periodo aproximado de seis años, de los cuales las escenas que más destacan son: el cinco de mayo o el fusilamiento de Maximiliano. Estas referencias icónicas, estos clímax narrativos, son los que tienden a representarse visualmente con mayor profusión; hay episodios más importantes que otros, que son el punto de partida de la "privatización del pasado". El cinco de mayo representaría el relato visual del lado vencedor, por lo tanto es una de las imágenes por excelencia que utiliza el Estado para difundir la historia patria, reproducir y mantener la memoria colectiva, es parte ya de la institucionalización heroica nacional. En el otro extremo está la representación del fusilamiento, proyección poco difundida, transmite pena, dolor, sufrimiento, es un ícono de la memoria intima, censurada y pocas veces reconocida.

deceso resulta una memoria particular e íntima, si así se quiere, pues dada la violencia con la que se vivió este capítulo fue borrado y censurado durante muchos años por la historiografía triunfante o historia institucionalizada, ya que se vinculan al trauma, al crimen, al sufrimiento, además de provenir de memorialistas vinculados a la derrota o ubicados en el papel de víctimas. Pienso que este testimonio visual cargado de sentimientos de angustia, muerte y sufrimiento no establece una relación de neutralidad entre emisor y receptor, sino que marca una huella moral y empática entre el testigo y el público. Pero ¿qué factor juega el pasado traumatizante en la constitución del testimonio visual? En primer lugar hay que señalar que el trauma se presenta cuando se ha vivido una experiencia violenta y negativa, no es fácil que sea asimilada, por lo tanto se oculta, se olvida.[261] Como lo recomendó Beatriz Sarlo, este tipo de acontecimientos pueden esclavizar, pero una forma de liberarlos es contando la experiencia mediante un proceso de narración.[262] La representación que aborda el pasado traumático le hace frente al olvido y es, en cierto sentido un acto liberador contra el sufrimiento. Al traer de regreso cuestiones que se mantenían olvidadas o censuradas se incorpora en el testimonio las experiencias crudas y sin restricciones a la representación histórica privatizada.[263]

En este orden de ideas, Paul Ricoeur argumenta que un elemento imperativo del deber de recordar se presenta cuando incorporamos al trabajo de la memoria el concepto de justicia.

[261] Elizabeth Jelin considera que memorar un sufrimiento representa una gran dificultad, pues son las situaciones donde la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y huecos traumáticos en la memoria. Incorporar el sufrimiento a una estructura narrativa dejará al descubierto los síntomas que indican la presencia de lo traumático. *Cfr*. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, p. 4.

[262] Beatriz Sarlo comenta que las acciones ocurridas en el tiempo pasado se tornan comprensibles "en la manera que se les organice mediante los procedimientos de la narración […] se narra o se remite al pasado a través de un tipo de relato". *Cfr*. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y pasado subjetivo. Una discusión*, p 13.

[263] Es importante que reflexionemos que esta tensión entre liberar o esclavizar puede estar sujeta a varios factores que inciden en la intencionalidad del discurso plasmado en una narración. En este contexto el testimonio sobre el trauma no es exclusivo, en tanto que surgen también narraciones con intensiones vindicatorias, de rescatar lazos sociales, para restaurar cierto tipo de derechos, asegurar una posición en el futuro, etcétera. De hecho para Beatriz Sarlo el testimonio traumático, además de liberar un estado emocional y comprender el mundo de las víctimas también está escrito para condenar culpables y sentar un ejemplo.

"Es la justicia, la que al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia queda al deber de memoria la forma del futuro y del imperativo".[264]

El relato oral, escrito o visual es un medio idóneo para hacer justicia al que ha sido injuriado, maltratado o asesinado. He observado que para el caso del ex emperador de México, se trató de redimir su imagen hasta llegar a niveles de presunta santidad. Comenzaré la disertación con aquella memoria íntima visual europea, que buscó restituir un lugar en la historia al derrotado mediante un relato visual en el que el otrora emperador fue absuelto, haciendo pasar su padecimiento como un martirio. Los memoriales en litografía cuentan predominantemente el instante de mayor tribulación, es decir, la triple ejecución en Querétaro. La crudeza del momento, la imposibilidad del indulto, el drama que significó las rupturas familiares, hasta la incertidumbre de la suerte de los cadáveres, fueron solo ingredientes que se suman al trauma y a la necesidad del establecimiento definitivo de un lugar donde anclar la memoria de los deudos y simpatizantes.

Una manera de ratificar el misticismo que se construyó sobre la imagen de los emperadores, tuvo una clausura en la misma línea, en aquellas representaciones en las que se retrató el violento fin y las posteriores imágenes de reposo.

Las particularidades en las que se presentaron los últimos sucesos del Segundo Imperio, permitieron a los litógrafos europeos, establecer una analogía respecto al calvario bíblico. Es decir, Maximiliano, visto iconográficamente como un Cristo, fue traicionado en el último momento por uno de sus partidarios, murió entre dos reos y en un montículo. Empero debemos tomar esta analogía con ciertas precauciones. La Iglesia católica considera el martirio como el resultado de la defensa de la fe. Es además, sufrir por Cristo, ser su testigo y defensor. No todo aquel que muere en situaciones violentas puede considerarse mártir.[265] Sin embargo esta cercanía de circunstancias fue descubierta y empleada por los artistas para dar *cuasi* la condición de mártir al joven emperador que

[264] Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p, 109.

[265] Los mártires se acreditan por la entrega de su vida hacia la Fe en la que creen. Sin esta condición *sine qua non* se hablaría de otros términos. Verbigracia: *Caído*: persona que muere por un acto de violencia; en un combate por ejemplo. *Víctima*: persona que muere por un acto represivo de uno de los bandos de la guerra. *Mártir*: testigo de la fe que muere por confesar a Jesucristo en la persecución religiosa.

interpretó su propia muerte como salvífica para el país que él intentó regenerar.[266] Además, hacer un paralelismo con la pasión de Cristo, fue una decisión acertada por parte de creadores europeos en el intento de privilegiar el ejercicio de la memoria íntima sobre el trágico fin del joven monarca; de acentuar la violencia y las penurias físicas y emocionales. Estos paralelismos o intencionalidades recuerdan también la liturgia, un espacio determinante donde se recrea la memoria colectiva de los fieles. En el caso católico, el rito es toda una rememoración de vivos, muertos, pasajes, lecciones. En palabras de Ana Carolina Ibarra, el ceremonial cristiano "se construye a partir de la necesidad de reproducir ciertos pasajes de la historia y del mito para recordarlos".[267] Las primeras litografías y pinturas sobre el fusilamiento y muerte de Maximiliano remiten a ese estado de martirio e intención de santidad, exaltando la violencia con la que se presentó, y elevando al grado de lugar de memoria el sitio donde pereció y "entró en la gloria".[268] La pasión del joven archiduque quedó retratada en tres etapas: previo a la muerte; el martirio y finalizan con la construcción de la capilla expiatoria en el Cerro de las Campanas, etapa que correspondería a la sacralización final.

3.1.1.- PRIMERA ESTACIÓN: LA CONDICIÓN PREVIA AL MARTIRIO

[266] La muerte de Jesús de Nazaret constituye el principio normativo del discernimiento del martirio cristiano. Esta centralidad se describe con la expresión "dar la vida por los hermanos", que recuerda el texto de Juan 15,13. El sacrificio de Maximiliano se presentó al entregar u ofrecer su vida a cambio de que terminara la guerra que tanto había dividido a los mexicanos, que su sacrificio fuera el último que se realizara en pos de un objetivo mayor. Él mismo lo planteó en sus últimas misivas, la más importante a Juárez en la que pidió: "Próximo a recibir la muerte, a consecuencia de haber querido hacer la prueba de si nuevas instituciones políticas lograban poner término a la sangrienta guerra civil que ha destrozado desde hace tantos años este desgraciado país, perderé con gusto mi vida, si su sacrificio puede contribuir a la paz y prosperidad de mi nueva Patria".

[267] Ana Carolina Ibarra, "Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes", en Maya Aguiluz Ibarguen y Gilda Waldman M. (coords) *Memorias (in) cógnitas: contiendas en la historia* p. 25.

[268] Se remite así a un tipo de "memoria glorificada", que también es válida para recordar las historias nacionales que transmiten con cierto orgullo los momentos culminantes de la vida de los héroes, sin soslayar aspectos trascendentes como "las últimas palabras", "el último acto de resistencia y patriotismo" de los mismos. Si en algún momento las representantes institucionales deciden escoger a un individuo para buscar cohesionar con éste simbólicamente con el conglomerado, es precisamente el momento en que el individuo aludido entra en la gloria, antes no. *Cfr*. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y María Luisa Bellindo Gant, "La pintura de temática histórica", en Rafael López Guzmán, *op. cit.*, p. 285.



Figura 1.- KARL VON STUR, albúmina, *carte de visite*, ***Miramar – Querétaro***, ca. 1867, Col. Musée Royal de l'Armée, Bruselas.

Ya sin la tutela de Francia y en franco declive, el gobierno imperial decidió abandonar la capital y concentrarse militarmente en Querétaro con la finalidad de enfrentar a los ejércitos que descendían desde el norte. Las imágenes que cuentan esta primera estación tocan la inminente derrota, pero también la incertidumbre e inestabilidad emocional que le causaba al emperador la lejanía de su esposa y el trance mental que ella padecía.[269] Si bien estos ejercicios se realizaron después del fusilamiento, llevan al espectador a los momentos previos del sufrimiento físico para recordar que incluso antes, los protagonistas estaban ya en un trance emocional y sentimental que por un lado seguramente resultó en un éxito comercial, dado los tintes dramáticos, y que por otro lado reforzaron la idea del martirio divino. La *carte de visite* de Von Stur (figura uno) refleja desde el mismo título la doble agonía que se padecía en dos lugares distantes, pero unidos por la tragedia que la joven pareja austriaca enfrentaba. Carlota, fuera de sí, nublada en su pensamiento por un ser eterno. La archiduquesa sostiene entre las manos una corona de flores, símbolo del contacto con lo divino,[270] es ella en la representación, otro ser celestial. Parece absorta frente a los peligros a los cuales su esposo

[269] Hacia el mes de octubre de 1866, el emperador recibió la confirmación de su médico personal, Samuel Basch, la noticia de que Carlota estaba siendo tratada en el Hospital para Dementes en Viena por el Dr. Riedel. A partir de ahí, hasta su fusilamiento, el archiduque recibió diferente información respecto a su esposa. Hay quien se atrevió a mentirle diciendo que había muerto. *Cfr*. José Antonio Septién y Llata, *Maximiliano. Emperador de México no fue traidor*, p. 103.

[270] La corona procede del orden superior y eleva al hombre que la recibe, conectándole con lo celestial: por tanto es símbolo del carácter sagrado de quien la recibe y atributo del origen divino del poder. *Cfr*. Federico Revilla, *op. cit*., p. 123.



Figura 2.- ANÓNIMO, Ilegible, albúmina, *carte de visite*, ca. 1867, Col. Particular.

estaba por pasar. Éste se encuentra sobre un montículo que podría ser su patíbulo, sombras de chicanos parecen advertir un estado de guerra. Detrás de Maximiliano aparece un fraile, lo que indica que fue asistido por la Iglesia, y en cierto sentido, este elemento es indispensable también en la condición del mártir, pues la Iglesia se compromete con ellos, les acompaña y asiste en sus pruebas, ora y suplica por sus penalidades, les hace llegar alimentos, cartas, saludos, envía a sus diáconos en cualquier lugar en que padecen, los visitan si estuvieran en presidio o en el exilio, para confortarlos y darles la comunión eucarística. Esta caridad se ofrece para fortalecerlos en su fe.[271] La afectación mental de Carlota siguió siendo tema en el momento previo del martirio, en otras imágenes *carte de visite* vuelve a presentarse como un ser eterno que consuela a Maximiliano en los momentos de mayor tribulación.

En la figura dos, Carlota continúa con la corona de flores/espinas en la mano. Su figura emerge de entre las nubes, en lo que parece un sueño; la misma vía en que los ángeles anuncian los designios superiores. Parece que en la imaginación – sueño del emperador recuerda a su esposa como quien le coronará en muestra de amor. No podemos establecer con precisión, el momento del proceso judicial de Maximiliano. La escena puede

[271] Carta a los Hebreos: "habéis tenido compasión de los presos" (10,34). Estando preso, Maximiliano tuvo el auxilio del padre Manuel Soria y Breña, quien además de asistirlo en lo espiritual, lo auxilió al escribir algunas cartas. El archiduque habría de expresarse así de él: "este es un hombre bueno, ilustrado e inteligente, estoy más que satisfecho con él". Los otros dos reos, tuvieron también la asistencia de sacerdotes para cada uno. Miramón a Pedro Ladrón de Guevara y Mejía a Francisco Figueroa. *Cfr*. Konrad Ratz, *El ocaso del imperio de Maximiliano visto por un diplomático prusiano. Los informes de Anton von Magnus a Otto von Bismarck 1866-1867*, p. 299.



Figura 3.- ANÓNIMO, papel, ***Códice Rabbula*** (detalle), Siglo VI, Biblioteca Laurenziana, Florencia.

corresponder a los días del sitio militar o bien a su prisión, en ambos casos, la presencia de Carlota consuela y alienta al personaje en capilla.

3.1.2.- SEGUNDA ESTACIÓN: EL MARTIRIO

El fusilamiento de Maximiliano, Miguel Miramón y Tomás Mejía, representa el momento cumbre del martirio; el suceso análogo más cercano al pasaje bíblico. Las representaciones visuales provenientes de Europa sobre esa muerte, con las situaciones previas y posteriores de los sentenciados sugerían santidad al relacionar la composición de las escenas, con iconografía religiosa y del martirio de Jesús: la pose de los que expiraron, la posición de los dolientes y utensilios propios del catolicismo, objetos que estaban ahí para dar la impresión de que los que fallecieron podían llegar a ser objetos de culto en una posterior sacralización.

El sito de Querétaro que puso fin al Segundo Imperio fue el primer acontecimiento histórico de México en ser ampliamente fotografiado.[272] Si bien no se podía tomar el momento exacto de la ejecución por cuestiones técnicas, se fotografió el paredón, al pelotón de fusilamiento, las prendas ensangrentadas del archiduque, su cadáver y el de Tomás Mejía, así como el primer altar que se colocó en el Cerro de las Campanas en memoria de los reos fusilados.

El deseo de ver, ser testigo o simplemente saciar la curiosidad sobre el momento culminante de la vida de Maximiliano, llevó a varios artistas a elaborar su propia versión del fusilamiento, ocurrido el 19 de junio de 1867, fecha que en términos de martirio se conoce como el *dies natalis* del mártir, el día de su nacimiento a la vida eterna. El francés Péraire fue uno de los más activos en la explotación de este evento. En 1868 anunció en varios diarios de la capital la venta del Álbum Maximiliano que contenía “52 fotografías de

[272] En el terreno fotográfico destacan las que tomó el francés François Aubert. Estos documentos pueden clasificarse en dos grupos: los que muestran la ciudad hecha ruinas por los bombardeos, y las que registran el despojo físico y material de Maximiliano.

la historia entera de Maximiliano, con los principales retratos de los jefes de la época".[273] ¿Cuáles son las representaciones visuales más conocidas de esta segunda estación?

El fotógrafo mexicano, A. Cordiglia, elaboró un fotomontaje[274] a partir de las fotografías del paredón, del pelotón y las tres figuras de las víctimas. El fotomontaje fue en cierta medida, un recuerdo a la centralidad del martirio divino, no tanto por la imagen misma, sino por la frase escrita en la parte inferior de la composición, la cual son las últimas palabras del archiduque: "Perdono a todos y pido que me perdonen. Mexicanos, que mi sangre sea la última que se derrame y que ella regenere este desgraciado país". Volvemos a la idea de que el que perece lo hace por amor o bienaventuranza para los demás. Es, por otra parte, interceder divinamente por el ejecutor. "Perdónalos porque no saben lo que hacen".



Figura 4.- A. CORDIGLIA, albúmina, ***Recuerdo de la ejecución de Maximiliano***, 1867, Museo Nacional de Historia, México, D.F., INAH.

Recordemos que ya en la cruz, Jesús pidió deslindar de responsabilidades a quienes lo condenaron. Oró y consoló al buen ladrón que se arrepintió (Dimas). Con la declaración de Maximiliano, exculpaba a quienes lo castigaron, empero no fueron sus últimas palabras: al pedirle a Miramón que ocupara el lugar de honor, lo reconocía como se reconoció al buen ladrón.

Después dirigió otras palabras a Mejía: "general, lo que no es recompensado en esta tierra lo será en el cielo". Posteriormente, a manera de premio a sus verdugos, el ilustre mártir le repartió una moneda de oro a cada uno de los soldados que integraban el pelotón de fusilamiento. Miramón lanzó por su parte un discurso negando ser traidor a la patria.

[273] Rosa Casanova, "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839 – 1890", en Emma Cecilia García Krinsky (coord.) *Imaginarios y fotografía en México, 1839 – 1970*, p. 16.
[274] Los fotomontajes construyeron una imagen que de manera eficaz transmitía la idea del martirio, en una composición que mucho tenía de teatral, con sus referentes en el grabado conmemorativo. La calidad del conjunto de tarjetas es muy variable, tanto en solución técnica como en concepción iconográfica, pero evidentemente dieron una respuesta aceptable a la demanda popular. *Cfr*. *Ibíd*., p. 17.

Mejía, enfermo, se limitó a rezar. Una vez hecha la descarga el célebre reo tuvo palabras de agonía: ¡hombre!, ¡hombre!, exclamó.[275] La interacción entre los fusilados y entre los asistentes al acto, nos hacen recordar el rito de las siete palabras, resumen de la pedagogía apostólica de Cristo:[276] 1.- Perdón (Padre perdónalos porque no saben lo que hacen) se otorga cuando Maximiliano conforta al capitán del pelotón y lo excusa al reiterarle que debía cumplir con las órdenes que se le encomendaron, perdona a sus verdugos intelectuales y materiales. 2.- Salvación, (De cierto te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso) la muerte era salvación para el ex emperador, pues quedaba exento de seguir tomando decisiones y tener responsabilidades; salvación, pues con su muerte, creyó que terminaba definitivamente la lucha de partidos. Salvación para sus compañeros de infortunio a los que vería pronto "en el otro mundo". 3.- Encargo (Mujer he aquí tu hijo… he aquí tu madre) el joven austriaco le entregó su anillo y su sombrero a su criado Tüdos y le solicitó que se lo entregara a su madre, además le pidió que le dijera que sus últimos pensamientos fueron para ella. 4.- Experimentar la soledad (Dios mío, ¿Por qué me has abandonado?) el archiduque, otrora investido de un gran poder, enfrentó el paredón abandonado por aquellos que lo habían sostenido, se ignoró completamente la presión internacional y los títulos nobiliarios de su familia en Europa. 5.- Sufrimiento físico (Tengo sed) el condenado a muerte, sufrió durante casi todo el sitio de Querétaro una persistente infección estomacal, ya en el paredón, las primeras descargas no lograron matarlo, teniendo que darle el tiro de gracia en el corazón. 6.- (Consumado es) Los seis años de intervención e imperio acaban. 7.- Entregando el espíritu (Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu). La perorata en la que esperó que con su sacrificio comenzara una nueva etapa.

[275] Konrad Ratz, *Querétaro: fin del segundo imperio mexicano*, pp. 326 – 331.
[276] Pablo García, *Las siete palabras de Jesús en la cruz*, pp. 9 – 14.



Figura 5.- E. Manet, óleo sobre tela, ***La ejecución del emperador Maximiliano I***, 1867. Museum of Fine Arts, Boston.

La ejecución de Maximiliano y sus generales es el episodio final del Segundo Imperio que más versiones tiene. Quien trabajó con más ahínco el fusilamiento de Maximiliano, fue el pintor impresionista francés, Édouard Manet. Su pintura pasó por varios momentos creativos por llamarlo de algún modo, ya que elaboró cuatro pinturas distintas de la ejecución, más una litografía.[277] Los cambios que presentan sus cuatro obras fueron producidas por la información que a cuentagotas iba llegando de México a Francia. La información confiable provenía de viva voz de testigos que presenciaron el hecho y que regresaban a Europa, y por notas de prensa introducidas al país galo de contrabando, ya que la censura también resultaba un filtro que entorpecía el flujo de información.[278]

[277] Este ejercicio Manet ha sido analizada en diferentes publicaciones, como la de Sandra Oriente, *La obra pictórica completa de Édouard Manet*. La autora analiza su obra desde el punto de vista estético, sin hacer referencia sobre el impacto político e histórico de sus pinturas. El libro de la británica Juliet Bareau, *Manet: The execution of Maximilian: Painting, politics and censorship*, es más ambicioso, pues no se limita a puntualizar cuestiones cualitativas, sino también analiza el contexto histórico en que Manet pintó, el fusilamiento de Maximiliano, las fuentes en que se basó para realizarlas, y las razones por las cuales fueron censuradas por el gobierno de Napoleón III.

[278] Alphonse Liébert fue condenado a dos meses de prisión y al pago de una multa de 200 francos por poseer fotografías de la ropa ensangrentada de Maximiliano con la intención de comercializarla, a pesar de que argumentó que éstas no atentaban contra la moral ni la estabilidad del gobierno de Napoleón III. *Cfr*. Patricia Priego y José Antonio Rodríguez, *La manera en que fuimos: fotografía y sociedad en Querétaro, 1840 – 1930*, p. 45.



Figura 6.- ANÓNIMO, Litografía acuarelada, ***La muerte de Maximiliano, emperador de México, y de los generales Miramón y Mejía el 19 de junio de 1867. Vista de la ciudad de Querétaro, agosto-octubre de 1867***, Impresor, Pinot y Sagaire, 1867, Musée National des Arts et Traditions, Populaires, Paris.

La primera versión de la ejecución de Manet (figura cinco) posee aspectos interesantes. En primer lugar, destacar que sólo está abocetada, pareciera que falta un sentenciado, lo que nos hace deducir que en el momento en que se pintó esta versión, el autor todavía no tenía información precisa que le auxiliara a realizar una imagen más verosímil. Otra característica importante es la vestimenta de los soldados, su atuendo son camisas ajustadas hasta la cadera y pantalones acampanados. Este es el típico traje de chinaco, cuya imagen aparecerá en litografías francesas como la figura seis. Son chinacos con una grandísima dignidad, muy lejos de la representación del salvaje o el afeminado de las primeras imágenes francesas de la intervención, estamos ante un discurso visual marcial que confiere dignidad a ambos bandos. Tanto en la primera versión de Manet como en la litografía del impresor Pinot, pareciera dejar de operar el motor divino, parece más una interpretación europea de lo que los otros llevan a cabo en un país lejano donde la huella colonial de Francia ni siquiera pasó. Incluso, en la parte inferior de esta litografía, aparece una justificación de la Intervención Francesa en México, haciendo hincapié en que se le pidió a Maximiliano que regresara a Europa cuando las tropas galas evacuaron el país, exonerando así de cualquier culpa al gobierno de Napoleón III. Incluso retrata el momento previo a la descarga, lo que hace menos violenta la acción. En ésta misma Maximiliano viste de militar, lo que pudiera indicar su propia culpabilidad al continuar la guerra cuando aparentemente ya no había motivo. Esta litografía continúa la lógica de las litografías francesas en prensa (capítulo 1) al mostrar algunos detalles de las ciudades del interior del país. Cabe la pena señalar que este último ejemplo, fue un trabajo que se vendió suelto, en una lógica similar a *Las Glorias Nacionales*.

Manet decidió esperar noticias de México para elaborar un siguiente cuadro. El 31 de julio de 67, *L´Indépendance Belge* publicó un reportaje de un corresponsal que se encontraba en la ciudad de México, y por primera vez refiere el lugar de la ejecución: el Cerro de las Campanas, aunque erróneamente se informó sobre la posición en que los sentenciados se colocaron en el paredón.[279] Más tarde el once de agosto *Le Figaro* publicó una carta procedente de México dirigida al periodista Albert Wolf en la que describió las fotografías de Aubert sobre Querétaro, el pelotón de fusilamiento y la ropa de Maximiliano.[280] Con esta información Manet elaboró su segunda versión del fusilamiento.

La segunda versión (figura 7) es similar a la primera en cuanto a la posición de los soldados y los sentenciados. Empero en este segundo ensayo, podemos observar que las expresiones faciales son nítidas y los uniformes ya corresponden a los de un grupo de soldados de un ejército regular. Lamentablemente esta pintura se encuentra rota, y no se pueden analizar en su totalidad, sin embargo hay detalles dignos de estudio. En la base del cuadro podemos apreciar un fondo verde, lo que sugiere la cima de un cerro. Se distingue también una luz característica de las primeras horas de la mañana, claro y sin nubes,[281] esta luminosidad concuerda con la exclamación de Maximiliano al ver el día



Figura 7.- E. MANET, óleo sobre tela, ***La ejecución del emperador Maximiliano II***, 1867. Col. The National Gallery, Londres.

[279] Juliet Wilson-Bareau, "Manet y la ejecución de Maximiano", en *Revista Saber Ver. Lo contemporáneo en el arte*, núm. 14, p.25.
[280] *Ibíd*., p. 26.
[281] La ejecución se registró a las 7:15 de la mañana.

en que le tocó morir: "¡Ah que día tan espléndido! Siempre esperé en morir un día como éste".[282]

Las críticas a esta escena, sugerían que Manet mandaba mensajes anticolonialistas. El pintor rechazaba la actitud de Napoleón III respecto al visible fracaso del imperio mexicano, y el retiro de su apoyo económico y militar al gobierno del archiduque.[283] Se ha especulado, que si el uniforme del pelotón era parecido al de los franceses, era porque Francia fusiló a Maximiliano al abandonarlo a su suerte en México.[284] Prestemos atención a las partes visibles de los rostros de los soldados, son blancos, son altos, el oficial que se ve en la parte derecha, rifle en mano, preparándose para dar el tiro de gracia, es barbado; todo indica que son europeos. La actitud de este último oficial dice mucho, su distanciamiento o resistencia al acto puede hablarnos de la pesadumbre de la milicia de aceptar órdenes de las que no parecen del todo convencidos.

En cuanto a los rifles; los que aparecen en la segunda versión, son fusiles clásicos de la infantería francesa, no los fusiles tipo *Springfield* de manufactura estadounidense, que se usaron para eliminar a Maximiliano, y que son visibles en las fotos que existen del pelotón. Esta evidencia parece contundente, y provocó que la pintura fuera censurada por las autoridades francesas de la Exposición Mundial de París de 1867, sin embargo quizá estas evidencias no implican necesariamente una crítica política.[285]

Durante los siguientes doce meses, Manet trabajaría en la tercera y cuarta versión de la ejecución de Maximiliano. Los cambios más significativos de la tercera versión de *La ejecución...*, (figura ocho) son la inclusión de un muro al fondo de la imagen, que funciona como paredón; por otra parte la luz es más escasa, lo que sugiere que el acto se está llevando a cabo en la madrugada, finalmente la aparición de un capitán levantando su espada en señal de fuego. Si bien es cierto que en la segunda versión se notaba el sable en alto, la figura del capitán estaba ausente.

---

[282] Egon Caesar Conte Corti, *Prisión y muerte de Maximiliano*, p.70.

[283] Recordemos que el emperador francés mandó a evacuar sus tropas de México, ante la inminente guerra con Prusia. Se olvidó de la ayuda que le había prometido a Maximiliano conforme a los tratados de Miramar y lo dejó solo.

[284] Linda Nochlin, *El realismo*, pp. 41-42.

[285] Manet tenía la intención de "plasmar lo más fielmente posible lo que pasó aquella mañana de junio". El pintor le llegó a confesar a su amigo, el novelista Emile Zola: "No puedo sin modelo. No sé inventar," lo que implicaba que el artista parisino tuviera la necesidad de trabajar con modelos, como en efecto sucedió. Es obvio que los modelos le dieran la apariencia europea que tienen los soldados en el cuadro, y que Manet pintara los fusiles que los modelos portaban. *Cfr*. Sandra Oriente, *op. cit*., p.22.

A principios de 1869, el autor terminó la última versión *La ejecución…*, (figura nueve) sin embargo nunca pudo exhibirla en Francia, sólo en la siguiente década fue presentada al público estadounidense, en una gira que tuvo un discreto éxito.[286]



Figura 8.- E. MANET, óleo sobre tela, ***La ejecución del emperador Maximiliano III***, 1868. Col. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.

La última versión de *La ejecución de Maximiliano* sigue siendo prácticamente la misma escena que viene desde la segunda. Los elementos más distintivos de la última versión, son un muro mejor definido lo que sugiere un entorno carcelario; la inclusión de cipreses[287] se relaciona con un panteón, pero también con el Gólgota. En esta versión el acto se lleva a cabo sobre un terreno bajo, contrario a lo que Manet había plasmado en la segunda versión. La inclusión de testigos presenciales le da un tinte emocional a la escena, lo que conecta la pintura con una obra de la tradición, *Los fusilamientos del 3 de mayo en la montaña del Príncipe Pío de Madrid* de Francisco de Goya. Estos testigos pueden tener reminiscencias con los espectadores de la muerte de Jesús. El salmo Juan 19:17-18, invita a presenciar el calvario. Nuestra mirada debe estar dirigida en el redentor crucificado, y nuestros oídos abiertos para escuchar esa

[286] Juliet Wilson-Bareau, "Manet y la ejecución de Maximiliano", en *loc. cit*., p.62.

[287] El ciprés es un árbol sagrado para muchos pueblos, puede simbolizar la inmortalidad en el caso de sólo representar la de Cristo, pero también en la antigüedad era símbolo de muerte. *Cfr*. Ada Fernández Luco y Lina Nagel Vega, "Descripción iconográfica y terminología en el arte iberoamericano: uso y aplicación de herramientas internacionales. Tesauro de Arte & Arquitectura e Iconoclass", en Juan Manuel Martínez (ed.) *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras jornadas de historia del arte*, p. 82.

voz sempiterna que ha cruzado todas las edades. Los espectadores sufren y se compadecen por el que está agonizando.

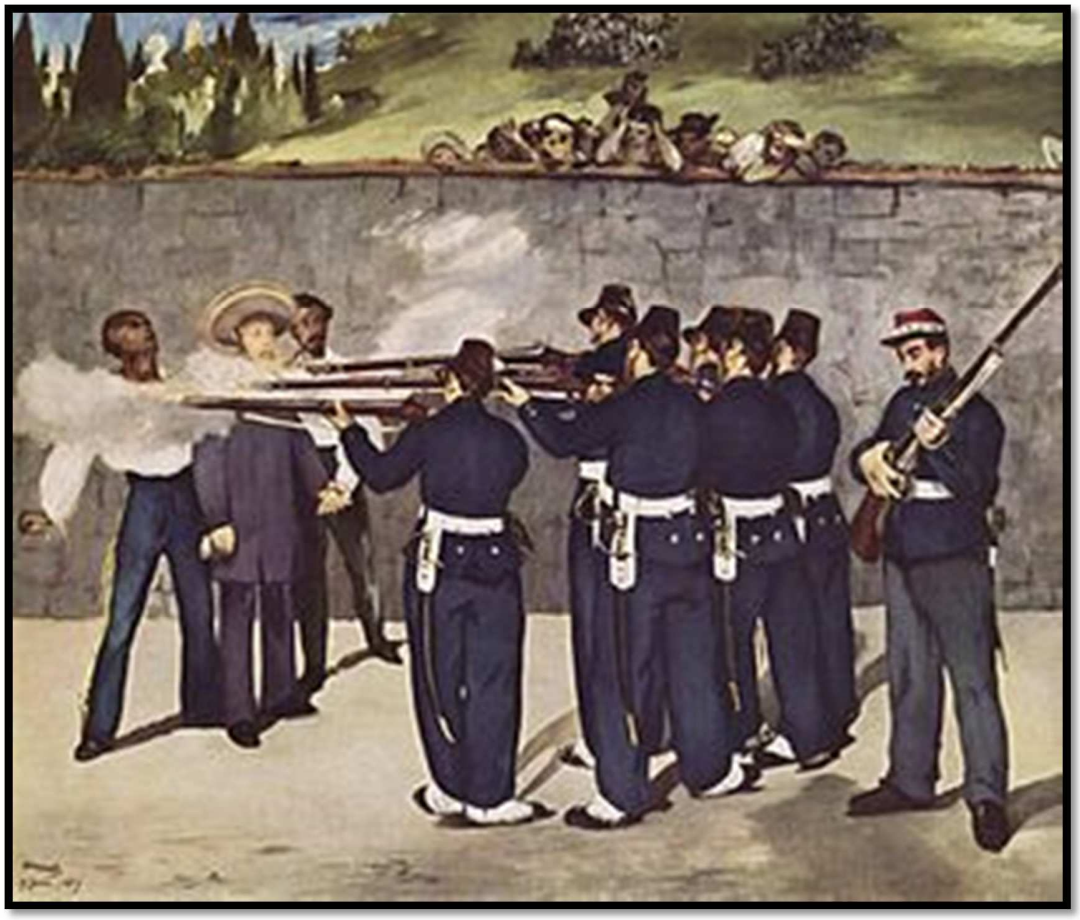


Figura 9.- E. MANET, óleo sobre tela, ***La ejecución del emperador Maximiliano IV***, 1868, Col. Städtische Kunsthalle, Mannheim.

Notamos mucha luz solar, característica de la hora nona, y no perteneciente a una luz matutina o de madrugada como la segunda y tercera versión respectivamente. También podemos apreciar que en esta imagen, el autor eliminó el capitán con el sable de la tercera versión. Inferimos por este detalle, que Manet estaba preocupado por la censura y quiso deshacerse de los detalles que implicaran algún pensamiento político, por lo menos el detalle más comprometedor, (el capitán). Las omisiones a documentos y fotografías que tuvo a la mano para elaborar sus cuadros, y que por momentos parecieron influir en sus

primeras versiones, al final fueron ignoradas. De esta forma, la segunda versión es la más cercana a la realidad, y la versión final, paradójicamente, resulta la más errónea al incluir elementos escenográficos alejados de lo que había recogido de crónicas y fotografías. Manet elaboró su última versión de *El fusilamiento de Maximiliano* a partir de su propia perspectiva, con base en elementos estéticos muy particulares, que no podía obtener de fotografías.

Otra hipótesis por la cual quizá olvidó finalmente las fotografías y los testimonios para su interpretación del fusilamiento, sea la propia invocación del martirio, es decir, sabemos que en el último momento, el archiduque le cedió el lugar principal a Miguel Miramón, quedando Maximiliano a la izquierda del general. Un día previo al fusilamiento, los tres sentenciados discutieron el lugar en que se colocarían en el paredón, situación que en primer momento angustió a Mejía, pues recordó: el Salvador murió entre dos ladrones (Gestas y Dimas) se dice que el que estaba a su derecha se arrepentía, pero no el otro. Mejía no quería interpretar el papel del mal ladrón, situación que expresó al archiduque, éste lo reconfortó al recordarle que los tres irían al mismo lugar. Antes de dormir, Maximiliano leyó por una hora el texto *Imitación de Cristo*, que le había acercado su confesor, el padre Soria.[288]

No cabía duda que los presos sabían que pasarían por una situación semejante a la del calvario divino, y que el personaje más ilustre se asumía en Cristo; o al menos ese papel le fue conferido por sus compañeros de suplicio. En todas las versiones de Manet, fue errónea la posición que ocuparon los fusilados, pero resulta acorde a la posición original del martirio de Jesús: el Salvador murió a lado de dos reos, a manos de un pueblo que en un principio lo había acogido. La posición central de Maximiliano, sería reproducida en otros ejemplos, pero acentuando aún más su aura mística.

En esta segunda estación, la asistencia de la Iglesia para los sentenciados se presentó en otras versiones. Notamos que su presencia consolidó la filiación espiritual de los que murieron, además de conferirle un papel primordial en la memoria íntima visual.

[288] Suzanne Desterns y Henriette Chandet, *Maximiliano y Carlota*, p. 409-410 y Konrad Ratz, *Tras las huellas de un desconocido: nuevos datos y aspectos de Maximiliano de Habsburgo*, p. 158.



Figura 10.- GOINEAU, litografía, ***La ejecución del emperador Maximiliano***, 1867, impresores Gutmann, Trieste, Col. Graphische Sammlung, Viena.

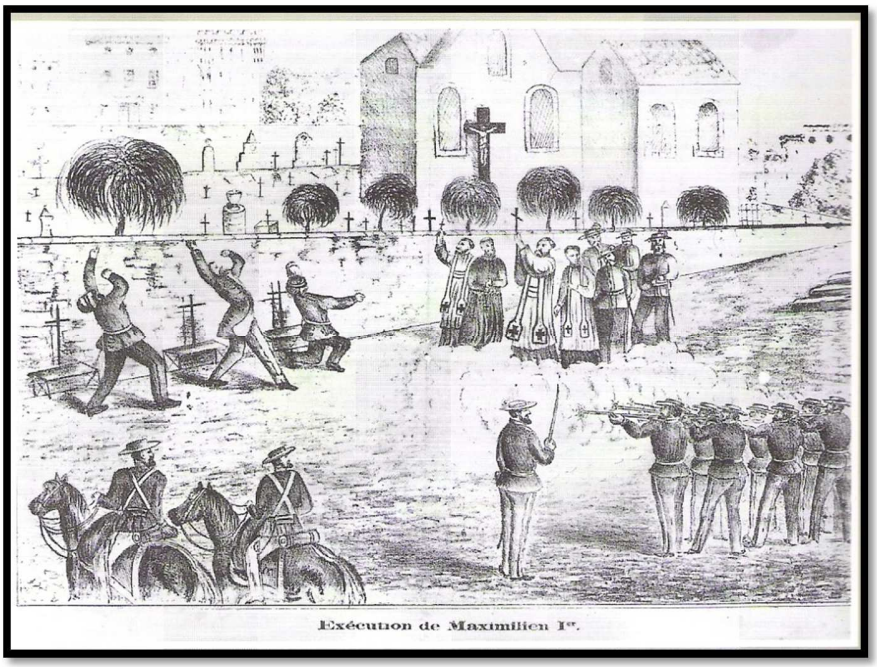


Figura 11.- ANÓNIMO, litografía, ***Ejecución de Maximiliano I***, c.a. 1867, Musée Royal de l'Armée, Bruselas.

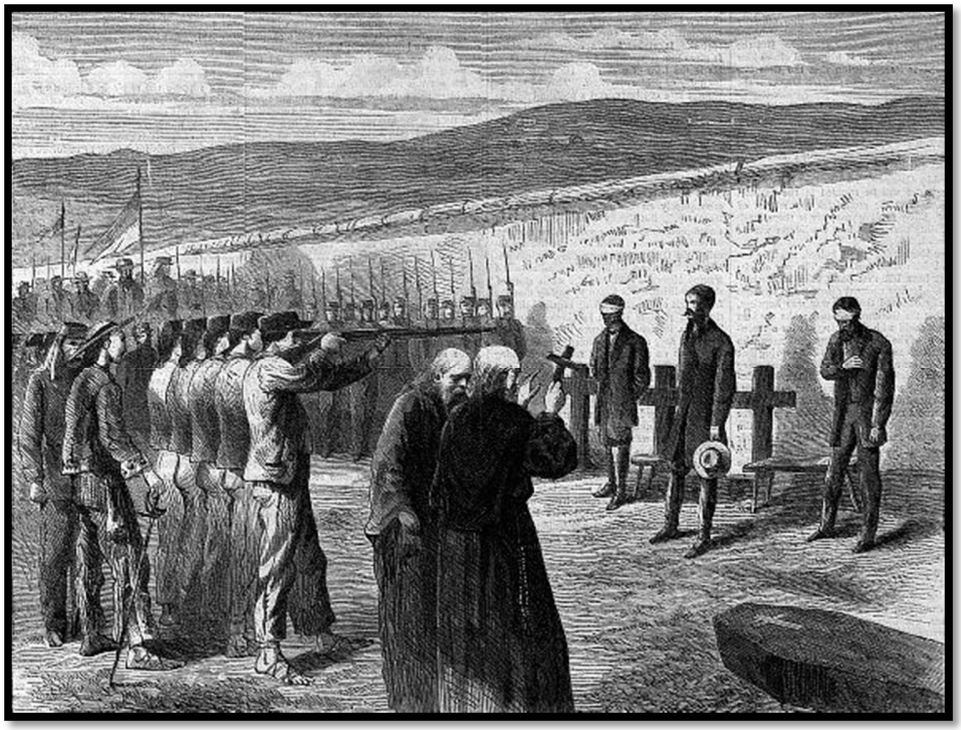


Figura 12.- ANÓNIMO, litografía, **"Ejecución de Maximiliano, Mejía y Miramón en Querétaro, México, junio 19 de 1867"**, (Detalle), en *Harper's Weekly a Journal of Civilization*, Biblioteca del Congreso Washington, D.C.



Figura 13.- RENAND, litografía, ***Los últimos momentos del emperador Maximiliano I de México***, ca. 1867, Col. Museo Möbel, Viena.

Además de la presencia religiosa en las litografías diez a trece representada principalmente por clérigos, cruces y capillas, se suma un ingrediente que tiene que ver con el menoscabo y aparente satisfacción de los que presencian el acto, para mayor honra del que sufre. En los ejemplos citados Maximiliano está al centro entre los reos, en la espalda de los tres se encuentran dispuestas las cruces, que representarían también su sepulcro. Los personajes secundarios se dividen en tres grupos: los religiosos que asisten con sus oraciones, los victimarios y los espectadores. La figura diez brinda mayores detalles respecto a los tipos mexicanos y sus expresiones de despreocupación en algunos de ellos (véase los cuatro individuos de la parte inferior). Después de la violencia viene un estado de calma. La angustia de saberse sentenciado, la resistencia moral ante el daño físico y la acción violenta, son el preludio de la santificación laica.

3.1.3.- Tercera estación: La sacralización

La memoria visual contribuye a la prolongación del recuerdo del que ha partido. Su retrato reconforta al doliente, prolonga su estancia en los otrora espacios comunes, es reconocerlos en público y privado. Cuando éste último es el caso, la proliferación de sus imágenes, es una forma de resarcir un poco los hechos penosos en que perecieron. La muerte de personajes destacados puede llegar a afectar a diversos sectores de la sociedad, generando sentimientos de culpa o agradecimiento, por lo tanto la perpetuidad de su recuerdo merece para muchos una proyección visual majestuosa y doliente, puede incluso rebasar el papel y ocupar un espacio concreto en la urbe a través de un monumento, a veces lejano al camposanto, y levantado en el justo lugar en que se murió y se alcanzó la perpetuidad.

Es importante señalar las circunstancias adversas o desventajosas en las que llega la muerte, pues se convierten en factores que no brindan únicamente un tipo de sacralización hacia la persona que ha fallecido, también contribuyen a formar un discurso popular que tiene que ver con la leyenda, la superstición y la identificación personal con los fallecidos, no tanto por su ideología política, sino por el tormento y penalidades que se padecieron durante el martirio.

El agobio previo al fusilamiento, la angustia de los deudos y las herencias patrimoniales retratadas, antes lugares idílicos, buscaron conmover, provocar empatía y



Figura 14.- F. AUBERT, a partir de A. Peraire, Albúmina, ***Aparición de nuestra señora de Guadalupe al emperador y la emperatriz en las nubes sobre el cerro de las campanas***, 1867, Col. Comandante Spitzer.

nostalgia. Dicha estrategia implicó no sólo apelar a diversas emociones y sentimientos como la locura, amargura, traición y fidelidad, entre otras. Dentro de este discurso de martirio, esta última etapa corresponde a la sacralización.

La figura catorce nos recuerda la *carte de visite* de A. Pareire que incluimos en el capítulo uno (figura 50). El significado de ambas versiones cambia. La primera recuerda su visita a la villa de Guadalupe hacia los primeros días de junio de 1864. Los emperadores, aparecen casi a la misma altura que la advocación mariana. Ofrecen a la virgen palmas de olivo, simbolizando que venían a ofrecer la paz y el sosiego a una sociedad azotada por la guerra. Si la primera versión, de A. Peraire, tenía por propósito acentuar la idea de bienvenida, la versión de Aubert es una despedida, que además sugiere los recuerdos del martirio.[289]

Aubert, utilizó su propia fotografía del Cerro de las Campanas, como plano inferior, lo que resulta un recuerdo del Calvario o Gólgota donde pereció el archiduque que venía como redentor, y que fue recibido (sobre todo cuando llegó a la ciudad de México)[290] con palmas, himnos, arcos triunfales y todo tipo de festejos.

[289] La palma es otro atributo del mártir en la iconografía católica, como símbolo de su triunfo contra la muerte, la suelen llevar en la mano derecha o en los pies. El origen de este atributo se encuentra en la huida de la Sagrada Familia a Egipto: un ángel baja y se lleva una rama de la palmera que ha alimentado con sus dátiles a la familia. El niño Jesús dice: "Esta palma que he hecho llevar al paraíso está reservada a todos los santos en el lugar de las delicias, tal como lo había estado preparada para vosotros en este desierto". *Cfr*. Teodoro Úzquiza Ruiz, *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*, p. 209.

[290] A su llegada a México los emperadores fueron recibidos con magnificas entradas triunfales en las principales ciudades. Se dice que pasaron por más de 500 arcos florales hasta llegar a la capital del país el día doce de junio de 1864. Su entrada a México fue enmarcada en medio de desfiles y verbenas populares. *Cfr*. *Advenimiento de SS.MM.II. Maximiliano y Carlota al trono de México*, 1864.

La presencia de Carlota resulta inquietante, pues como sabemos, ella continuó con vida. Su participación en la interacción con la Virgen, puede sugerir su propio calvario, entendido éste como la pérdida de su marido y su penoso regreso a Europa.



Figura 15.- ANÓNIMO, albúmina, ***Maximiliano de Habsburgo***, ca. 1867, Col. Museo Nacional de Historia, México, D.F., INAH.

Durante los meses posteriores al fusilamiento, la colección de tarjetas de visita que recordaban la trama imperial tuvo gran demanda. Se constituyó un deseo de conservar para la posteridad el recuerdo de una pareja atractiva y romántica, pero que había caído en desgracia. Con esto, cambió la temática de la tarjeta de visita, pues pasó de presentar exclusivamente retratos a episodios, alegorías o detalles dramáticos relacionados con la muerte. El público tuvo acceso, a través de este medio, a escenas como el recibimiento del cadáver, el sarcófago en el templo de Capuchinas (Viena), se rescataron las viejas fotos de la familia imperial austriaca, retratos de la infortunada viuda, así como metáforas de la derrota e infortunio como las siguientes.

La figura número 15, representa al emperador Maximiliano vestido como marino, naufragando en medio de un mar turbulento, véase que se aferra a una bandera, lo que pudiera simbolizar la defensa de sus ideales hasta el último momento.[291] Esta *carte de visite* fue mandada hacer por Carlota en uno de sus momentos de lucidez para avisar a sus amistades de la muerte de su marido. Al anverso de la misma se podía leer salmo Juan 10, 11: "el buen pastor da espontáneamente su vida por sus ovejas".[292] Queriendo así, recordar

[291] Mucho se instó a Maximiliano por abdicar cuando se retiraban las tropas francesas. Volver a Austria le hubiera significado una humillación a su honor. Recuérdese también las recomendaciones que le hizo su madre en el sentido de que preferiría un hijo muerto a un fracasado.
[292] Anónimo, "Cronología 1821-1884", en *Revista Saber ver*. *Lo contemporáneo del arte*, núm. 13, p. 85.

que la muerte del emperador, como la del mesías, no había sido en vano, y que había muerto para beneficio de sus ovejas/súbditos. Continuaba la cita: "la memoria del justo vivirá eternamente, no temerá los malos discursos de los hombres".[293] De este responso se infiere una crítica de Carlota a la falta de apoyo, pero también que las imágenes mortuorias eran a la vez formas de consuelo. Si bien en vida se había padecido una muerte prematura y violenta, se había fallecido en el seno de la Iglesia católica, lo que implicaba un tipo de alivio y recompensa.



Figura 16.- MURGUIA, litografía, ***Calendario histórico de Maximiliano para 1869***, 1868, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., INAH.

A finales de 1868 apareció un calendario histórico mandado a imprimir por González y Cía. seguramente simpatizante del difunto emperador. El calendario cuenta las penurias que sufrió Maximiliano en Querétaro, y ofrece una litografía (figura 16) inspirada en la anterior *carte de visite*. Los editores desearon que fuera vista con agrado, y agregaron: "Representa al emperador Maximiliano en traje de marinero, con la bandera mexicana en los brazos, naufragando en una débil embarcación a merced de las olas embravecidas del océano, y rodeada de escollos que le impiden salvar el caro objeto que lleva en las manos".[294]

[293] *Ídem*.
[294] *Calendario histórico de Maximiliano para el año de 1869*, González y Cía., p. 46. Agradezco a Laura Herrera Serna por brindarme acceso a los calendarios históricos que resguarda la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

Aunque la sacralización fue casi exclusiva para Maximiliano, su "personalidad celestial" compartió escenario con las otras víctimas que sufrieron el mismo fin. Tal fue el caso de Miramón, Mejía y Ramón Méndez. En la figura 17, el autor tributa mayor honra a Maximiliano. La cruz en el pedestal no sólo nos recuerda la religiosidad del personaje y la presencia de la Iglesia en el trance, es también una representación de su tumba. La "sacralidad compartida" se logró al incluir los retratos en ovalo de Tomás Mejía, Miguel Miramón y Ramón Méndez, muertos también en Querétaro. El hecho de que Maximiliano monte a caballo responde a la tradición iconográfica de los monarcas y militares del siglo XIX. Hay, por otro lado, una lectura que no es propiamente iconográfica, pero que está arraigada en el imaginario popular: la posición del caballo indicaría la forma en que murió el jinete. En caso de que el animal tenga tres patas conectadas en el suelo y una al aire, como en este caso, indicarían que se murió a causa de las heridas producidas en combate.[295] Ahora bien, la escultura ecuestre de esta litografía, representa asimismo la necesidad de construir los lugares de memoria, de instituir el espacio físico donde los dolientes expresen sus propios mecanismos de recuerdo. Es el sepulcro imaginario, la gran escultura nunca edificada del monarca.

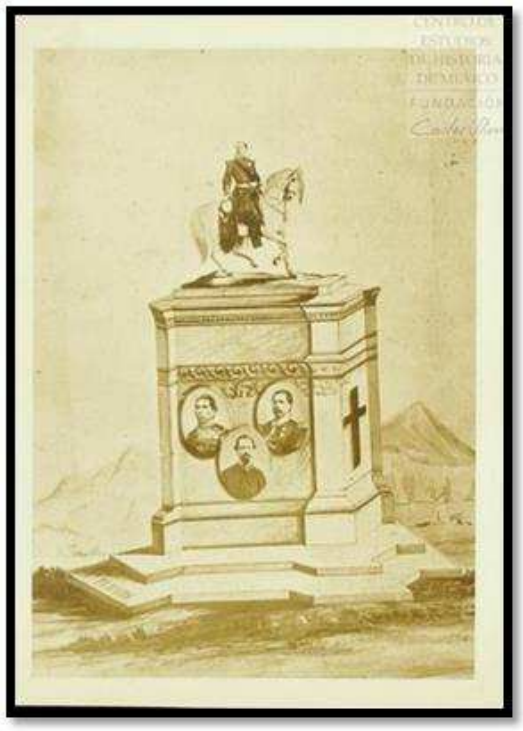


Figura 17.- AGUSTÍN PERAIRE, albúmina, *Carte de visite*, ***Monumento ecuestre de Maximiliano***, ca. 1867, Museo Nacional de Historia, México, D.F., INAH.

[295] Se trata de un mito bastante arraigado, no se trata de una regla general que los artistas aprendan en la escuela o estén obligados a aplicar al momento de crear una de estas figuras. En algunos casos los monumentos ecuestres coinciden en esta creencia con los datos históricos, pero en algunos otros no. Según esta idea popular, cuando el caballo está relinchando, es decir, sobre sus patas traseras y con las delanteras levantadas, sugiere que el jinete murió en batalla. Cuando el animal tiene sus cuatro patas sobre el suelo quiere decir que el personaje perdió la vida pacíficamente y de forma natural. Si el caballo tiene solamente una pata levantada alude a que la persona fue herida en batalla, pero no murió en ella. Sin embargo, se maneja que cuando es la pata izquierda representa que falleció asesinado, mientras que la derecha habla de una muerte derivada de una herida en batalla. *Cfr*. Elisa Hernández, "La postura de las patas del caballo en estatuas no tiene significado especial", en *Vanguardia*, 9 de abril de 2015.



Figura 18.- CRUCES Y CAMPA (atribuido), albúmina, ***Maximiliano de Habsburgo***, ca. 1867, Col. Particular.

Las M sacrificadas aparecen otra vez en la figura 18, delante del monograma imperial. Maximiliano, siendo muy cercano a la superstición, pensaba que era de buen agüero que su nombre y el apellido de sus principales generales empezaran con la letra M.[296] Las metáforas visuales premian la lealtad de aquellos que compartieron la sacralización.

Por otra parte, se divulgó en Europa, principalmente en Italia y Austria, otro tipo de apología visual sobre la vida y muerte del antiguo gobernador de Lombardo - Venecia. Fueron litografías que se dividían en varias secuencias, las cuales mostraban los principales pasajes históricos del personaje en cuestión, concluyendo con la de su martirio y muerte.

Las figuras 19 y 20 siguen la lógica de los retablos barrocos, detalles visuales individuales que se juntan para formar una historia mayor, cuyo núcleo titular generalmente aparece en el centro de la representación. La figura retórica que se presenta es la adjunción, pues es notorio el incremento de información lo que ocasiona efectos hiperbólicos, redundantes o de collage. Es clara la dispersión de núcleos temáticos, los que se destacan en la figura 19 son la infancia, se relaciona con el lugar que habitó durante esa etapa, la villa Maxing, plano inferior cuadro izquierdo; su vida pública como gobernador de Lombardo - Venecia y como emperador de México, todo el plano superior y cuadro izquierdo del plano central. Su martirio o sacrificio, cuadro derecho del plano central, y la sacralización en el foco de la composición.[297]

[296] Otro general importante para Maximiliano, pero que no falleció en Querétaro, y que al final fue catalogado como traidor fue Leonardo Márquez. El personaje del traidor es relevante también en la analogía del martirio cristiano. En la historia del final del Segundo Imperio, este personaje tiene dos candidatos, uno, el propio Márquez, y el segundo el coronel Miguel López, quien pactó con Mariano Escobedo la entrega de Querétaro.
[297] Observamos que en esta escena, es Maximiliano quien entrega la corona de flores a Carlota, contrario a las litografías anteriores, otorgándole ahora a Maximiliano el carácter divino.

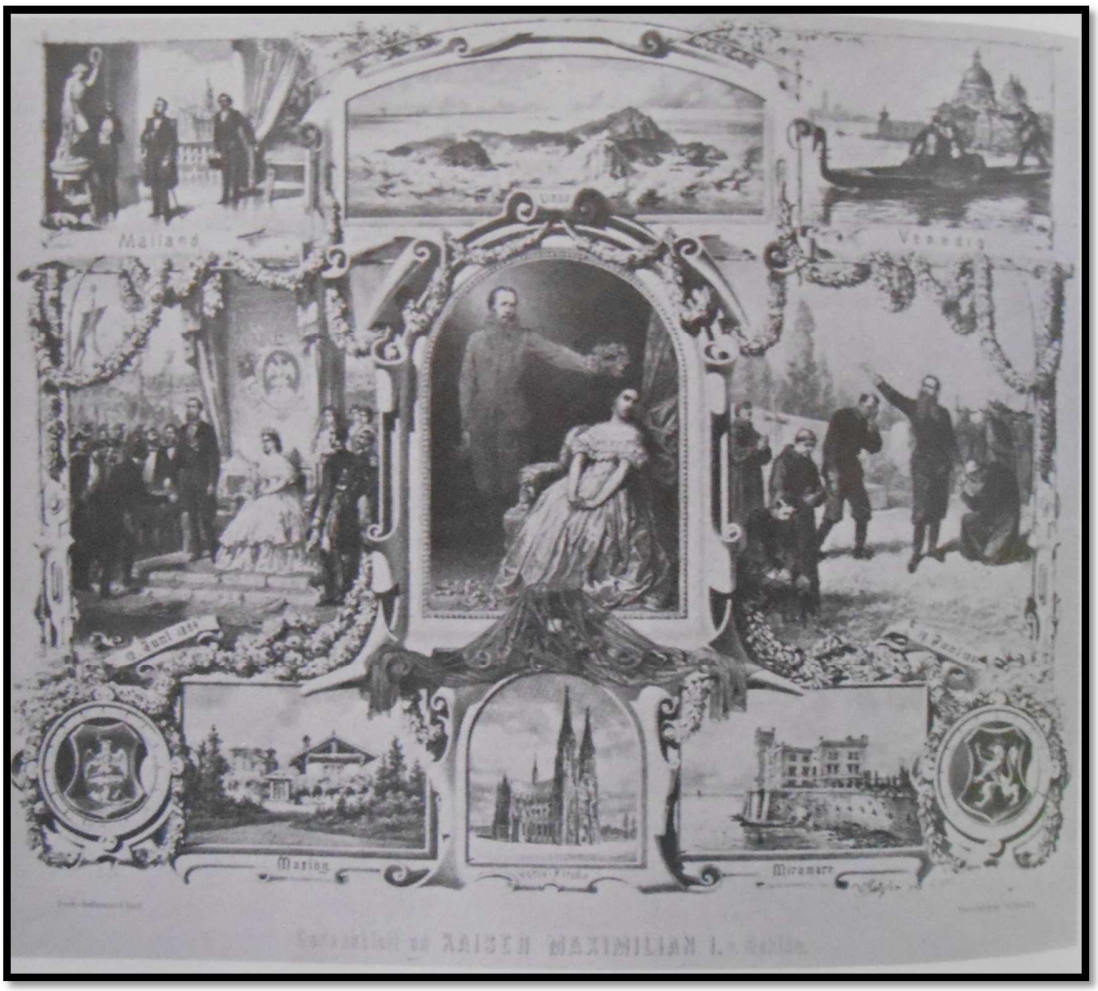


Figura 19.- GESCHICHTE, litografía, ***Hoja conmemorativa al emperador Maximiliano I de México***, ca. 1867, Col. V. V. Katzler, B. J. Dirnböck, Viena.

Los núcleos temáticos de la figura 20 son cuatro. En la parte inferior la partida de Miramar, es claro el entusiasmo con que se despide a los emperadores. Al centro su estancia en México, la cual tiene dos momentos contrastantes: del lado izquierdo, la "apoteósica" llegada, del lado derecho, las tribulaciones de la guerra. El busto de Carlota hace suponer la ausencia de la consorte y el próximo final de Maximiliano. En la parte superior, ya entre nubes, el desdichado gobernante. En toda la composición destaca la vegetación cuyos significados iconográficos ya conocemos: palma (martirio), parra (signos de bienvenida y martirio).



Figura 20.- ANÓNIMO, litografía, ***Apoteosis de S.M. Fernando Maximiliano, emperador de México, asesinado en Querétaro el 19 de junio de 1867***, ca. 1867, impresor E. Guttman y Della Baba, Trieste, Col. Graphischen Sammlung.

Finalmente, existe otra condición importante dentro del martirio, tiene que ver con el "Gólgota mexicano". El Cerro de las Campanas, fue fotografiado para que el público pudiera conocer el sitio exacto en donde se derramó la sangre del mártir; pero lo que realmente hace importante al espacio físico donde vivió el episodio de violencia, es que se convirtió el único lugar que se podía tocar, sentir, adentrarse en él, pues trascendió al tiempo, y acercó a los demás a individuos a ser parte de la historia, y del personaje sacrificado. El Cerro de las Campanas se convirtió con la continua peregrinación, en un lugar de memoria, a la manera que entiende, Pierre Nora. El autor francés indicó que la

función principal de estos espacios es bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial.[298]

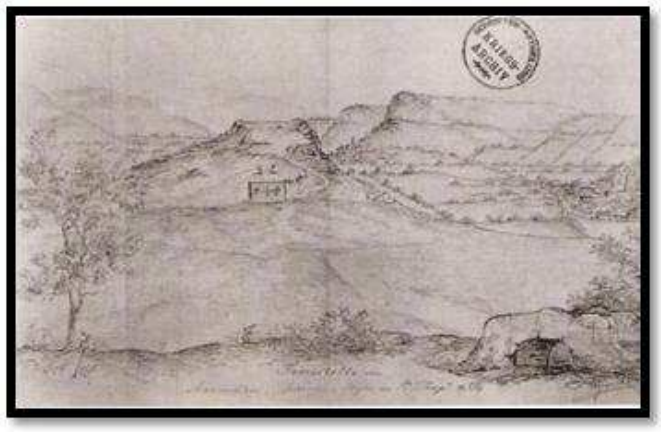


Figura 21.- JOHANN NEPOMUK, BARON DE FÜRSTENWÄRTHER, grafito, ***El lugar de la muerte de Maximiliano, Miramón y Mejía***, 1867, Col. Österreichisches Staatsarchiv-Kriegsarchiv, Viena.

Los lugares de memoria recrean a través de conmemoraciones, rituales, presencias, procesiones, etcétera el imaginario colectivo. Para Nora existe un desplazamiento de la historia a la memoria que supone una transferencia decisiva de lo histórico a lo psicológico, de la repetición a la re memorización.[299] Este proceso es de largo alcance, es decir, que primero existe la necesidad de ubicar el lugar exacto del martirio; enseguida la consolidación de la peregrinación o la reiteración de la presencia física en los aniversarios; ésta misma deviene en la construcción de un monumento conmemorativo,[300] que pretende consolidar el ejercicio de la memoria. El Cerro de las Campanas cumple a cabalidad con las normas que hacen de un espacio conmemorativo un lugar de memoria. Desde el mismo martirio, los días, meses y años que siguieron, fue un centro fundamental en la historia del

[298] Pierre Nora, *Entre memoria e historia: la problemática de los lugares*, p. 32.
[299] *Ibíd*., p.12.
[300] El monumento tiene un doble carácter, tanto en estilo como en sentido. El estilo tiene que ver con su forma intrínseca, con los patrones arquitectónicos que tienen relación con los valores y sentimientos que se pretenden trasmitir. Aquí entra en juego un aspecto muy importante: la alegoría, formas clásicas de la mitología (romana, griega, mesoamericana) que se relacionan con diferentes virtudes. Por otro lado, el sentido ideológico se proyecta de acuerdo a la voluntad popular y oficial, de perpetuar la memoria significativa. Respecto a los lugares de memoria por su estilo arquitectónico, desde la antigüedad romana tiende a especializarse en dos sentidos:
1.- Una obra de arquitectura o escultura con el fin conmemorativo: arco del triunfo, columna, trofeo, pórtico.
2.- Un monumento funerario destinado a trasmitir el recuerdo de un campo en el que la memoria tiene un valor particular, la muerte. *Cfr*. Jacques Le Goff, *El orden de la memoria*. *El tiempo como imaginario*, p. 227.
Los lugares de memoria por su sentido ideológico, pueden clasificarse de la siguiente forma:
1.- Lugares dominantes (oficiales): espectaculares y triunfantes, imponentes, generalmente impuestos, ya sea por una autoridad nacional o cuerpo constituido, tienen a menudo la frialdad o la solemnidad de las ceremonias oficiales.
2.- Lugares dominados (refugio): santuarios de fidelidades espontáneas y de peregrinajes de silencio. *Cfr*. Pierre Nora, *op. cit*., p. 37.

martirio.[301] Además de las fotografías de Aubert que dejaban ver el montículo, se tomó el paredón de adobes y los montones de piedra que indicaban el lugar exacto en donde cada prisionero cayó muerto. También circularon algunas vistas europeas como la figura 21 que brindaban más información, como el lugar exacto donde se fusiló al archiduque; ésta revela que murió en las medianías y no en la cima, por la serie de cruces que aprecian al fondo.

La construcción de un pequeño monumento primero, y una capilla expiatoria después, indican la importancia espiritual del montículo de Querétaro así como la necesidad de cumplir con la ortodoxia cristiana de moralizar a los vivos sobre el carácter finito de la vida, la omnipresencia de la muerte y el cumplimiento de la doctrina de Trento, es decir, la conveniencia de sepultar en lugares sagrados a los cadáveres[302] para evitar las almas en pena, gracias a los beneficios de la oración y de la misa, amén de estar bajo el amparo de Dios y de la corte Celestial.[303]

Otra etapa característica importante del martirio católico, y de la sacralización laica, es el culto *post mortem*.[304] La devoción que el pueblo siente hacia los mártires da origen a un culto litúrgico, cuyos elementos integrantes aparecen referidos en el texto del *martirio de San Policarpo*:

[301] Después de retirar los tres cadáveres, se colocaron tres montes de piedras con cruces de vara. De las cruces se fueron extrayendo astillas y los montículos de piedra que las sostenían, fueron sistemáticamente robadas por el deseo de los visitantes por obtener una reliquia. *Cfr*. José Guadalupe Ramírez Álvarez, *Cerro de las campanas*, pp. 59-63.
[302] Si bien es cierto que no se sepultó ningún cuerpo en el Cerro de las Campanas, los monumentos mortuorios y católicos que ahí se sucedieron reflejan de alguna manera la preocupación de que sus almas trascendieran, que no permanecieran en el lugar donde murieron de manera violenta.
[303] María Concepción Lugo, *Rituales católicos del cuerpo para salvar el alma*, p. 79.
[304] En el caso católico este es un proceso largo que culmina con la canonización. Para llegar a la santidad, vía el martirio, se requiere la confirmación de un milagro. Al concluir el proceso, el nombre de la persona se inscribe en la lista de los santos de la Iglesia, se le asigna un día de fiesta para la veneración litúrgica, se le dedican iglesias, capillas y se reconoce su poder de intercesión ante Dios. A mi modo de ver, la veneración de los mártires laicos tendría que ver con los ejercicios de memoria dedicados a su recuerdo, principalmente aquellos que tienen que ver con la conmemoración de su muerte.

Pudimos nosotros *recoger los huesos* del mártir, más preciosos que piedras de valor y más estimados que oro puro, y los depositamos en *un lugar conveniente*. Allí, según nos era posible, reunidos con júbilo y alegría, nos concederá el Señor *celebrar el día natal* de su martirio, para *memoria* de los que acabaron ya su combate, y para ejercicio y *preparación* de los que aún tienen que combatir.[305]



Figura 22.- ANÓNIMO, fotografía, ***Tumbas de Maximiliano, Miramón y Mejía en el Cerro de las Campanas***, ca. 1902, núm., inv. 180600, Fototeca Nacional del INAH.

Tres aspectos podemos rescatar de la carta de San Policarpo, la primera tiene que ver con la reliquia,[306] ¿qué hay con las reliquias de Maximiliano? No sabemos cuál fue el destino final de las prendas ensangrentadas que se divulgaron ampliamente[307] a través de las *carte de visite*, sin embargo sí podemos mencionar que cuando se concluyó la capilla expiatoria, el emperador austriaco Francisco José donó una cruz de veinte centímetros de longitud, hecha con madera de la fragata Novara que condujo a Maximiliano a su nueva patria, y que llevó su cadáver de regreso a Austria. Dicha cruz se colocó arriba del altar, la cruz, símbolo por excelencia del cristianismo, es entonces la reliquia (de tercer tipo). El lugar conveniente del que habla San Policarpo, es la capilla misma. En cuanto a la celebración del día natal,

[305] *Carta de San Policarpo de Esmirna a los filipenses*.

[306] La Iglesia católica considera tres tipos de reliquia: de primer grado: cuando se trata de un fragmento del cuerpo. De segundo grado: un fragmento de su ropa o de algo que el mártir usó durante su vida, también se consideran reliquias de segundo grado los objetos asociados con su sufrimiento. De tercer grado: es cualquier objeto que ha sido tocado a una reliquia de primer grado. Reliquia es, entonces, un objeto asociado a un santo o a una persona considerada santa pero que aún no ha sido canonizada. *Cfr*. Carolina Yeveth Aguilar García, "Entre la verdad y la mentira. Control y censura inquisitorial en torno a las reliquias en la nueva España", en *Letras Históricas*, p. 9

[307] Después del embalsamamiento, el Dr. Vicente Licea, trató de vender las prendas ensangrentadas y otros objetos personales a la princesa Inés de Salm Salm, famosa por buscar el indulto del archiduque ante Juárez. Salm Salm denunció la actitud de Licea ante el presidente quien recomendó demandar penalmente al galeno. El embalsamador fue recluido en prisión durante dos años por intentar comerciar las reliquias, sin embargo no se supo más del destino de las reliquias. *Cfr*. "Los harapos imperiales", en Ramón del Llano, (comp.) *Miradas sobre los últimos días de Maximiliano de Habsburgo en la afamada y levítica ciudad de Querétaro durante el sitio a las fuerzas del imperio en el año de 1867*, pp. 217-254.



Figura 23.- DELUNGE, óleo sobre tela, ***La Piedad***, ca. 1900, Museo Regional de Querétaro.

podemos mencionar que la bendición de la capilla fue el diez de abril de 1901. Esa fecha marcaba el aniversario de la aceptación de Maximiliano al trono de México. Después de 1901 y hasta el inicio de la gran guerra, una delegación Austriaca siempre escuchó misa en el *dies natalis* del archiduque.

Es probable que estas aseveraciones queden cortas respecto a la veneración del mártir en el espacio en que entró en gloria. La misma construcción de la capilla, desde mi punto de vista, dice mucho a este respecto, no obstante hay algo que refuerza esta tesis. Si hay una capilla, ésta debe estar consagrada a alguna advocación reconocida por la Iglesia, ¿a quién está consagrada la capilla del Cerro de las Campanas? Además de la cruz como reliquia en tercer grado de Maximiliano, Francisco José donó el óleo que se colocó el altar, el cual representa a la virgen de La Piedad.[308] Esta pintura resultó otra metáfora respecto a la muerte de Maximiliano: la tradición oral queretana especula que la imagen encarna a la archiduquesa Sofía sosteniendo en brazos a su hijo muerto por las balas republicanas. Escoger una Piedad, tampoco fue fortuito, cuanta piedad se pidió al gobierno de Juárez, de este, y del otro lado del Atlántico para salvar al miembro de la realeza europea.

La construcción de este lugar continuo de memoria, fue un gesto final de perdón de parte del gobierno ya presidido por Porfirio Díaz, para olvidar el intento de Francia por intervenir en el país, y de paso, normalizar las relaciones diplomáticas con el reino de Austria Hungría, rotas desde entonces.

[308] La pintura de La Piedad que había sido colocada en el altar por José María Velasco, director de la Academia de San Carlos, durante ese periodo, fue robada durante la década de los treinta. Fue recuperada, pero temiendo otro robo se hizo una copia que se quedó en la capilla y la original fue enviada al Museo Regional de Querétaro.

En otra vertiente, la glorificación no es exclusiva para el que muere o sufre, se otorga también a los que vencen en el terreno de las ideas o las armas, cuyo esfuerzo y dedicación merecen ser recordadas.

3.2.- GLORIFICACIÓN FRANCESA DE SU INTERVENCIÓN EN MÉXICO

Como lo había referido en el primer capítulo, la prensa francesa retrató a través de litografías el avance de las tropas expedicionarias por el país. Se exaltó el supuesto recibimiento glorioso que le había hecho la población, además de convertirse en una especie de espejo que buscaba reflejar cómo lucían las villas, ciudades y población de una tierra exótica y distante.

3.2.1.- LA EXPERIENCIA DE JEAN ADOLPHE BEAUCÉ

Al concluir la intervención tocó el turno de los grandes lienzos, aunque los referentes históricos siguieron siendo prácticamente los mismos: el sitio de Puebla, la batalla de Camarón y los retratos de los principales jefes. A raíz de la victoria francesa durante el sitio de Puebla en 1863, Jean Adolphe Beaucé, el pintor de temas históricos, y preferido del Palacio de las Tullerías, quien había pintado episodios militares galos en Argelia, Crimea y Siria, obtuvo permiso para viajar a México y registrar los episodios conmemorativos del ejército. Estuvo en el país poco más de dos años.[309] Se sabe que sus pinturas, a pesar de la dudosa calidad estética, tuvieron cabida en los salones oficiales de 1867 hasta 1869.[310] Como pintor al servicio del Estado, Beaucé presentó imágenes con las que fue construido el imaginario colectivo, acerca de lo que fue la intervención en México. Como sugiere Tomás Pérez Vejo, los artistas patrocinados por los Estados, elaboran relatos "sobre los orígenes capaz de legitimar de cada nación completa, de hacerla real".[311] Se trataba pues de reafirmar a Francia como potencia internacional, pero también como vencedora en

[309] Para conocer el listado de todas las obras que realizó sobre la Intervención Francesa, véase David Karel *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord: peintres*, p. 51.
[310] No podemos entender el auge y popularidad de los pintores impresionistas de mediados de siglo XIX en Francia, sin el espacio conocido como el salón. Éste era un evento anual auspiciado por el Estado y organizado por el Institut de France.
[311] Tomás Pérez Vejo, "Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico", p. 53.

conflictos bélicos más allá de sus fronteras. Fue una oportunidad para poner delante su propia épica transatlántica. La épica en la pintura francesa como en nuestra iconografía nacional, pretendía poner a la vanguardia del discurso estético bélico todos aquellos sentimientos que conectaran con el honor, la patria, la heroicidad.

Beaucé hizo varios bocetos preparativos para sus obras y sólo las llevó a cabo cuando volvió a París. Respecto a la campaña de México, en 1867 presentó un retrato del mariscal Bazaine y la famosa toma del fuerte de San Javier durante el sitio de Puebla, sin embargo existen otros bocetos y pinturas que realizó en el país, además de la famosa pintura ecuestre de Maximiliano.

En "Toma del fuerte de San Javier", el personaje principal, es el ejército expedicionario, entra en una acción decisiva, retrató el momento justo del asalto; no hay indicio de que aparezca ni un solo actor mexicano. Los zuavos y los oficiales se abren paso entre los parapetos y se adentran por el sector derecho. François Bazaine, personaje al centro y de espalda, es quien dirige la acción.

Una lectura aislada del cuadro de Beaucé, dará sentido sólo si la interpretamos respecto al horizonte francés, sin embargo si la integramos dentro de un discurso más amplio que contemple un diálogo respecto a las producciones mexicanas nos brindará otros puntos de análisis. La figura 25, es la versión del mismo episodio desde la perspectiva de Escalante. Tomando como referencia la cúpula, nos damos cuenta que es proyectada desde el lado de Puebla, donde se concentraba el Ejército de Oriente. El mismo hecho es registrado desde dos puntos de referencia con los consecuentes traumas y emociones proyectadas. Mientras la litografía de Escalante se privilegia la idea de resistencia, "donde el dibujo meticuloso cede a las atmósferas fantasmales de nubes, polvo y pólvora que envuelven a los hombres y las cosas".[312] La pintura de Beaucé indica un avance decisivo. El orgullo francés fue tomar la ciudad, el orgullo mexicano fue haber resistido sin flaquear hasta el último momento.

[312] Eduardo Báez Macías, "Pintura militar: entre lo episódico y la acción de masas", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 146

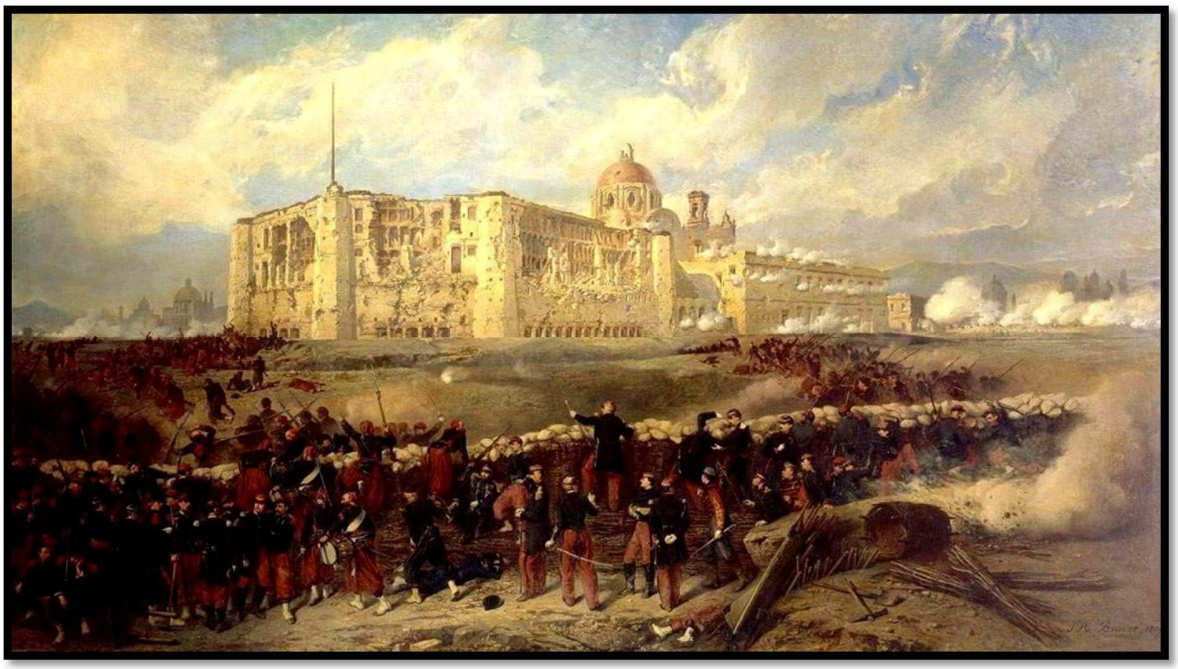


Figura 24.- JEAN ADOLPHE BEAUCÉ, óleo sobre tela, ***Toma de la penitenciaria de San Javier cerca de Puebla el 29 de marzo de 1863***, 1867, Musée National du Château de Versailles.

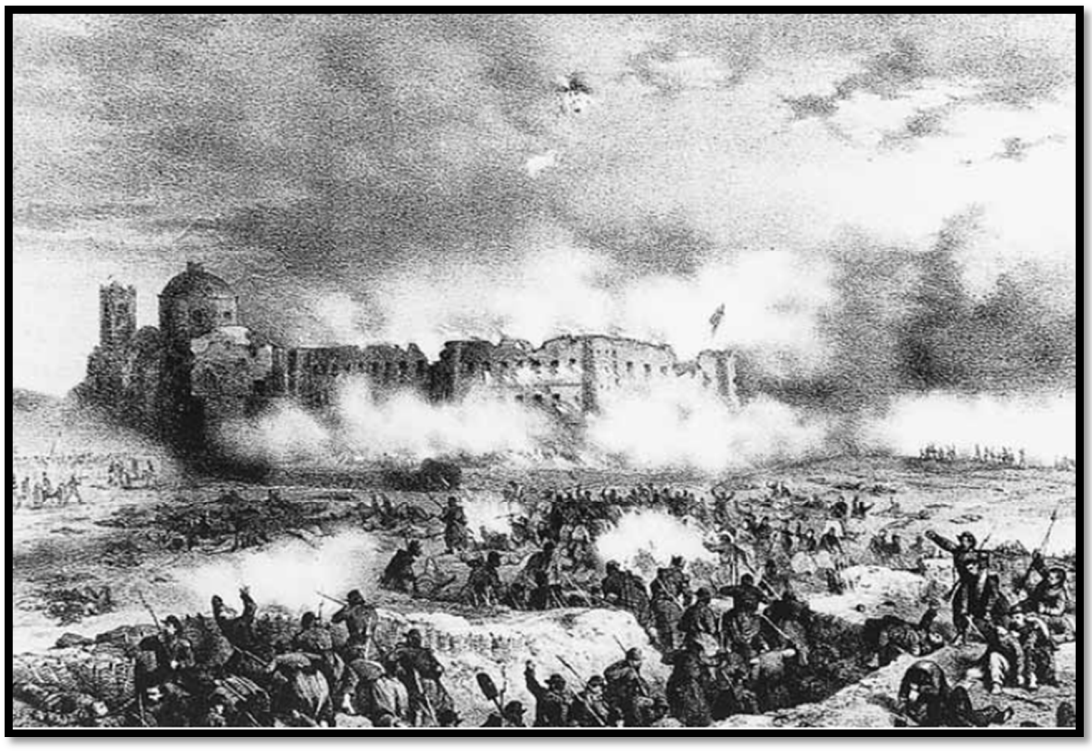


Figura 25.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, **"Dispersión de las columnas francesas frente al fuerte de San Javier en Puebla la tarde del 26 de marzo de 1863"**, 1863, en *Las Glorias Nacionales*, Hesiquio Iriarte impresor.

Otra propuesta de diálogo se establece respecto a las obras del mismo autor. "Toma del fuerte de San Javier", no se entiende sin "El general Forey dirigiendo a las fuerzas expedicionarias francesas hacia la ciudad de México".[313] Entre la tropa gala se tenía la idea que Francia ejercía una influencia bienhechora. El capitán Loizillon decía en sus cartas: "tendrán mucho que hacer en estas tierras para poder ordenar y regenerar al país".[314] Para Albert Hans, subteniente galo, la empresa imperial en México representaba una "acción civilizatoria", sostenido por el discurso latino que ya conocemos.

Hans insistió en que esta intervención era una forma eficaz de alentar el camino de la civilización porque fomentaba el comercio, por ende mejorarían los caminos y se alentaría a la industria nacional, además de fomentar lazos culturales entre las dos naciones. Estas aspiraciones y deseos, a veces sólo se podían lograr con la guerra exterior.

La política pro latina que impulsaba Napoleón III, era una defensa de la religión católica, el idioma con una raíz común, las costumbres; en suma, la magnificencia de la cultura que trajeron los españoles. Incluso la exitosa fusión de las dos razas se convirtió en un elemento defendible y propio de la latinidad en América: "El cruzamiento de las dos razas […] muy avanzado ya, ha producido una multitud de tipos difíciles de clasificar, pero generalmente muy bellos, sobre todo las mujeres".[315]

La cultura española, constitutivo invariable del mexicano, enriqueció a la cultura nacional, pero ésta se sustituía paulatinamente con la incorporación de las artes y costumbres de la *Grande Nation*.

Para Hans fue motivo de orgullo señalar que muchos ciudadanos aprendieron su idioma y que se leía más literatura francesa, "con detrimento de la literatura española",[316] y que se ofrecía al público asiduo al arte dramático un gran repertorio del teatro parisino como *La Carcajada*, *La Dama de las Camelias*, *El Jorobado* o *La Gracia de Dios*.

[313] Existe una muy buena copia de esta pintura que se encuentra en el Museo de la Ciudad de México, su autor es el artista poblano José María Calderón, *Cfr*. Manuel Cortina Portilla, *Sucedió en el valle*, p. 23.
[314] Berta Flores Salinas, *Cartas desde México*, p.37.
[315] *Ibíd*., p. 33.
[316] Albert Hans, *op. cit*., p. 52.



Figura 26.- JEAN ADOLPHE BEAUCÉ, óleo sobre tela, ***El general Forey dirigiendo a las fuerzas expedicionarias francesas hacia la ciudad de México***, 1867-1868, Musée de la Légion Etrangère, Aubagne.

A partir de este razonamiento, "Toma del fuerte de San Javier", simbolizaría un acto de liberación, es una lucha por un pueblo castigado por guerras intestinas, sumido en el caos político y financiero, pero sobre todo acosado por la influencia norteamericana. Luego entonces "El general Forey dirigiendo a las fuerzas expedicionarias francesas hacia la ciudad de México", pudiera leerse, desde el horizonte francés, como una muestra de agradecimiento hacia el ejército que había liberado al país, que había librado una batalla decisiva durante el sitio de Puebla, y que entró victorioso en la ciudad de México. El cuadro es una exaltación a la latinidad, que no se reduce al simple escenario de fondo, con las torres de la iglesia, sino en los personajes secundarios.[317]

En la parte central y punto de fuga, las autoridades de la Regencia reciben a Forey montando un brioso corcel blanco[318] (derecha) y a Bazaine de espalda otra vez (izquierda). Los demás personajes hacen espacio para que el observador pueda apreciar con detalle los

[317] Eduardo Báez Macías nos informa que la escena tiene lugar en la garita de San Lázaro, y que la torre que se observa es la del Hospital de San Lázaro, y un poco a la izquierda, el canal de la Viga. *Cfr*. Eduardo Báez Macías, *La pintura militar de México en el siglo XIX*, p. 135.

[318] El color blanco en los caballos, se ha considerado en la historia del arte como símbolo de triunfo y de victoria de los mártires sobre el mundo.

honores que se le hacen a Forey. Los personajes y curiosos que completan el cuadro dicen mucho también de la latinidad. Mujeres blancas de tipo español conviven con mujeres de tez morena en conjunta armonía, es curioso que sea precisamente este grupo social quienes parecen más satisfechos con la presencia de los franceses. Justo en el centro vemos que un par de niños y mujeres indígenas que lanzan al piso flores a los pies de los militares europeos, lo que implica otro tipo de sacralización.

Aunque los testimonios franceses miraban con recelo a los mestizos, sentían mayor afinidad con los indígenas, el coronel Brincourt señalaba que la raza autóctona "fraternizan con nuestros soldados, tienen la más alta opinión de su bravura y siempre los halagan ofreciéndoles aguardiente".[319] En opinión de Berta Flores Salinas, estas afirmaciones eran exageradas, pues las tropas francesas fueron generalmente mal recibidas. A este respecto vuelvo a insistir que la imagen no es un reflejo fiel de alguna realidad, sino, como menciona Pérez Vejo, "un poderoso instrumento de producción y de control de imaginarios colectivos".[320] En el contexto de los salones de arte y bajo el auspicio del Estado, se tenía que presentar una visión positiva de lo que había sido la intervención.

En este orden de ideas, es importante lo que se dice, como lo que se calla o se oculta. El cinco de mayo, significó para los franceses, un simple contratiempo, y claro, no valía la pena ser recordado en ningún tipo de imagen. Contrariamente prefirieron privilegiar otros tópicos como el sucedido en la batalla de Camarón. El 30 de abril de 1863. Un reducto de la legión extranjera francesa[321] se enfrentó a la guardia militar de tierra caliente en los alrededores de Palo Verde, Veracruz. Un convoy francés compuesto por 64 carretas salió del puerto el 29 de abril de 1863 encargado de llevar víveres, material de sitio y 3 millones en oro para pagar a las tropas que se encontraban sitiando Puebla. El Coronel Pierre Joseph Jeanningros, al mando del Regimiento Extranjero, habiendo recibido información que concernía a un probable ataque contra el convoy, decidió enviar a la 3ª Compañía del 1er batallón del regimiento extranjero a explorar los accesos al poblado de Palo Verde, antes de la llegada del convoy.

[319] Berta Flores Salinas, *Cartas desde México*, p. 285.
[320] Tomás Pérez Vejo, "Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico", p. 50.
[321] La 3ª Compañía de la legión francesa que combatió en Camarón, provenía de diversos puntos de Europa, había prusianos, bávaros, polacos, suizos, belgas, daneses, italianos y españoles. *Cfr*. Alain Gouttman, *op. cit.*, p. 231.



Figura 27.- JEAN ADOLPHE BEAUCE, óleo sobre tela, ***Combate en Camarón***, 1869, Musée de la Légion Etrangère, Aubagne.

Sesenta y dos soldados de infantería y tres oficiales de dicha unidad perteneciente a la legión extranjera francesa, fueron enviados al encuentro del convoy. En las primeras horas del 30 de abril, fueron atacados por unos 2000 mexicanos, los franceses se replegaron a una hacienda ubicada en el pueblo de Camarón de Tejeda, la cual fue rápidamente sitiada. Los franceses combatieron durante 9 horas sin comer ni beber, bajo un sofocante calor. A pesar del constante asedio de las tropas mexicanas, el capitán D´Anjou, sobreviviente de la guerra de Crimea, y quien utilizaba una prótesis de madera en una mano,[322] se negó a rendirse y pidió a sus hombres hacer lo mismo. Los mexicanos mataron a D´Anjou cuando intentó salir al patio para inspeccionar sus posiciones. Los hombres del capitán, fieles a la promesa hecha a su líder, no se rindieron a pesar del asedio. Al final del día, sólo 3 legionarios quedaron en pie. Los sobrevivientes fueron trasladados al pueblo de Huatusco donde murió

[322] Fernando del Paso, *Noticias del imperio*, p. 342.

la mayoría.[323] El epílogo de la batalla de Camarón constituye en buena medida el lazo de amistad que se ponderaría por parte de franceses y mexicanos en los siguientes años con motivo del aniversario de la batalla: El subteniente Clément Maudet, gravemente herido, fue atendido por una familia mexicana. La señora de la casa, doña Juana Marrero de Gómez, estuvo al cuidado del oficial que finalmente murió, pero antes envió a Francia una carta a su madre, la cual decía: "si he de morir no me llores madre mía y doy gracias a Dios de que mi cuerpo descanse en este rincón de la tierra mexicana, tierra hospitalaria y caballerosa en todos los sentidos. En Francia dejé una madre, aquí en México he encontrado otra. Mándame tu bendición".[324] Para los legionarios franceses la batalla de Camarón, se convirtió en el hecho de armas más importante de la intervención, al grado de conmemorar, hasta el día de hoy cada 30 de abril como el día de la legión. El cuadro del combate (figura 27) muestra los últimos momentos de resistencia francesa. Beaucé no estuvo presente en este combate pero ejecutó su pintura con base en los apuntes que tomó tiempo después, cuando visitó las ruinas de la ranchería de Camarón.[325] "Él eligió el momento en que cinco o seis hombres forzados por las llamas salen de la choza para rendirse".[326] Los restos de dicha choza pueden observarse en la figura 29, justo a unos metros se levantó el primer monumento conmemorativo. La imagen más persistente de los sucesos de Camarón, han rebasado la simple escena de una escaramuza, pues con los años se ha dejado de recordar el suceso referencial en sí mismo, y se ha sustituido por los esfuerzos que hacen los dos países para reforzar los lazos diplomáticos, educativos y culturales.

[323] Luis Garfias M., *op. cit*., p. 100.
[324] *Ibíd*., p. 104.
[325] Manuel Cortina, *op. cit*., p. 22.
[326] Anónimo, "M. Beaucé. Son œuvre au Mexique", en *L´Ere Nouvelle, loc. cit*.



Figura 28.- JEAN ADOLPHE BEAUCÉ, óleo sobre tela, ***Soldados zuavos dando de comer a un indígena mexicano***, 1869. Col. Particular.

No todos los cuadros de Beaucé tuvieron la misma visibilidad militar, no obstante aportaron el mismo mensaje respecto a la construcción de una Francia salvadora y civilizadora. Beaucé dedicó algunos cuadros para mostrar hechos de la vida cotidiana. Uno de ellos es "Soldados zuavos dando de comer a un indígena mexicano", (figura 28) donde se constata un acto de caridad que bien podría trasladarse a la situación política. La violencia queda de lado, pero prevalece el mismo mensaje: el niño indígena, mal vestido y mal alimentado, ocupante del último escaño de la sociedad, icono del pueblo oprimido es socorrido por la mano protectora de los franceses. Detrás hay un par de rifles, en el fondo se aprecia un campamento militar. Para hacer un bien mayor, se debía recurrir a la guerra.

3.2.2.- DEL DISCURSO BÉLICO A LA PAZ Y RECONOCIMIENTO MUTUO

De la glorificación militar, el discurso visual galo pasó a la reconciliación con México. A la caída del segundo imperio francés, y con el advenimiento de la Tercera República, existió un acercamiento entre ambas naciones. El suceso que de alguna manera logró enlazar los camaradería y ponderar la amistad, fueron los sucesos en Camarón, Veracruz.[327] En 1892 se autorizó a Francia levantar un pequeño monumento, el cual habría de resguardar los restos de la legión extranjera.[328] En términos de memoria, fue un lugar dominado o "espacio de

[327] Otra arista que contribuyó fue sin duda la buena relación que el gobierno de Porfirio Díaz estableció con los empresarios franceses, concretamente con los de la industria textil y financiera. Aunque la presencia francesa sería visible en otros campos, como en los restaurantes, pastelerías y dulcerías. El afrancesamiento fue palpable también en el mobiliario urbano y en los nuevos edificios de corte *art nouveau*. Durante este periodo el acercamiento industrial, comercial y cultural con Europa, fue un recurso equilibrador frente a los Estados Unidos. *Cfr*. Luis Everaert Dubernard, *La bella época en México*, pp. 109-121.

[328] Fue remodelado en 1963 por la Asociación Camerone, grupo franco – mexicano, al cumplirse el centenario de esta batalla. El mausoleo se caracteriza por su sobriedad. La estructura presenta un par de águilas: la imperial francesa y la republicana mexicana con alas abiertas en perenne vuelo. El monumento sobresale

memoria secundario", en el entendido de ser de tipo funerario, pequeño y de refugio. Llama la atención que el espacio que se suponía de peregrinación en silencio, destinado al ejercicio reducido de la memoria, exclusivo para extranjeros, se fue transformando con el pasar de los años, rebasó su carácter fúnebre, para convertirse en escenario de fiesta y carnaval, donde el sufrimiento quedó en un segundo plano y salen a flote valores como la amistad, la diplomacia y la reconciliación.

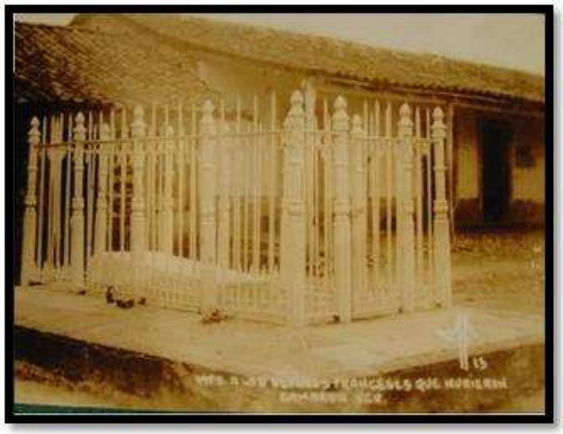


Figura 29.- ANÓNIMO, fotografía, albúmina, ***Monumento a los veteranos franceses que murieron en Camarón, Veracruz***, ca. 1892, Col. Asociación Camerone A.C.



Figura 30.- ANÓNIMO, fotografía, ***Vista actual del monumento en Camarón, Veracruz***, 2013, Col. Asociación Camerone A.C.

Esto no ocurre con la capilla expiatoria del Cerro de las Campanas, desde su construcción fue objeto de muchas críticas, Fernando Iglesias Calderón fue el más conspicuo de sus detractores. En 1902 inició una protesta en la prensa, que después compiló en un libro, donde expuso las razones por las cuales consideró a Maximiliano como traidor a los suyos y un instigador de la Intervención Francesa para atentar contra la soberanía de la nación. Su inconformidad comenzó con el mismo título de "capilla propiciatoria", se indignó con el hecho de que se insinuara que la Divina Providencia tenía que perdonar a México por el crimen cometido contra el archiduque. El autor fue más lejos al pedir al gobierno que se expropiara el terreno y que sobre la cima del Cerro de las Campanas se construyera un

entre la densa vegetación tropical, escenario muy parecido al que apreciaron los soldados de la legión. Al pie de la estela, una lápida de granito resguarda los restos de los combatientes identificados (figura 30).

monumento a la justicia nacional.[329] La construcción de un monumento que resguardara la memoria nacional y que conmemorara el triunfo republicano en el montículo queretano fue una idea que no pudo cristalizarse en la primera mitad del siglo XX.[330] Fue hasta el periodo del presidente Gustavo Díaz Ordaz, cuando se erigió en el mismo predio, y por encima de la capilla, una estatua gigante de Benito Juárez, cuya altura es de trece metros, bajo el brazo izquierdo se escribió en bajo relieve y con letra de oro, el célebre apotema que forma parte del Manifiesto a la Nación de julio de 1867: "entre los individuos como entre las naciones el respeto al derecho ajeno es la paz". En la actualidad el Cerro de las Campanas es un doble lugar de memoria. Las ceremonias modestas, exentas de publicidad y no reconocidas son las que se llevan a cabo en la capilla.[331] El ceremonial fastuoso oficial se lleva a cabo en el monumento a Juárez.

El mausoleo franco mexicano de Camarón ha sido apropiado por la comunidad y la oficialidad, y es el sitio de las celebraciones por las representaciones del estado, la embajada francesa y la población en general, en este sentido cumplen a cabalidad el sentido de "vigilancia conmemorativa" que desde la perspectiva de Pierre Nora, deben de tener los lugares de memoria. Este caso es importante, y he querido concluir con él, porque de alguna forma el discurso visual de la Intervención Francesa ha evolucionado y se ha fincado en otras representaciones que llevan a la teatralidad social, a la conmemoración cívica, a los foros de discusión y análisis. El evento coyuntural sigue vivo en la

[329] Fernando Iglesias Calderón, *Rectificaciones históricas. La traición de Maximiliano y la capilla propiciatoria*, pp. 256 – 259.

[330] Durante el VII Congreso de la Prensa Asociada de los Estados de la República, realizada en octubre 1922, un periodista de apellido Menéndez, alzó su voz para expresar el entusiasmo que los periodistas del país sentían porque se rumoraba entonces la construcción de un monumento dedicado al triunfo de la República en el Cerro de las Campanas: "es una vergüenza que se haya conmemorado la derrota del imperio con una capilla y no se haya glorificado aún el triunfo de los defensores de la patria". El proyecto original contemplaba la construcción de un águila colosal, sin embargo problemas con la propiedad del terreno y el cambio de gobierno federal impidió su realización. En 1936 el entonces presidente, el general Lázaro Cárdenas, ordenó la formación de un parque nacional que contuviera el Cerro de las Campanas, de tal forma que se trazó un parque desde la ladera oriente del cerro hasta un pequeño llano que quedaba entre las últimas huertas de la ciudad. El lugar se adornó con la plantación de varios árboles, no obstante la construcción de un monumento seguía sin cristalizarse. *Cfr*. José Guadalupe Ramírez Álvarez, *óp. cit.*, p. 93.

[331] En la actualidad la capilla es un espacio de encuentro y de refugio para ciertas ideologías de derecha. Actualmente, cada 19 de junio, miembros de La Organización por la Voluntad Nacional, agrupación nacionalista y católica de México [grupo que se opone a la influencia cultural estadounidense en México y que se declara "mexicanistas" (ni indigenista ni hispanista), reivindica al Imperio Mexicano en oposición a la república liberal, ha manifestado su oposición al aborto, el matrimonio gay y la presencia de sectas extranjeras en México] montan guardia de honor en el umbral y depositan una ofrenda floral. *Cfr*. Juan Pablo Proal, "Neonazismo a la mexicana", en *Revista Proceso online*, 22 de septiembre de 2008.

representación. La convivencia en torno a los monumentos es sólo un ejemplo. Cada cinco de mayo, nos damos cuenta que en más lugares se escenifica la batalla, que salen al mercado películas o que en los lugares dominantes se llevan a cabo obras de teatro o exhibiciones sobre los registros visuales de la época, como los que he analizado, u otros que llevan circunscritos nuevos mensajes.[332]

3.3.- LA INTERVENCIÓN Y EL IMPERIO VISTOS DURANTE LA REPÚBLICA RESTAURADA

Dentro del diálogo que he venido construyendo, para la perspectiva nacional es útil aplicar en este último capítulo el concepto de la memoria. Desde la oficialidad nacional la memoria se ejerció o echó andar a la par de pensamientos patrios que se consideran ejemplares a la vez que necesarios para consolidar la idea de nación hacia el futuro.

Las representaciones visuales que corresponden a la época de la República Restaurada, reflejan un castigo justo para los que se entrometieron en un país soberano; fomentan la solidaridad con aquellos con los que se tenía una deuda histórica (en particular las víctimas y los héroes en la lucha contra la intervención y el imperio). Este hecho implica a mi modo de ver, un cambio de modelo en cuanto a los liderazgos y las hazañas que fueron moviéndose conforme concluía el siglo XIX para ensalzar finalmente, a Porfirio Díaz como el principal referente del periodo.

Durante la República Restaurada los gobiernos de Juárez y Lerdo de Tejada buscaron el cumplimiento a cabalidad de las Leyes de Reforma, además de implementar otras disposiciones jurídicas, para lograr consolidar la identidad nacional y despegar el progreso material del país.[333] Al final de la guerra, el Estado mexicano salió fortalecido, los grupos conservadores estaban finalmente derrotados, y se había despejado el peligro de una nueva intervención extranjera. En este periodo se va sustituyendo, de manera gradual, el paradigma del patriotismo liberal en pos del florecimiento de una identidad nacional

[332] En el contexto de los 150 años de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio han aparecido películas como *Cinco de mayo: la batalla* (2013); y los documentales *Maximiliano de México, sueños de poder* (2015) y *Carlota de Habsburgo* (2015).

[333] Para reducir el poder de los militares y la Iglesia, Juárez decretó la Ley de Instrucción Pública, con lo que cancelaba el monopolio de la educación al clero y, al mismo tiempo, estableció un programa de impulso profesional a la medicina, ingeniería y leyes. En 1868 encomendó al maestro Gabino Barreda la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria, encargada de impartir una enseñanza laica, científica y apegada al positivismo. Se intentó, aunque sin éxito, fomentar la inmigración de Europa y los Estados Unidos.

mexicana.[334] ¿Cómo se presentó este cambio? ¿Cómo el discurso visual que lo acompañaba? Y ¿Cuáles los resabios del tema de la intervención y el imperio?

El Estado triunfante comenzó a fraguar la memoria a gran escala, que no contempló únicamente el relato escrito personal y testimonial, no se limitó tampoco a las litografías que podrían presentarse en los diarios, sino que programó el relato de la victoria a gran escala: en los textos de historia, en la organización de fiestas cívicas calendarizadas, fue edificando, además, un discurso en piedra: estatuas y monumentos que habrían de recordar los episodios cumbres de los años pretéritos.

La vía primaria para realizar este fin vino de la mano de la literatura. Los polígrafos liberales se dieron a la tarea de forjar la anhelada identidad nacional a través de la novela histórica principalmente. El acto de escribir sobre la incipiente nación mexicana, implicó su diferenciación respecto a otras, tanto en las formas como en los temas. En este sentido para los autores fue de mayor relevancia la función educativa y a la vez nacionalista que la literatura podría tener, más que su valor intrínseco. La narrativa daba énfasis a la majestuosidad del paisaje, las costumbres, la idiosincrasia de sus habitantes y el heroísmo del mexicano ante el invasor extranjero. Estos elementos, fueron fundamentales para la construcción de la identidad nacional, y fueron aludidos una y otra vez en narraciones enmarcadas en las pautas del romanticismo. Fue Ignacio Manuel Altamirano quien se preocupó por integrar en la literatura los elementos distintivos de la nación mexicana. A finales de 1867 fundó la revista *El Renacimiento,* y volvió a organizar las tertulias literarias en las cuales se buscó el acercamiento con las facciones agraviadas. Se reabrió el Liceo Hidalgo en cuyo seno habrían de debatirse el sentido y esencia de la literatura nacional, la cual, en palabras del literato guerrerense, "la poesía y la novela mexicanas deben ser vírgenes, vigorosas, originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación".[335]

En este ambiente de reencuentro y fundación explotó la literatura impregnada de temas nacionales: aparecieron los cuadros de costumbres de la mano de José Tomas de

[334] El sentido de identidad nacional que se empieza a construir, va muy apegado todavía al liberalismo. En lo simbólico, la devoción a la constitución 1857; en lo histórico, la transformación del significado político del término patria, "redefiniendo la vieja patria criolla como una república federal, heredera no del Anáhuac o de la Nueva España, sino de la Revolución francesa, de la Insurgencia de 1810." *Cfr*. David Brading, *Mito y profecía en la historia de México*, p. 128.
[335] Ignacio Manuel Altamirano, "Revistas literarias", en *La literatura nacional*, p. 14.

Cuellar e Hilarión Frías y Soto, las novelas costumbristas de Manuel Payno y Luis G. Inclán, los romances de Guillermo Prieto, y las novelas históricas de corte colonial de Vicente Riva Palacio. Fueron muy populares también los calendarios históricos, que aparecían siempre a principios de año; cuyos diversos contenidos "nos permiten dar cuenta de la ideología de una época, en donde se buscaba reforzar ciertos valores, ideas, creencias y costumbres, con el objetivo de divulgar los nuevos aspectos históricos de la nación que estaba creando sus referentes comunes".[336]

El cenit de la literatura romántica llegó justo después Intervención Francesa y el Imperio. A diferencia de lo que había pasado 20 años antes durante el conflicto con los norteamericanos, los mexicanos supieron hacer frente a las tropas enemigas de manera organizada y eficaz. Las narraciones, ilustraciones y monumentos que exaltaron lo sucedido en acciones como la batalla del cinco de mayo y la derrota definitiva del imperio, fueron ejercicios que comenzaron a construir la memoria nacional y apuntalar el sentimientos de arraigo y de orgullo patrio.

En el terreno de las artes, sobresalió la pintura de paisajes, encabezada por Salvador Murillo, Luis Coto, y de manera incipiente José María Velasco. Los ambientes y temas mexicanos progresaban cada vez más hacia un nacionalismo pleno y consciente ya de sus raíces, las cuales, tenían como pilares la adopción definitiva de la lengua española, la propagación popular fundacional del país en 1810 y los principios liberales como regentes de la organización jurídica social.

Durante la época de la República Restaurada se puso sobre la mesa un extenso programa de acción lúcido "preciso y vigoroso […] donde se plantaron entonces las semillas de la modernización y el progreso".[337] No obstante los frutos de este esfuerzo no se materializaron durante esa década, sino en el régimen siguiente.

3.3.1.- La experiencia de las litografías que acompañaron a la literatura romántica

[336] Laura Herrera Serna, "Reseña de la *Antología de la independencia, formada de los almanaques, años nuevos, calendarios y guías de forasteros, 1822 – 1910*", en *Signos Históricos*, p. 205.
[337] Luis González, "El liberalismo triunfante", en *Historia General de México*, p. 652.

En este ambiente de renacimiento, como la había propuesto Altamirano, aparecieron textos de corte histórico como *Historia de la Guerra de Méjico desde 1861 a 1867* del español Pedro Pruneda y novelas que recuperaron las gestas heroicas recién logradas, como *El sol de mayo* y *El cerro de las campanas* de Juan A. Mateos, *Calvario y Tabor* de Riva Palacio o *Clemencia* del propio Altamirano. De inmediato, este novedoso instrumento literario, se convirtió en el archivo primordial con el cual conservar la memoria nacional sobre los años de la Intervención y el Segundo Imperio. Además, gracias a su formato de folletería, podía llegar a los más pobres, dando a conocer a la mayoría de la gente los sucesos históricos, acompañados de la consecuente exaltación nacional. Luego entonces, la novela histórica cumplió dos factores relevantes en la memoria colectiva. La primera, dar vigencia misma a la memoria, al reseñar los sucesos históricos. La segunda, fue fomentar la identidad nacional a través de la valentía de los personajes, y la épica de sus hazañas. Ignacio Manuel Altamirano, opinaría así a este respecto, y atendiendo específicamente a la obra de Mateos:

> Las novelas de Mateos, cualesquiera que sean sus defectos que les eche en cara la crítica, tienen el mérito de popularizar los acontecimientos de nuestra historia nacional, que de otro modo permanecerían desconocidos a los ojos de la multitud, supuesto que los anales puramente históricos no son fáciles de adquirir por los pobres, ni agrada su lectura por carecer del encanto que la narración novelesca sabe darles.[338]

De la mano de la novela, iba la litografía, fórmula que había logrado éxito en las publicaciones periódicas. Los talleres litográficos que abundaban en la capital del país volvieron a ponerse a las órdenes de los polígrafos literatos ansiosos por exaltar sus impresiones sobre "la segunda independencia de México". La ilustración, acompañó a la narración, y presentó al lector los momentos cumbres del relato. La imagen permitía ser testigo de los sucesos más relevantes, además de conocer los rostros de personajes, espiar en las situaciones dramáticas, enorgullecerse de los paladines y padecer con las víctimas. Lo que observamos durante los años inmediatos al triunfo definitivo de la República, es precisamente un reflejo de valores comunes a este sistema: sobriedad, austeridad, justicia y un sentimiento re fundacional de la nación, que pretendía reflejarse en la mayoría de los trabajos litográficos de Escalante, G. Dante, Hesiquio Iriarte, Santiago Hernández y Primitivo Miranda, entre otros.

[338] Ignacio Manuel Altamirano, "Crónica de la semana", *El Renacimiento, periódico literario*, p. 162.



Figura 31.- GARCÍA, litografía, ***"Historia de la guerra de Méjico, desde 1861 a 1867"***, en Pedro Pruneda, *Ídem*, 1867, Elizalde y Compañía, Madrid.

La litografía que abre el texto *Historia de la Guerra de Méjico desde 1861 a 1867*, representa precisamente el renacimiento de la República finalmente emancipada. No existían más nubarrones que le hicieran sombra, representa también el justo equilibrio entre el territorio "vigoroso y virgen", y sus habitantes.

Es importante señalar que la litografía, como la impresión del texto fueron realizados en Madrid.[339] Esta situación pone de manifiesto, el conocimiento de la tradición por el artista García, lo que le permitió insertar en su composición la clásica iconografía del paisaje mexicano. En otro sentido, la litografía y el contenido del texto reafirman el origen liberal y romántico de Pruneda, pero también de un amplio grupo de intelectuales españoles que miraron con simpatía la causa de Juárez. Por otra parte el texto constituye un ejemplo de la poca o nula historiografía europea que iba en contracorriente[340]

[339] El hecho de que la obra haya sido publicada en Madrid puede responder a la proliferación de grupos de intelectuales románticos liberales, enormemente activos en la España de mediados del siglo XIX, La obra de Pruneda representa por otra parte una protesta airada a la intervención colonial que iba apoyada en un poderoso espíritu internacionalista que acentuó el papel de los valores humanos universales, propagándolos, haciendo de ellos patrimonio común de todos los pueblos. *Cfr*. Vicente González Loscertales, "La historia de la guerra de México, de Pedro Pruneda, Análisis historiográfico de una protesta ante la intervención francesa", en *Quinto Centenario*, p. 89.

[340] Se trata de un libro escrito con honestidad e información, pero también con la pasión y el interés que dan la solidaridad de quienes desde Europa se identifican y apoyan, dándola a conocer, la lucha de sus correligionarios de México, quienes por otra parte intentan divulgar la justicia de su causa, contra el enemigo común: la monarquía intervencionista e imperialista de Napoleón III, *Cfr*. Vicente González Loscertales, *op. cit*., p. 78.

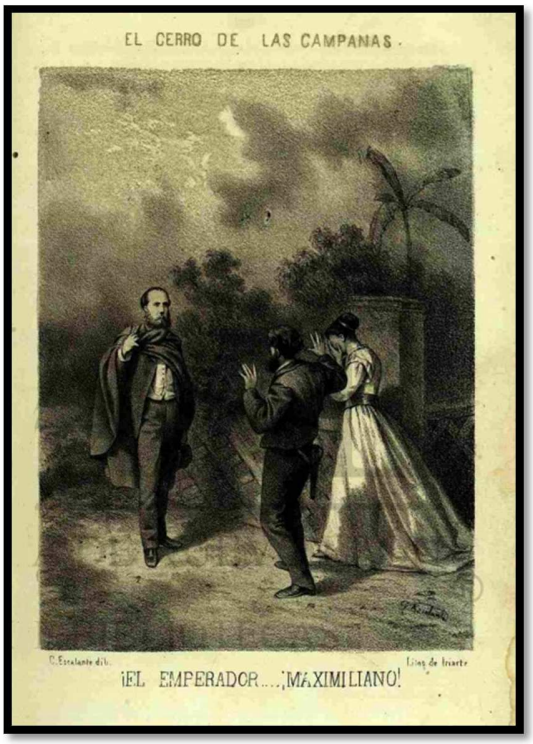


Figura 32.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, ***"¡El emperador… Maximiliano!"***, en Juan A. Mateos, *El cerro de las campanas*, 1868. Litógrafo Hesiquio Iriarte.

de aquellos escritos que condenaban la actuación de Juárez y fomentaban la sacralización de Maximiliano.

La figura 31 representa una victoria alada, o a la República que emprende el vuelo sobre el territorio virgen. Sostiene en su mano derecha una rama de olivo, como sabemos, símbolo de la paz, la victoria y la sabiduría. Los otros personajes representan a la milicia triunfante y al sector civil quienes miran al espectador ya con serenidad.[341]

Las novelas románticas también recurrieron a la utilización de la litografía, muchas de éstas corrieron a cargo de Constantino Escalante, sentando así el colofón de su brillante carrera, la cual quedó trágicamente truncada a raíz de su muerte en 1868. Para la ilustración de la novela *El cerro de las campanas*, (1868) de Juan Antonio Mateos colaboraron Escalante y G.G. Dante.[342] El texto contiene dos escenas dignas de encomio. La primera, por Escalante, muestra el encuentro funesto entre el emperador Maximiliano y los personajes centrales de la novela. La litografía acompaña el momento cumbre del relato. Guadalupe, hermana de Pablo, guerrillero republicano, se da cuenta que el militar austriaco que la pretende es en realidad el emperador. La escena tiene lugar en el jardín Borda de Cuernavaca. El trabajo de Escalante es plenamente reconocible, no sólo por su firma legible, sino por sus trazos y el rostro definido de Maximiliano, que recuerdan su trabajo en *La Orquesta*. El mensaje que Escalante pretendió difundir son sentimientos como la traición, la infidelidad, el descaro y la imposibilidad de dominio propio. El emperador, es en esta ocasión, no sólo portador de vicios y males políticos, sino también de los defectos humanos. La novela y la litografía expresan el ultraje y la intromisión

[341] La trinidad representada puede ser un antecedente inmediato de la tranquilidad y silencio positivista.
[342] Es probable que el trabajo fuera designado únicamente a Escalante, pero que a raíz de su muerte en 1868, G.G. Dante completara el trabajo.

extranjera. El personaje de Guadalupe bien podría encarnar a la nación que ha sido burlada, Pablo, representar a los chinacos sin nombre pero dispuestos a lavar la afrenta.

Los tintes trágicos, catastrofistas del romanticismo se hacen presentes en esta historia de engaño y traición, pero como en toda historia romántica al final existe la redención, el perdón y la posibilidad de volver a ser feliz o renacer. El momento de regresar al sendero de la verdad llega con el final en el *Cerro de las Campanas*, se comete un acto violento, sí, pero es un acto de venganza justa, es responder a los agravios más certeros.

Para la obra de Mateos, G. G. Dante escogió la escena por antonomasia del martirio de Maximiliano: su fusilamiento. Lo que notamos de esta litografía, es una composición más verosímil, sobria, fría, totalmente opuesta a las sugerencias de santidad que venían de Europa. Maximiliano ya no está en el centro como un Cristo, sino en el lugar que efectivamente ocupó. Es simplemente el ajusticiamiento legal a tres individuos que le habían hecho la guerra a la República, sin nostalgias, remordimientos, penas y testigos piadosos.



Figura 33.- G.G. DANTE, litografía, ***"El cerro de las campanas"***, en Juan A. Mateos, *Ídem*, 1868. Litógrafo Hesiquio Iriarte.

La afrenta había quedado saldada, tanto el personaje de Guadalupe, como la patria quedaron redimidas. Era el momento de renacer. El fusilamiento de Maximiano ponía fin a un agravio, tanto político - histórico como personal - literario.

Empero los denuestos vinieron también de los propios mexicanos, de los conservadores o la reacción. Los enemigos nacionales bien pueden aparecer en la novela de Riva Palacio, *Calvario y Tabor*. El autor continúa con la fórmula de la novela romántica: suspenso, pasión, tramas sin aparente solución, terror y la redención final. El autor tomó a una muchacha (Alejandra) desdichada y perseguida, quien bien puede resultar la patria; un tirano y asesino (Don Celso Valdespino) la encarnación de cualquiera de los conservadores ya fueran militares o civiles, y un amigo sensible (Jorge) la representación de los

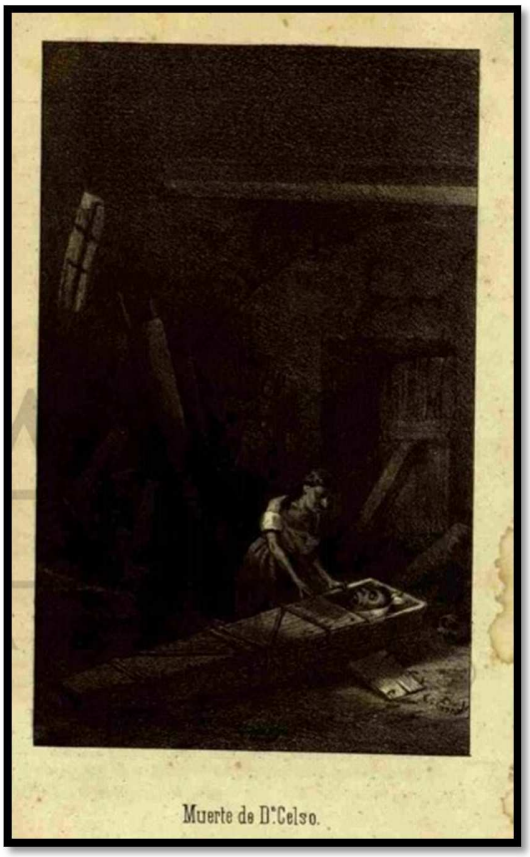


Figura 34.- CONSTANTINO ESCALANTE, litografía, ***"Muerte de Don Celso"***, en Vicente Riva Palacio, *Clavario y Tabor*, 1868. Manuel C. de Villegas y compañía.

defensores de la República. El violento fin del personaje de Don Celso, parece equiparse con el de Maximiliano u otro de sus corifeos. La novela, puede ser en cierto sentido, otra metáfora religiosa, pero que resulta opuesta a la conclusión que revisé en la primera parte de este capítulo. El *calvario* sería el trance de la nación durante la intervención y el imperio. El *tabor*, la gloria de la República en su triunfo. Edmundo O ´Gorman sugiere un hermetismo respecto al título: *calvario* de Maximiliano quien es inocente de las confabulaciones de su camarilla; *tabor* de Maximiliano, ya que con su sacrificio es salvado en lo personal, ganó el respeto de Riva Palacio, pero no respeto al imperio. La muerte del emperador representó también el final de los conservadores. Ellos eran la verdadera maldad, el bienintencionado emperador fue sólo una víctima de sus de sus propios errores, y de las confabulaciones de su camarilla.[343] Además, el enaltecimiento del enemigo acrecienta el valor de la victoria. Escalante participó en la ilustración de la novela, con cuatro litografías,[344] representando los momentos cumbres del relato: "Retrato de Riva Palacio", "La mordedura de la víbora", "La muerte de tío Lalo" y "La muerte de Don Celso."[345]

Escalante narró visualmente el momento en que "La Guacha", (figura 34) personaje pervertido por Don Celso, cumple con su venganza al causar la muerte del villano. Lo

[343] José Ortiz Monasterio "Rescate de un análisis de Edmundo O ´Gorman sobre la novela *Calvario y Tabor* de Vicente Riva Palacio" en *Literatura Mexicana*, pp. 123-154

[344] Durante esa época, las novelas eran por entregas. La última parte fue acompañada por las ilustraciones de Escalante. *Cfr*. José Ortiz Monasterio *Historia y ficción, Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, p. 194.

[345] A excepción de "Retrato de Riva Palacio", "La mordedura de la víbora" y "La muerte de tío Lalo", pueden resultar otro tipo de metáforas respecto al ataque de Francia y la reacción, así como las muertes y sufrimiento que produjeron.

lúgubre de la escena parece ya un preámbulo de lo que serán las láminas de *El libro rojo.* Es por otra parte, una ratificación de la muerte por "venganza justa" de la patria —encarnada en una mujer morena— hacia un sector retardatario, que a juicio de los liberales había hecho mucho daño.

Un referente importante del periodo, fue el trabajo de Primitivo Miranda, antiguo estudiante de la Academia de San Carlos, a quien se le debe una de las más conocidas representaciones de la Constitución de 1857. A Miranda se le encargó desde 1863 una pintura monumental sobre la batalla del cinco de mayo, ésta no pudo realizarse por las dificultades políticas del momento, fue concluida en 1868, y expuesta en 1873 en la decimosexta exposición de la Academia de San Carlos.[346] Esta pintura se encuentra actualmente en el Palacio Nacional. Lo interesante del óleo, es que es de los pocos, si no el único, que muestran el momento final del asalto a los fuertes. En esta ocasión Miranda abordó el tema desde una perspectiva de ojo de pájaro de lo que sucedía en dirección del Fuerte de Guadalupe que es el centro de fuga. Observamos a los militares ya replegados. El artista ubica al espectador desde alguna de las torres del fuerte de Loreto, desde donde se puede apreciar la ciudad, y el comienzo de un cielo nublado.

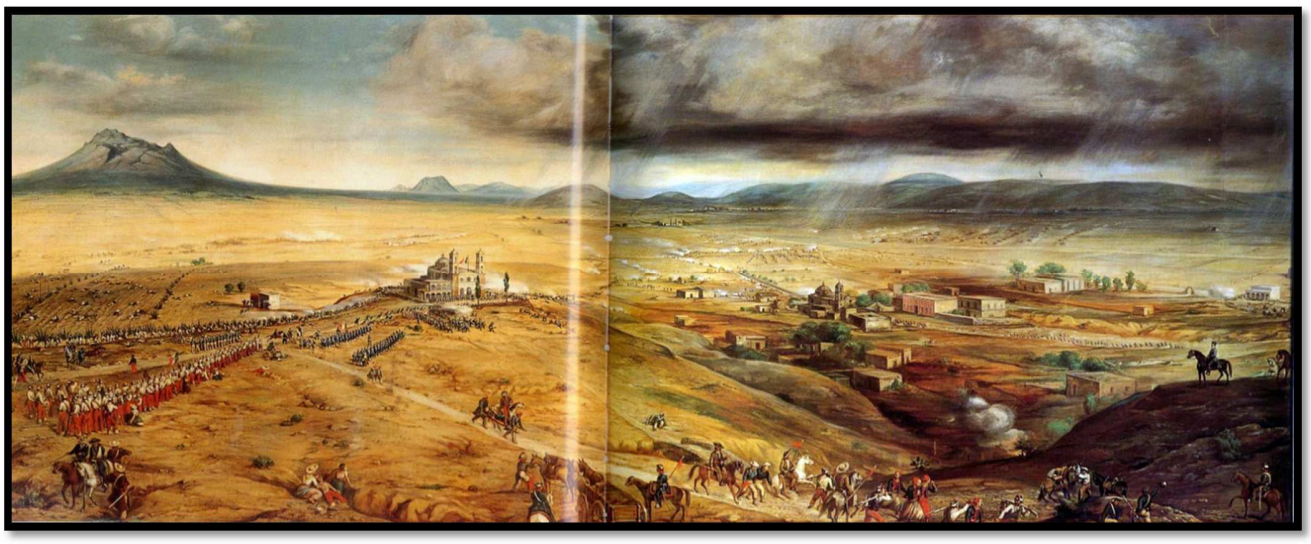


Figura 35.- PRIMITIVO MIRANDA, óleo sobre tela, ***Batalla del 5 de mayo de 1862 en Puebla***, 1868, Col. Palacio Nacional, México, D.F.

[346] Angélica Velásquez, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*, pp. 76 – 78.

Otros trabajos relevantes de Miranda fueron sus dibujos para ilustrar *El libro rojo*, dirigido por Vicente Riva Palacio y Manuel Payno, texto de hibridación entre la ficción, el testimonio e historia; de prosapia liberal y crítico feroz del pasado colonial y la reacción de la Reforma. *El libro rojo* es en palabras de Carlos Montemayor, un recuento de los muertos, de los sacrificios y los reveses, un registro singular de la muerte, en consecuencia la mayoría de las litografías que la acompañan dejan ver pasajes tétricos y siniestros. La violencia es característica de la Colonia, una época de oscurantismo, que ante los ojos de los reformistas, debería estar censurada de la historia de México en razón de su propia falsedad y violencia.

Miranda participó con treinta y tres dibujos donde retrató desde los crímenes cometidos por la Santa Inquisición, hasta "los asesinatos de los héroes más destacados del panteón liberal: […] Francisco Primo de Verdad, Hidalgo, Allende, Morelos, Guerrero, Leandro Valle, Santos Degollado y Ocampo".[347] Dedicó un par de dibujos para Maximiliano, lo que destaca es que no se ocupó del fusilamiento como lo hicieron otros, y me parece que no lo hizo, entre otras cosas, para no convertir al finado austriaco en mártir, al menos no lo sería desde el liberalismo triunfante. Para Riva Palacio, Payno, Mateos, y al parecer Miranda, los únicos con esa condición serían precisamente los que habrían muerto por el liberalismo, el clímax de la santidad sigue siendo el asesinato que se padeció de manera injusta, por traición y de manera trágica, pero en este caso "no en nombre de la fe religiosa sino en nombre de la lealtad a la causa política y de la nación".[348]

Maximiliano no mereció la gloria de ser retratado padeciendo sufrimiento. A lo mucho lo que tenemos es la intervención de las autoridades republicanas en su proceso judicial. Los dos dibujos de Miranda para ilustrar la historia del príncipe europeo en México corresponden a la etapa de su proceso. La primera, retrata el juicio militar en el que fue juzgado junto a Miramón y Mejía. El dibujo presenta el interrogatorio al que fueron sometidos los prisioneros, en el Teatro Iturbide de Querétaro. Los personajes identificables son el coronel Rafael Platón Sánchez, presidente del consejo de Guerra, sentado, y el fiscal Manuel Aspíroz, leyendo los cargos. Los culpables escuchando atentamente, Miramón y Mejía. El archiduque austriaco no se encuentra, pues en ese momento estaba enfermo. En la

[347] *Ibíd*., p. 82.
[348] María Luna, "La escritura de la historia y la tradición retórica", en Jorge Ruedas de la Serna, *et. al*., *La tradición retórica en la política y en la historia*, p. 86.

segunda estampa ya observamos a Maximiliano, quien recibe en su celda a sus abogados, Rafael Martínez de la Torre,[349] quien escribió el apartado correspondiente en *El libro rojo*, Mariano Riva Palacio, Eulalio Ortega y Jesús María Vásquez.

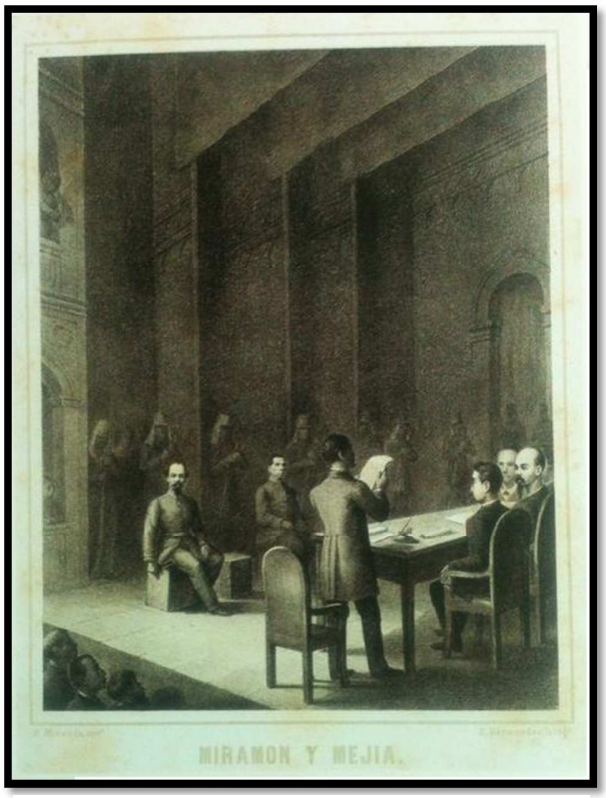


Figura 36.- PRIMITIVO MIRANDA, litografía, **"Miramón y Mejía"**, en Vicente Riva Palacio y Manuel Payno, *El Libro Rojo*, 1870. Litógrafo Hesiquio Iriarte y Santiago Hernández.

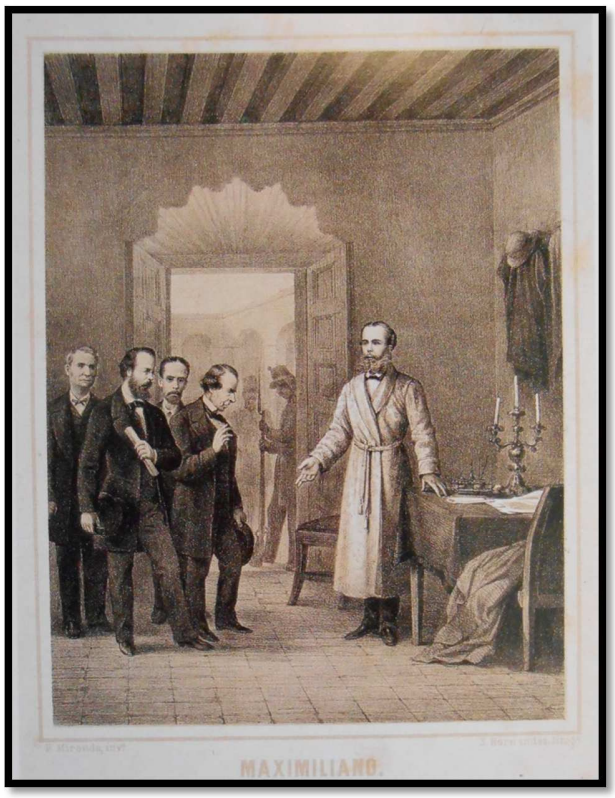


Figura 37.- PRIMITIVO MIRANDA, litografía, **"Maximiliano"**, en Vicente Riva Palacio y Manuel Payno, *El Libro Rojo*, 1870. Litógrafo Hesiquio Iriarte y Santiago Hernández.

El mensaje que está implícito es que los reos fueron sujetos a un juicio justo, y que Maximiliano contó con los mejores defensores, quienes hicieron todo lo que estuvo en sus manos para lograr liberarlo, incluso llegaron junto a Juárez cuando todo estaba perdido para pedir el indulto o el destierro. Los jurisconsultos, por cierto, apegados a la causa liberal.

[349] La decisión de que este abogado escribiera el apartado correspondiente a Maximiliano, fue, según Carlos Montemayor, un deseo de Payno y Riva Palacio para "dejar hablar a los vencidos", sentencia además que éste es el artículo escrito con menos destreza. *Cfr*. Carlos Montemayor, "Prólogo", en Manuel Payno y Vicente Riva palacio, *El libro rojo*, pp. 9-18.

3.4.- EL PORFIRIATO Y LA PRIMACÍA DEL CAUDILLO EN LA IMAGEN NACIONAL

Con la llegada de Porfirio Díaz al poder, se materializó el progreso liberal a través de la consolidación económica con la construcción de ferrocarriles, nuevas líneas de telégrafo, novedosas colonias urbanas inspiradas en los suburbios de París como la colonia Juárez o Roma. La pacificación que logró Porfirio Díaz a través del orden y progreso tuvo su origen en la doctrina positiva proveniente del pensamiento de Comte y Spencer.[350] Esto significó una transformación del propio liberalismo hacia el positivismo, si bien ésta no es un doctrina política propiamente dicha, sus preceptos le brindaron a las élites políticas, claves para encauzar el rumbo administrativo del país. La convicción de Porfirio Díaz de "mucha administración y poca política" resultó una forma de aliviar los conflictos emanados de las abstracciones políticas liberales que se centraban en el individuo como una entidad autónoma hacia el individuo como parte integral de un organismo social.

Durante esta etapa se consolidó la técnica fotográfica, la Academia de San Carlos tomó un nuevo impulso, y las publicaciones impresas continuaron creciendo. Éstas últimas tuvieron un renovado desarrollo gracias a los avances tecnológicos en las máquinas rotativas las cuales permitieron grandes tirajes de ejemplares. En este nuevo escenario la imagen jugó un papel importante, ya que su manejo "no representaba un aspecto complementario o meramente ilustrativo, sino que formaba parte fundamental de la nueva estrategia del diario [*El Imparcial*, 1896]".[351] Las imágenes que circulaban en los medios gráficos respondían a las historias de los reportajes, crónicas o entrevistas, empero la representación visual del presidente continuó en un lugar preponderante, cada vez más vinculada a la idea de una nación en progreso y guía en la memoria colectiva.

[350] El positivismo constituyó una crítica a las ideas liberales. La era positivista debía regirse por la ciencia y las medidas políticas, encaminadas al progreso de la sociedad. La ciencia positiva debía basarse en la observación, experimentación y los hechos, no sobre dogmas y ensimismamientos. En este sentido la confrontación con el liberalismo tendría que ver con que éste último no pudo garantizar un poder ejecutivo con la fuerza necesaria para sancionar las metas de su propio programa.

[351] Los cambios que experimentó la prensa a finales del siglo XIX permitieron la profesionalización del periodismo, se consolidó la entrevista y el reportaje. Las imágenes adquirieron preponderancia frente a los textos. Los grabados y litografías fueron cediendo terreno a la inserción de fotografías en los medios impresos. *Cfr*. Alberto del Castillo Troncoso, "El surgimiento de la prensa moderna", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, (comps.) *La república de las letras, asomos a la cultura escrita del México decimonónico, Publicaciones periódicas y otros impresos*, pp. 111-115.

3.4.1.- LAS POSTALES POSITIVISTAS

El positivismo contempló también una forma de expresión artística que puede observarse en pinturas como las de José María Velasco, en ellas es constante el progreso que rotula el paisaje a través del ferrocarril. Y cuando está ausente el icono de la modernidad, lo que sobresale es el silencio que se contrapone al estruendo de la pintura histórica de los cincuentas y sesentas del siglo XIX.

Durante el porfiriato se hizo patente, sobre todo, después de la segunda reelección, la celebración patriótica y cívica de la Reforma. La ciudad capital se convirtió en el principal archivo de la memoria. Se consagró como una especie de libro abierto para la honra de los próceres. Se levantaron símbolos en piedra para lograr cohesión e identidad social, no sólo para las generaciones del momento, sino para las venideras. El paseo de la Reforma con las esfinges de los liberales connotados es el mejor ejemplo,[352] pero existen otros, como el monumento a Cuauhtémoc,[353] tardíamente el hemiciclo a Juárez y la columna de la independencia. Pero para la idea de una nación consolidada y mirando hacia el futuro, fue necesario la construcción de otros hitos urbanos que reflejaran y permitieran palpar precisamente eso, el progreso, o en términos positivos la evolución de la sociedad mexicana. Otros monumentos importantes se levantaron el espacio urbano, como hospitales, cárceles, modernos edificios de gobierno, hasta sitios de recreo. Este proceso nos remite otra vez a la idea de lugares de memoria, éstos según Nora: "[…] nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, hay que crear archivos, hay que

[352] Idea proveniente de Vicente Riva Palacio, que además alentaba el "heroísmo localista". El dos de septiembre de 1877, el diario *El Partido Liberal* publicó una convocatoria firmada por Francisco Sosa, invitando a los estados de la República a erigir en el paseo de la Reforma, dos estatuas con la efigie de sus hombres preclaros, de modo que esta avenida fuera una "glorificación de sus hombres ilustres", una "manifestación de la gratitud del pueblo mexicano a sus héroes" y una contribución al embellecimiento de la ciudad. *Cfr*. Enrique Florescano, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, pp. 194-195

[353] Hay que mencionar que durante esta época se revaloró el pasado prehispánico, desdeñado por los liberales de la primera mitad del siglo XIX. Floreció una especie de "nacionalismo étnico" o "nacionalismo mexicanista", que ponía sobre la mesa la importancia del arte con motivos prehispánicos como constituyentes básicos de la nacionalidad y la identidad mexicana. Para Tomás Pérez Vejo, esto fue el triunfo de un imaginario nacional de tipo "indigenista", en el que la nación mexicana se configura como la heredera, continuadora y vengadora de una nación mexicana anterior a los conquistadores. El México auténtico, el verdadero México era el de los indígenas. Bien es cierto que el del indígena histórico, y no —utiliza el autor un calificativo de la época—, "los degenerados indios contemporáneos". *Cfr*. Tomás Pérez Vejo, "La conspiración gachupina en *El Hijo del Ahuizote*", en *Historia Mexicana*, p. 1109. Entre las pinturas más importantes del periodo, con tema indígena se encuentran: *El descubrimiento del pulque*, de José Obregón; *El senado de Tlaxcala*, de Rodrigo Gutiérrez y *El suplicio de Cuauhtémoc*, de Leandro Izaguirre.

mantener los aniversarios, organizar las celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, levantar actas, porque estas operaciones no son naturales".[354]

Se necesita de una acontecimiento fundador, (el fusilamiento, como en el caso del imperio) un evento que dispare la memoria. Del lado porfirista hubo bastante tela de donde cortar, pues bastó echar una mirada al panteón liberal para recuperar fechas y hombres. No alcanzó con la simple construcción del monumento, junto a él, se reproducían una serie de odas, discursos y ceremonias.[355] Un ejemplo notable de la recuperación de uno de los héroes de la nación, así como la ponderación de la historia regional y la importancia del ceremonial, en este caso diplomático, sucede con la pintura de Francisco de Paula Mendoza, (padre) "El perdón de los belgas" de 1887. El protagonista de la pintura es el general Vicente Riva Palacio, de quien trata de proyectarse su humanidad. La situación hace referencia al canje de prisioneros republicanos por belgas, llevado a cabo el cinco de diciembre de 1865 en Acuitzio, hoy "del canje" en las afueras de la ciudad de Morelia. Mendoza retrata el momento en que el capitán Bocarme, comisionado de Bazaine, agradece con una leve inclinación el gesto humano de Riva Palacio, quien se encuentra sentado al centro de la composición. Todo sucede en un bosque donde converge "la seriedad del acto militar, con el sabroso costumbrismo observable en las soldaderas que preparan y reparten alimentos a la tropa".[356] El cuadro es importante porque es parte de la llamada "pintura de historia", cuyo auge comenzó en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX en Latinoamérica.[357]

[354] Pierre Nora, *op. cit*., p. 23.
[355] Durante la inauguración del monumento a Cuauhtémoc sobre el paseo de la Reforma, no sólo Díaz fue encargado de presidir el acto, sino que el orador oficial, el antropólogo Alfredo Chavero comparó al presidente con el personaje homenajeado al mencionar que así como Cuauhtémoc había sido derrotado por un capitán de Carlos V, tres siglos y medio después, Porfirio Díaz lo había vengado al derrotar a uno de los descendientes del rey español (Maximiliano). *Cfr*. Paul Garner, *Porfirio Díaz*, p. 150.
[356] Eduardo Báez, *La pintura militar de México en el siglo XIX*, p. 159.
[357] Alfonso Sánchez Arteche argumenta que un cuadro de historia puede considerarse como tal cuando se toman en cuanta tres aspectos: que la obra proponga reproducir un episodio significativo del pasado; que sea representativa de cada época, escuela o estilo; finalmente cuando en su carácter de objeto cultural pueda ser analizada como testimonio material y psicológico de la creación humana en tiempos anteriores y construye, al igual que otros documentos escritos o no, fuente del conocimiento histórico. *Cfr*. Alfonso Sánchez Arteche, "La vida secreta de dos cuadros: *El descubrimiento del pulque* y *El senado de Tlaxcala*", en *Memoria del Museo Nacional*, p. 7.



Figura 38.- FRANCISCO DE PAULA MENDOZA, (padre) óleo sobre tela, ***El perdón de los belgas***, 1887, Col. Bienes Culturales del Gobierno del Estado de Michoacán.

Este género no queda exento de intencionalidades políticas. Lo que deduzco aquí, como ya se dijo, la pintura pretendió demostrar en primer lugar, la benevolencia de Riva Palacio. En un ambiente de construcción de la paz y progreso, quizá ya no era tan eficaz consolidar la idea de nación a través de la épica y las escenas de guerra, aunque el contexto seguía siendo bélico, se privilegió un episodio de entendimiento y de buenas relaciones con el exterior. Hay otro asunto importante que tiene que ver con la pintura, por las mismas fechas en que de Paula Mendoza pintó su lienzo, Porfirio Díaz decidió nombrar como embajador plenipotenciario de México ante España y Portugal a Riva Palacio, que mejor que presentar al embajador estableciendo diálogo y construyendo acuerdos con los representantes de Europa. El alejamiento de Riva Palacio del escenario político nacional, se explica también por la paulatina eliminación de personalidades que pudieran convertirse en disidentes u opositores con influencia real contra el régimen porfirista.

Al mismo tiempo que en la calles de las capitales se escribían las páginas conmemorativas de la historia, se fue construyendo un aura protectora, paternalista y

legitimadora, del patriarca de la nación. En términos positivos, él encarnó la última etapa del avance nacional. Ahora bien, el progreso porfirista parecía incompleto ante una población que entre siglos permanecía analfabeta en un amplio porcentaje. Educar a esa población, sería otra arista de la evolución social, además de una herramienta útil para la exaltación de los próceres y fortalecer la unidad nacional. En ese contexto la escritura de la historia fue una vía idónea. El surgimiento de la colección *México a través de los siglos* organizó el pasado del país, tratando de conciliar y amalgamar los diferentes procesos históricos que había separado radicalmente a los mexicanos. El trabajo monumental de Vicente Riva Palacio y José María Vigil se volvió el puente entre la generación romántica liberal y la positivista,[358] fue la obra que intentó amalgamar la memoria nacional, teniendo en la historia patria el eje central del programa educativo del régimen. Para la doctora María Luna, el proyecto de *México a través de los siglos*, fue el primer intento por fusionar la idea del liberalismo como un sinónimo de nacionalismo.

Un proyecto con la misma esencia, aunque de distinto formato y alcances fue colección realizada para educar a los más jóvenes *La Biblioteca del Niño Mexicano*, conformada por ciento diez cuadernillos y dividida en tres periodos, prehispánico, colonial y contemporáneo, escrita por Heriberto Frías, e ilustrada en algunos tomos, (cinco) por José Guadalupe Posada. La labor de Posada en esta colección resulta excepcional, como lo afirmaron Helia Bonilla y Marie Lecouvey es la única de sus obras que se encuentra en una narrativa amplia y global de la historia mexicana, en ella se utilizaron técnicas que hasta donde se sabe nunca fueron aplicadas en el resto de sus obras y que dan cuenta de los avances a los cuales se había llegado al término del siglo XIX en el ámbito de la producción de imagen.[359] Finalmente, es la única obra suya maquilada en su fase final en el extranjero.[360]

---

[358] El perfil hibrido de la obra se presenta entre la perspectiva romántica retórica de Vigil, para quien los grandes actores de la historia son los héroes emanados del partido liberal; mientras que Riva Palacio comienza a retomar los principios del positivismo spenceriano al observar a la sociedad como el personaje central de la historia. *Cfr*. María Luna, *op. cit*., p. 89.

[359] La técnica que se utilizó fue la cromolitografía, la cual consiste en una textura a base de puntos con la sobreimpresión de colores translucidos. Este procedimiento era utilizado en la masiva industria de la imagen impresa a finales del siglo XIX, esta estrategia permitió acelerar la producción y responder a un comercio de carácter cada vez más grande. Tanto para la cromolitografía como para el fotograbado era necesaria la subdivisión del trabajo. Unos concebían y diseñaban la imagen, como Posada, y otros, a veces un ejército, trasladaban la matriz de reproducción. *Cfr*. Helia Bonilla y Marie Lecouvey, "La singularidad de la *Biblioteca del niño mexicano* en la obra de Posada", en Rafael Barajas *et. al*, *Posada 100 años de calavera*, p. 82.

[360] Se imprimió en Barcelona, *Cfr*. *Ibíd*., p. 77



Figura 39.- ANÓNIMO ¿POSADA? cromolitografía, **"Las ambiciones de Napoleón III"**, en *La biblioteca del niño mexicano*, 1901, Maucci Hermanos Editores.

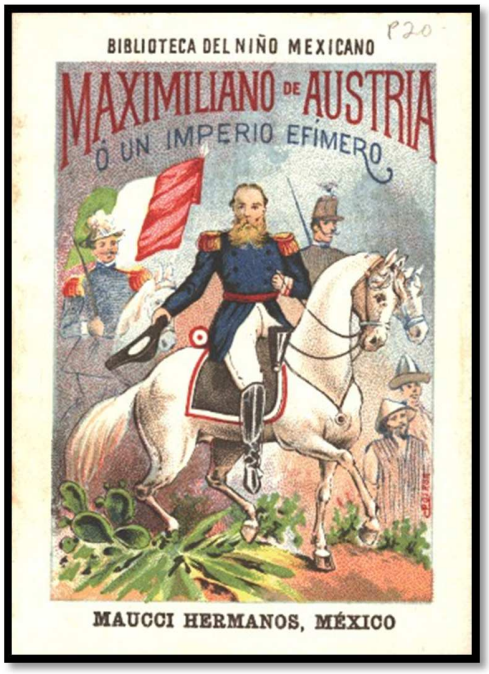


Figura 40.- JOSÉ GUADALUPE POSADA, cromolitografía, "**Maximiliano de Austria o un imperio efímero"**, en *La biblioteca del niño mexicano*, 1901, Maucci Hermanos Editores.

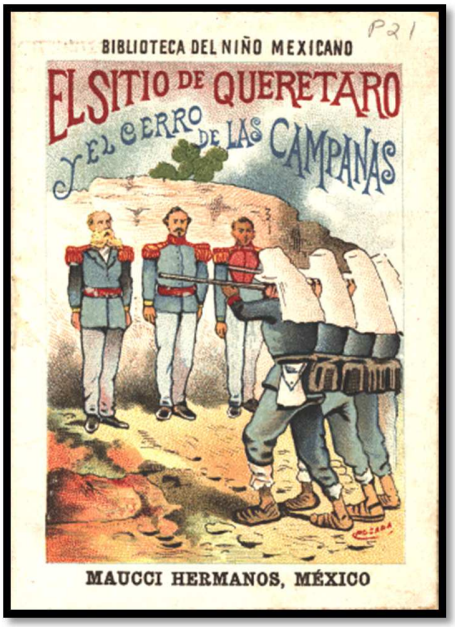


Figura 41.- JOSÉ GUADALUPE POSADA, cromolitografía, **"El sitio de Querétaro y el cerro de las campanas"**, en *La biblioteca del niño mexicano*, 1901, Maucci Hermanos Editores.



Figura 42.- ANÓNIMO ¿POSADA? cromolitografía, "**El sol de la paz"**, en *La biblioteca del niño mexicano*, 1901, Maucci Hermanos Editores.



Figura 43.- BERNARDO LÓPEZ, albúmina, ***Paz***, ***independencia y reforma***, tarjeta postal, ca. 1910, Col. Kansas City. Bernardo López Mercantil.

Las caricaturas manejan una creciente crudeza muy notoria en el periodo prehispánico, pero conforme avanzan cronológicamente se puede observar el último estado positivo, encabezado por el patriarca. Dentro del periodo que corresponde a la Intervención Francesa y el Segundo Imperio, lo que tenemos son la marcha del ejército expedicionario (figura 39), escenas repetitivas como el fusilamiento (figura 41) o cuadros caricaturizados como el ecuestre que pintó Beaucé de Maximiliano (figura 40). Cada tomo de la *Biblioteca del niño mexicano*, como los tomos de *México a través de los siglos*, son la representación de una etapa, aunque caótica, piezas de un rompecabezas mayor, que pretendió desde el aparato gubernamental dirigir, escoger y programar la memoria nacional, de modo que al unir todas resaltara la obra bienhechora del ejecutivo.

Cada historia de la colección equivale a un nuevo nivel de progreso, evolución o desarrollo; su mensaje final fue de optimismo, de avance material, y hasta cierto punto de regeneración de la raza mexicana, fenómeno que por cierto, se puede observar en el propio cuerpo del presidente Díaz. El culto a la personalidad del héroe republicano, llegó al

extremo de blanquear su imagen para sus retratos y empatar el día de su nacimiento con el festejo oficial del grito de independencia.

Otras fechas se ajustaron en las páginas oficiales del calendario, de manera que las batallas en las que había participado el presidente, (dos de abril de 1867 o la batalla de Miahuatlan y la Carbonera, octubre de 1866) rivalizaran incluso con el histórico cinco de mayo. Estos cambios le fueron útiles para situarse "como un clásico constructor republicano de la nación, miembro del panteón de los héroes liberales que habían contribuido a la creación de la patria".[361]

Era Díaz al despuntar el siglo XX, el personaje que materializó el progreso liberal que inició con el grito de Dolores, no es fortuito que a la víspera del primer centenario del inicio del movimiento de independencia, él apareciera junto a los rostros de Hidalgo y Juárez (figura 43). El último estado de bienestar positivo, parecía coincidir con la celebración del centenario. El progreso positivista, el silencio del Valle de México, concluyó con un ciclo artístico que tenía como principal protagonista, al hombre que había consolidado la República e impulsado el progreso material y económico.

3.4.2.- EL ÚLTIMO RETORNO A LA PINTURA BÉLICA DECIMONÓNICA

Se retornó a la pintura bélica, quizá como premonición del conflicto armado que se avecinaba. Entre 1905 y 1910, el gobierno le encomendó a Francisco de Paula Mendoza, (hijo) otro artista proveniente de San Carlos, la tarea de pintar el ciclo completo de las victorias de Porfirio Díaz durante la intervención y el imperio. Para Eduardo Báez, la representación del presidente recordando su juventud y glorias pasadas, obedeció en cierta medida al creciente rechazo al régimen, de manera que recordar la heroicidad del presidente fue otro ejercicio para la memoria colectiva; una forma de refrescar el recuerdo, máxime en épocas de comicios y de descontento social. El presidente se despojó de sus incontables condecoraciones, dejó de verse avejentado y volvieron apreciarse las cualidades físicas, su destreza y su genio militar. Son pinturas de corte histórico no sólo por retratar hechos pasados, sino que se agrega el patrocinio del Estado como fórmula pedagógica para educar al pueblo.

[361] María Luna, *op. cit*., p. 149.

La primera pintura de la que se tiene registro es “Batalla del 2 de abril”, que recuerda su máximo triunfo militar, la toma de Puebla. La pintura es una obra monumental que fue exhibida en 1905, y que actualmente se encuentra en bodegas del Museo Nacional de Historia. A diferencia de ejercicios provenientes de la etapa del patriotismo liberal, lo que tenemos es el cuadro final de la batalla, su objetivo fue formar un pasaje triunfalista, donde no hay evidencia del perdedor, y sí un vitoreo o reverberación al personaje que se encuentra al centro del cuadro y quien suponemos se trata de Porfirio Díaz.



Figura 44.- FRANCISCO DE PAULA MENDOZA, (hijo) óleo sobre tela, ***Batalla del 2 de abril***, 1905, Museo Nacional de Historia, México, D.F., INAH.

La centralidad del personaje de Porfirio Díaz es más obvia en los otros cuadros que completan el ciclo. “Batalla de Miahuatlán” (1906) (figura 45) y “Batalla de la Carbonera” (1910). La primera recuerda mucho alguna estampa de *Las Glorias Nacionales* o los cuadros sobre el cinco de mayo. Se plasman los componentes principales que integran al cuadro de batalla decimonónico: los grupos en disputa, el armamento, los caballos, el

escenario donde se lleva a cabo, los personajes principales, y la pretensión de reflejar valores y sentimientos.

"Batalla de Miahuatlán" está estructurada de la siguiente manera: la pieza se encuentra claramente dividida en los partes. A la izquierda se ubican los zuavos y conservadores mexicanos, éstos últimos identificables por sus uniformes y tono de piel. En el cuadro derecho se encuentra el ejército republicano, con chinacos incluidos. Porfirio Díaz está justo en el centro, en el punto de fuga, ningún personaje se le acerca, lo que permite darle mayor protagonismo y pronta identificación, cabalga un corcel blanco, único en toda la escena. El entonces joven general, blande su espada en señal de avance, su posición, aunque vulnerable lo hace presa fácil de un ataque; se privilegia la idea de valentía y liderazgo.



Figura 45.- FRANCISCO DE PAULA MENDOZA, (hijo) óleo sobre tela, ***Batalla de Miahuatlán***, 1906, Museo Nacional de Historia, INAH.

De Paula Mendoza hijo, fue parte de la generación que nació en los años del conflicto con Francia, y que paulatinamente fue sustituyendo a los profesores consagrados en la Academia de San Carlos a principios del siglo XX, entre esta generación se encontró también Germán Gedovius, artista de origen potosino que partió a Alemania durante la década de los 80 del siglo XIX para perfeccionar su técnica. Volvió a México en 1903, después de una fructífera estancia de diecisiete años por Europa. A su regreso fue nombrado profesor de claroscuro en la Academia de San Carlos, en esta nueva posición, el pintor tuvo relación con los círculos del poder en materia artística, por esos años trabó amistad con Justo Sierra, quizá por esta razón, aunada a su fama y buen labor dentro de la Academia, se le encomendó el más ambicioso de sus cuadros: "Prisioneros de guerra de los franceses en 1865", única incursión de Gedovius en la pintura histórica. El cuadro en cuestión tiene una vez más como protagonista al presidente Díaz, y fue pintada en 1906. A diferencia de los cuadros triunfalistas de Paula Mendoza, Gedovius escogió una situación adversa, pero de enorme trascendencia moral para el caudillo militar: su entrega como prisionero, después del sitio de Oaxaca en 1865. A pesar de su nuevo estatus, Díaz se negó a firmar un pacto de neutralidad, lo que además de poner en riesgo su vida, lo reafirmaba como rebelde, y leal a las leyes republicanas. Esta situación es importante en la condición de la memoria, pues además de reiterar a las generaciones de principios de siglo XX la resistencia física del presidente, ostentaba de igual forma una resistencia ética y moral.



Figura 46.- FRANCISCO DE PAULA MENDOZA, (hijo) óleo sobre tela, ***Batalla de Miahuatlán***, (detalle) 1906, Museo Nacional de Historia, México, D. F., INAH.



Figura 47.- GERMÁN GEDOVIUS, óleo sobre tela, ***Prisioneros de guerra de los franceses en 1865***, 1906, Museo Nacional de Historia, México, D.F. INAH.

El cuadro representa el momento en que es conducido como prisionero de Oaxaca a la ciudad de Puebla, estrechamente custodiado, dado sus antecedentes de escape. El mismo Díaz recordaba en sus memorias la escena que captó Gedovius.

> Después de haber rendido la plaza a los franceses, pasé a Montoya y de allí fui conducido en la noche del día 9 para Etla, como prisionero de guerra, con escolta y con grande exceso de precauciones, pues me conducía una compañía de zuavos a las órdenes del Comandante Chapie, […] Se me llevaba entre hileras abiertas, y fuera de esas hileras marchaba a cada lado una segunda hilera de caballería y a retaguardia un trozo de caballería de húsares de la guardia y otro adelante, destacados ambos como a cien varas de distancia; y por dentro de los sembrados venía como a unos cincuenta metros a cada lado, fuerzas traidoras de caballería.[362]

Estas fuerzas de caballería son los llamados "lanceros", que militaban a las órdenes de Leonardo Márquez. Eduardo Báez considera que en sus rostros se lee "la inteligencia cerrada de los que se alistaron por la intervención, renuentes a las reformas de los

[362] Porfirio Díaz, *Memorias*, t. II, p. 25.

liberales".[363] Porfirio Díaz vuelve a ocupar el lugar central del óleo, no obstante es difícil situarlo a primera vista. El caballo blanco en que va montado nos permite conocer su ubicación, y distinguirlo de los demás personajes. Esta presencia/ausencia fue analizada por Fausto Ramírez de la siguiente forma: "el cuadro carece de un foco dinámico de atención que capture de inmediato al espectador. Da la impresión de cansancio de una cabalgata lenta y monótona".[364]



Figura 48.- GERMÁN GEDOVIUS, óleo sobre tela, ***Prisioneros de guerra de los franceses en 1865***, (detalle) 1906, Museo Nacional de Historia, México, D.F., INAH.

Con la irrupción del movimiento revolucionario, la proyección visual heroica que construyó Porfirio Díaz de sí mismo, fue destruida y remplazada por los gobiernos que le sucedieron, por el "dictador" u "opresor" que atropelló los derechos del pueblo y frenó la democracia. El contexto de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio que sirvieron de referentes para contar o refrescar sus glorias, fueron también etapas históricas que poco fueron revisadas en la etapa de la pos revolución.

CONCLUSIONES PARCIALES

La historia del Segundo Imperio, es una historia predominantemente teatral, ingenuamente romántica para sus dirigentes. La ruptura del proyecto implicó una agresión que rompió de manera abrupta con el sueño, lo que siguió fue proyectar de manera maligna a los que habían llevado al cadalso al joven príncipe y sacralizar al principal afectado. Estas

[363] Eduardo Báez, *La pintura militar de México en el siglo XIX*, p. 140.
[364] Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, p. 306.

representaciones escalonadas de lo humano a lo celestial, fueron la expresión en el plano de las fuerzas sobrenaturales, de la misión bienhechora del emperador que no pudo cristalizar su rol como "jefe del pueblo" y ejercer plenamente su influencia como instrumento de la Ley Natural. Las litografías que presumen la santidad del sentenciado nos demuestran los "dos cuerpos del rey",[365] el emperador parece reunir dos cuerpos diferentes como un Cristo: un cuerpo natural y visible que nace sufre y muere, y otro cuerpo político e invisible, perfecto e incapaz de hacer el mal, que no muere y que persiste más allá de lo humano para simbolizar su majestad y su derecho divino de gobernar.

De la segunda parte del capítulo puedo concluir que la exaltación patriótica y republicana sólo es una etapa en el largo proceso en la formación de la identidad y memoria nacional. Con la irrupción de la Revolución se fue desquebrajando el mito de la patria liberal desde la élite gobernante, aunque nunca se obvió del todo. En otro extremo si se borró de golpe la perspectiva paternalista y positivista sobre la nación, que Díaz trató de imponer en los últimos años de su gobierno. La búsqueda del ser nacional en oposición a lo extranjero, se ancló en otros referentes internacionales y bajo otro contexto histórico. Buscar lo nacional versus el conservadurismo, la Intervención Francesa y el Segundo Imperio, dejó de operar para ubicarse en nuevas situaciones. La discusión ahora se centró en el análisis de la relación entre "lo mexicano y lo universal". Lo propio, lo verdaderamente mexicano, tuvo un rostro, fachada que se dio a llamar pomposamente como "el nacionalismo mexicano" cuya raíz viene precisamente del movimiento revolucionario. Ya no era sólo el ferrocarril el símbolo de lo nacional, ahora era el ferrocarril y sus viajeros el emblema de este nacionalismo, cuyo componente social sería uno de sus pilares. Con la institucionalización de la Revolución, esta búsqueda se intensificó, y tocó páginas quizá más brillantes. La pregunta inherente al proceso ¿Quiénes somos? Comenzó a responderse desde diversos ámbitos culturales, quizá el resultado más acabado sea el movimiento muralista, pero surgieron otros: piezas musicales, literatura, tratados filosóficos antropológicos e históricas, entre otros.

[365] Ernest Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. La idea de los dos cuerpos parece dar continuidad a la monarquía, incluso tras la muerte del gobernante en turno.

CONCLUSIONES

En los capítulos anteriores analicé, predominantemente la litografía y pintura, que se divulgaron al mismo tiempo que los acontecimientos narrados, así como los ejercicios plásticos que se realizaron sobre el tema a principios del siglo XX, desde dos horizontes de enunciación: el europeo y nacional.

Desde la mirada europea los detractores de la intervención utilizaron la litografía para reafirmar la identidad nacional francesa y austriaca oponiendo la visión de un México salvaje; los alentadores para sostener el discurso supranacional de la identidad panlatina. Se difundieron retratos para introducir y adaptar el gobierno imperial a la idiosincrasia mexicana, para buscar así su legitimación y aceptación a través del porte, elegancia y convivencia armónica de sus líderes y benefactores con gente del pueblo. Una vez que concluyó la empresa las imágenes buscaron sacralizar un proyecto político que no fue comprendido y que terminó, a su parecer, de manera innecesariamente violenta. Con esta sacralización se cerró un círculo discursivo visual mayormente negativo, cargado de prejuicios raciales y sin solución ni reconciliación aparente. Se comenzó con el argumento de que México se encontraba sumido en el desorden político administrativo, se pensaba que la inexistencia de un gobierno firme alentaba esta situación, cuando se ofreció el establecimiento de un imperio que pusiera fin al desgobierno, que se sustentara bajo los pilares de la cultura latina, la parte mexicana respondió agraviada. El deceso de Maximiliano confirmó de alguna manera, la naturaleza violenta de este país, concluyendo así con el ciclo. Ante el desastroso experimento de la intervención y el imperio, el recurso natural de defensa o auto perdón de la parte agraviante fue elevar a grado de mártir al que supuestamente padeció por los injustos.[366]

[366] Como se dijo, la prensa francesa destacó que "se le había pedido a Maximiliano volver", pero que éste decidió permanecer en México sometiéndose a las posibles consecuencias. Después de 1867 son escasas las litografías y editoriales sobre la intervención. Esta autocensura por llamarlo de alguna manera, podría responder también al hecho de que Francia no quería ser parte del mismo círculo vicioso; que ante sus ciudadanos y la opinión pública europea en general, se calificara su presencia en México como más perjudicial que benigna.

El fin de este ciclo abre, por otra parte, distintas pesquisas que en algún momento podrían ser de interés para otros investigadores. Verbigracia ¿se superó en algún momento el paradigma negativo que se había construido desde Europa sobre México? ¿Acaso existió dicho cambio en algún punto en la segunda mitad del siglo XIX o en un momento del siglo XX? ¿Permanece hoy una visión pictórica negativa? Es menester decir que me concentré en la mirada europea, pero qué decir del discurso visual de la época en otras latitudes. Son acertadas las afirmaciones que indican que el gobierno de los Estados Unidos apoyó a la república de Juárez, bajo esta circunstancia ¿cómo habrá sido el discurso visual proveniente de aquel país?[367] ¿Existió algún tipo de material visual en otra parte del continente americano, concretamente en los estados latinoamericanos?

Lo que tenemos desde el horizonte nacional, fue la utilización de la imagen como propaganda política, como forma de enaltecer el patriotismo a través de la épica republicana versus un imperio anacrónico, regresivo, ilegal e impuesto desde el extranjero. Esta propaganda visual logró su cometido al enardecer y consolidar los sentimientos nacionales. *La Orquesta* fue uno de los principales foros en donde se dirimió visualmente esta confrontación, por medio de sus cartones se conocieron los rostros de villanos y héroes. Trabajos como *Las Glorias Nacionales o Álbum de la guerra*, tuvieron un efecto más profundo, y fue el antecedente inmediato de las reafirmaciones y construcciones literarias que aparecieron durante la República Restaurada en búsqueda de una identidad nacional. El papel que jugó la prensa y los medios gráficos en la construcción de mitos fundacionales de la identidad nacional como la victoria del cinco de mayo, la estoica defensa de Puebla o el triunfo definitivo de la República en Querétaro fueron fundamentales. El caso de *Las Glorias Nacionales* fue particular, porque su formato ofreció una doble vía de exaltación y convencimiento de la causa por la patria. La afirmación en los textos sobre la necesidad de combatir al enemigo, de narrar los acontecimientos, de la conveniencia histórica de morir por la patria y de honrar la gloria producida por los

[367] Un hecho que no podemos olvidar, es que la defensa patria se encontraba nutrida por los ideales republicanos, de tal manera que no estamos ante un Estado que ideó sus propios parámetros de organización y dirección política, sino que se encontraba abiertamente sustentada por la doctrina organizacional de la contraparte norteamericana. Esta mirada nos hace pensar que pudo haber existido una línea de defensa ideológica supranacional que hacía frente al imperialismo europeo. La doctrina Monroe, se aplicó, en este caso, para la defensa de la soberanía y la autodeterminación republicana. En esta guerra los Estados Unidos, estuvieron de algún modo presentes. Habría que preguntarse si lo estuvieron también desde los discursos visuales.

triunfos, le brinda a las litografías que la acompañan un mayor interés y un mayor sentido de verosimilitud. Fue, además, un instrumento pedagógico importante, por ende fuente para la consolidación de la memoria colectiva, un medio ideal para transmitir las noticias a través de la pluma de los testigos presenciales y reafirmar sus narraciones por medio de las vistas que fueron producidas *in situ*.

Se ha dicho reiteradamente que los literatos hacían énfasis en aquellos elementos que a su parecer diferenciaban lo nacional de lo extranjero. Precisamente los registros visuales que captaron la lucha real contra los extranjeros, sus escenarios rurales y urbanos, pero sobre todo sus personajes, encarnación viva del valor, fueron el mechero, la raíz de la tradición que después haría explotar la literatura romántica.[368] Al final de la República Restaurada y durante todo el Porfiritato, pero particularmente, durante sus últimos años, las gestas de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio fueron relanzadas gráficamente, para consolidar en la memoria colectiva la victoria y el imaginario heroico conmemorativo, para recordar la participación destacada en la coyuntura de quien ocupaba la presidencia de la República, para paliar de algún modo, el cada vez más creciente ambiente de hartazgo social.

Aquí tenemos la conclusión de un círculo más, el cual comenzó ensalzando al ente colectivo, el héroe fue el conglomerado sin nombre, y que se enfrentó con bravura al invasor y al imperio en una epopeya bélica. El final de este otro ciclo fue la personificación de ese conglomerado, se le dio un rostro definido. Estamos frente a la dispersión de personajes colectivos para dar paso al lustre de un personaje particular. Las proezas del pasado definían el ser del México moderno, Porfirio Díaz era la encarnación misma de la memoria e imaginario nacional, la continuidad del liberalismo patriótico de Hidalgo y Juárez; el fin positivo caracterizado por el progreso material. Todo se resumió en la transferencia de la gloria, la victoria, la perseverancia, entre otras cualidades, a un solo individuo. Pero es necesario cuestionar la conclusión de esta estrategia. El intento por posicionar la imagen del héroe, de colocarlo en el centro de la opinión pública recordando sus viejas hazañas, sólo alentó la atmósfera de animadversión en su contra, y el nacimiento

[368] Una de las cláusulas importantes de la interpretación iconológica es rastrear la tradición literaria de la imagen. En la mayoría de los casos, primero existe el texto y luego su representación visual. La Biblia es el caso paradigmático. En el caso que revisé, afirmo que *Las Glorias Nacionales* preceden la tradición literaria decimonónica, sobre todo aquella literatura patriótica y cuya trama se desarrolla precisamente durante la Intervención Francesa y el Segundo Imperio.

de nuevos liderazgos políticos. El marco histórico recuperado por Porfirio Díaz, fue perdiendo validez como episodio de constitución de la nación mexicana. El comienzo de la Revolución Mexicana, su desarrollo y consolidación se volvería entonces en el referente, no sólo del modo de ser mexicano, sino como un punto de arranque, ahora sí, del nacionalismo y nuevo asidero de símbolos para la identidad nacional. De esta manera, la imagen del chicano decimonono fue evolucionando a la figura del charro mexicano. La china poblana a la de la Adelita.[369] La confirmación de esta aseveración, puede palparse en el trabajo de Francisco de Paula Mendoza hijo, de pintar las memorias visuales de Porfirio Díaz, pasó a pintar en un par de años, los acontecimientos más importantes de la Revolución.

La Reforma, la Intervención Francesa y el Segundo Imperio dejaron de ser el referente de emancipación para la nación moderna.[370] Es interesante observar cómo el Porfiriato, pero sobre todo el Segundo Imperio, fueron etapas relegadas casi censuradas por la historiografía oficial de la segunda mitad del siglo XX mexicano, precisamente con el giro historiográfico estas etapas volvieron abrirse y a abordarse desde distintas aristas.[371]

De esta conclusión general se puede afirmar la tesis que sustenté desde un principio: el diseño de imágenes constituyó un recurso simbólico retórico, cuyo discurso determinó para cada grupo en disputa su identidad en el momento de enunciación y el resguardo de su memoria para el futuro.

Para llegar a la confirmación de esta variable fue positiva la utilización del método iconológico. La metodología puesta en práctica permitió acercarme lo más posible al significado intrínseco de la obra, que reveló la actitud de fondo del pueblo, sus preocupaciones, sentir, deseos, así como la materialización visual de abstracciones políticas, económicas y sociales en boga. Los resultados fueron importantes ya que evidencié, en primer lugar, que la imagen tiene un papel primordial como documento histórico, que rebasa la función de ornato. A la imagen hay que brindarle la dignidad que reclama, desprenderla como acompañante parcialmente muda del discurso escrito. Si bien

[369] Este proceso se consolidó en la década de los veintes, cuando los referentes icónicos de la Revolución se consolidaron en el imaginario colectivo.

[370] No obstante las figuras más importantes de la Revolución Mexicana tomaron como ejemplo los hombres de la Reforma. Muchos de sus actos fueron simbólicos en el entendido que recordaban los sucesos pasados. Por ejemplo, Madero personificando a Juárez a través del espiritismo, o Carranza siendo el mismo Juárez al establecer leyes liberales desde Veracruz. La analogía más evidente fue la promulgación de la Constitución de 1917 en la misma fecha que se promulgó la de 1857, un cinco de febrero.

[371] La aparición de la novela *Noticias del imperio*, 1987, de Fernando del Paso, alentó el *boom* sobre las investigaciones que se han llevado a cabo sobre la historia de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio.

es atractivo y didáctico acompañar los discursos narrativos con imágenes, no hay que perder de vista que éstas contienen un mensaje propio que puede confirmar las aseveraciones narrativas tradicionales, pero sobre todo, trascenderlas, contiene interiormente significaciones que son importantes para la historiografía. Las representaciones visuales son objetos de estudio que sí tienen que ver con los procesos históricos, pero de manera particular con sus autores, comitentes, los actores que retrata, los objetos, las relaciones que se establecen con los lugares, las estrategias de difusión, formas de pensamiento. El resultado no pretende ser una explicación más exacta o incluso equiparable con los resultados obtenidos de fuentes tradicionales, simplemente presentar resultados distintos. Las visiones del pasado que se construyen a través de las imágenes fragmentan las grandes coyunturas acercándonos a modos particulares de testimonio, los cuales no nos invitan a estudiar el pasado de forma directa, sino conocer horizontes, imaginarios, mentalidades que demuestran una reacción privada ante esas coyunturas. Generalmente las fuentes icónicas responden a diversas estrategias discursivas, las más comunes y tendientes todavía a la ilustración parcial y compañera del discurso narrativo son presentar los espacios, validar la presencia de los actores en ellos, ilustración de textos para saciar la necesidad de ver lo que se describe o expone. No obstante tenemos otras estrategias que pretenden consolidar la identidad individual y colectiva, asegurar la reproducción y resguardo de la memoria, consolidar referentes y símbolos que hablen de entidades como la patria o nación. Estas estrategias se logran al confrontar lo propio con lo externo, con la invención de imaginaros que logren la consolidación de modelos formadores. El éxito o fracaso de estas intencionalidades depende mucho de las figuras retóricas y alegóricas que se utilicen en los vestigios. En el caso que analicé pude darme cuenta, sobre todo en la caricatura, que las figuras retóricas fueron empleadas para animalizar a los humanos, consolidar los signos civilizatorios, mientras la alegoría pretende humanizar las virtudes y representar o materializar ideas abstractas para hacerlas visibles a todos.

Por otra parte, el análisis iconológico brinda más posibilidades de las que exploré aquí, lo que implica el rescate de las propuestas de otros de sus autores. Una línea de la metodología se acerca al trabajo de Ernest Gombrich en el sentido de entender a la iconología como una disciplina de interpretación de los símbolos presentes en el arte. Su

propuesta está influenciada por el psicoanálisis, es decir considerar al arte como una expresión formalizada de manera simbólica de un inconsciente humano que puede ser colectivo, de clase, de grupo o individual. Esta tesis invita al investigador a comenzar su disertación con la idea de que los artistas no parten de sus impresiones visuales sino de sus ideas o conceptos acerca de las cosas. La propuesta iconológica de Gombrich concede igualmente importancia a la experiencia y a los condicionamientos culturales del público al valorar la obra como tal. El enfoque psicoanalítico en los estudios iconológicos es necesario, pero conflictivo a la vez. Necesario porque las personas proyectan sobre las imágenes sus fantasías inconscientes. Si hubiera seguido a Gombrich en lugar de Panofsky, las afirmaciones sobre las imágenes expuestas concluirían en direcciones distintas. Por ejemplo, las imágenes austriacas sobre "el salvaje mexicano" deberían ser interpretadas como los deseos reprimidos del yo; los retratos como respuesta a la satisfacción del egocentrismo o hedonismo. Pero resulta imposible justificar estas aproximaciones al pasado, ya que como lo comenta Burke, los psicoanalistas trabajan con personas vivas, mientras los historiadores no pueden tumbar en el sofá de su consultorio a los artistas muertos y escuchar tranquilamente sus asociaciones libres. En dado caso, la visión iconológica psicoanalítica sería ideal para los estudios visuales contemporáneos, y poco práctica para los estudios con muestras pretéritas.

Otra línea más de estudio iconológico tendría que ver con el estructuralismo o semiótica, que implica fijar la atención en la organización interna de la obra o en las oposiciones binarias que existen entre sus pares y las diversas formas en que sus elementos pueden reflejarse o invertirse mutuamente. Verbigracia, las imágenes que hablan de otredad, pueden leerse como inversiones de la imagen que de sí mismo tiene el observador o artista. Dicho método conlleva también sus complicaciones, ya que muestra menos interés por descodificar los elementos específicos de la imagen que por la relación existente entre ellos.

Como podemos apreciar, estos caminos suponen condicionantes, y no contemplan un grado amplio de interpretación como la propuesta de Panofsky, ahora bien, esta ventaja que supone la iconología de Panofsky es, paradójicamente, su principal fuente de crítica. Anticipé desde la introducción que el método conllevaba ciertos riesgos a la hora de llevar a cabo la interpretación, pues el investigador podría cometer la imprudencia de afirmar

intencionalidades primarias que nada tenían que ver con el mensaje original. No es nuestro trabajo "enmendar la página" al artista, sino indagar todos aquellos factores que se encontraban a su alrededor y que fueron determinantes para sus producciones. Como lo afirmó Tomás Pérez Vejo, "no se trata de reconstruir lo que una imagen concreta dice o creemos que dice, […], sino de reconstruir el lenguaje general con el que esa imagen está escrita de manera que podamos contrastar su lectura con otras imágenes contemporáneas".[372] Para no hacer afirmaciones o interpretaciones fuera de tono o incorrectas, fue esencial no perder de vista el análisis iconográfico previo, me concentré en mayor medida en la etapa del contexto. Como lo mencioné, en dicha etapa emergen las preocupaciones historiográficas. Afirmé que aquellas que resultarían más evidentes serían la identidad, la memoria, los imaginarios. Al rastrearlas se confirmó la hipótesis, pues desde cada horizonte se privilegiaron los temas que tenían que ver con estas preocupaciones. La identidad a través de la imagen sirvió para reafirmar las nacionalidades; establecer las diferencias respecto al progreso europeo y el retraso americano; en cuanto a los individuos, acentuar a través de la fachada física la belleza y la fealdad, el vestido contra la desnudez o los harapos, la civilización y la barbarie. La identidad es más obvia a la hora de presentar los retratos, pues la posibilidad de presentarse a través de un óleo, es de sí, una muestra de poder, condición que crece exponencialmente si a esa representación se le agrega toda la iconografía del poder. La identidad se consigue, se logra, se alcanza al diferenciar la unidad propia de las demás. Llega a un grado de casi perfección y veneración cuando a través de éste queda establecido el máximo rol social, el cual implica el dominio sobre los demás.

Encontrar la identidad dentro del discurso visual nacional fue un asunto más complejo. Los primeros intentos por consolidar visualmente la patria mexicana, se encuentran en los ejercicios costumbristas que precedieron las etapas de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio, es necesario aclarar, que estos ejemplos tuvieron una conexión con la tradición europea.[373] La colección gráfica de la guerra de intervención no

[372] Tomás Pérez Vejo, "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas", en *Memoria y sociedad*, p. 22.

[373] María Esther Pérez Salas nos informa que el ejercicio gráfico – literarios, *Los mexicanos pintados por sí mismos* responde a dos procesos, uno externo y otro interno. El externo tiene que ver con el movimiento romántico europeo. El interno quedó integrado por la presencia de tipos y escenas de carácter popular que se cultivaron visualmente desde el periodo virreinal, representado por los cuadros de castas, los biombos, las

nos remite a un intento por difundir o construir visualmente la identidad nacional, pero sí a algo muy cercano, a consolidar la identidad republicana y liberal del país a través de una lucha patriótica contra un enemigo evidentemente superior en capacidades militares. Esta misma construcción, aunque con un carácter más político y sofisticado, se aprecia en las caricaturas que criticaban al imperio. El discurso icónico de la identidad nacional tocó páginas más brillantes a partir de la República Restaurada: comenzó el discurso indigenista, existió un auge literario y de disertación sobre la patria, durante esta etapa nació el discurso arquitectónico sobre los referentes de nación, ejercicio que tuvo su clímax durante el Porfiriato. Lo que apreciamos en el último periodo de Porfirio Díaz, es la exaltación de la identidad personal del ejecutivo que intentó condensar y acaparar los ingredientes simbólicos de la nación en su persona. Justo esta intencionalidad encuentra un asidero en la memoria. El documento recupera así su carácter primigenio, un canal a través del cual se reproduce y conserva la historia.

La primacía del contexto en la interpretación iconológica es fundamental pues permite adentrarnos en las diversas preocupaciones, ensimismamientos, intereses y afirmaciones que trae consigo el evento coyuntural que provoca la necesidad de crear archivos. El contexto de la coyuntura permite conocer a sus personajes, ubicar el tiempo y lugar, el entretejido de las relaciones sociales, las posturas políticas y económicas y los posibles desenlaces. El contexto es entonces un motor que afecta los productos culturales, a partir de él se popularizan los temas, los formatos y sus canales de difusión y distribución.

Es importante para el análisis iconológico el aporte que otras disciplinas pueden hacer. La interpretación que llevé a cabo, estuvo apoyada por algunas de ellas, no sólo apelé a conceptos e ideas provenientes de la propia historiografía, mayormente recurrimos a los aportes de la Escuela Francesa de los Anales, del mismo modo, recurrí a teorías del pensamiento sociológico. La utilización de diversas herramientas teóricas puede confirmar las interpretaciones, desecharlas, o ser útiles para encontrar otras fuentes del contexto, que quizá no se contemplaron desde un principio. Como he afirmado me concentré principalmente en la representación de la identidad y la memoria tocadas por el contexto, no obstante, éstas no son las únicas categorías que emergieron. Durante la investigación me

figuras de cera y la producción de los artistas viajeros. *Cfr*. María Esther Pérez Salas, "Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos", en *Historia Mexicana*, p. 167.

di cuenta que las imágenes pueden responder a otros intereses y ser abordadas desde diversas categorías históricas y explicadas a través de diversos enfoques teóricos.

Las litografías sobre el salvaje americano, por señalar un caso, pueden ser de mucho interés para los antropólogos. Las imágenes de guerra una fuente para estudios no sólo militares, sino de geografía o urbanismo. Desde el horizonte europeo las litografías presentadas en el primer capítulo bien podrían hablarnos de otros discursos como la modernidad. Modernidad en el entendido de que se promovía la idea de los imperios progresistas, acotados, constitucionales y al servicio de la sociedad. Esta misma línea podría encontrarse en la segunda parte del capítulo uno, pues a través del nuevo retrato cortesano se podría observar una ruptura del monarca o emperador respecto al poder clerical y absoluto. La iconografía del poder se relaciona más con el creciente poder burgués que con las monarquías totalitarias. En esta tesis no profundicé en la fotografía, pero bien valdría la pena tener en cuenta que en esa época hay una expansión de dicha técnica, la cual en sí misma es un ejemplo ideal de la modernidad.[374] Las fotografías de los emperadores marcaron la evolución de los monarcas totalitarios (pintura) a los monarcas liberales (fotografías). La reproductividad técnica es otro de sus signos indiscutibles. Walter Benjamin es claro en esto pues, con la reproducción masiva, la obra de arte dejó su carácter único, irrepetible y ritual,[375] con el auge de la litografía y xilografía primero, y la fotografía después, la imagen es reproducida miles de veces, con la finalidad de "poner masivamente sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas".[376]

Los materiales presentados en los dos primeros capítulos son susceptibles a reflexionar otras cuestiones como problemáticas de género. Puede resultar fructífero indagar respecto a las múltiples representaciones diferenciadas entre lo masculino y lo

[374] Patentado por el fotógrafo francés André Adolphe Disderi a mediados del siglo XIX, la *carte de visite* es el ejemplo más acertado de modernidad visual traducida en su capacidad de reproductividad. La novedad de este formato consistía, además de su pequeño tamaño (6 x 9 cm), en su producción masiva y en su bajo costo, el cual resultaba considerablemente menor a la pintura o el simple daguerrotipo. Debido a esta economía, fue común encontrar en este formato composiciones litográficas.

[375] El carácter ritual y de memoria que una imagen unitaria, ubicada en un lugar específico como un templo o museo cumple una función introspectiva entre la imagen misma y el individuo que lleva a cabo el ritual o un ejercicio de memoria. Con la reproductividad técnica, quizá el valor del rito íntimo e *in situ* se pierda, pero por otro lado quizá también se gane, es decir, la constante reproducción de la imagen, puede llevar al rito y el ejercicio de memoria a otras latitudes. No consideramos que la reproducción esté en detrimento del rito, al contrario, puede potencializarlo al poner la imagen al alcance de la mano de más personas.

[376] Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, p. 3.

femenino. Las diferentes litografías que presentan a hombres y mujeres pueden hablarnos sobre los atributos asociados a ellos durante ese momento, ¿cómo se veían los tipos populares mexicanos desde Europa en el discurso concreto del género? ¿Cómo se ve a Carlota y los atributos florales? Desde el horizonte nacional sería pertinente preguntar, entre otras cosas, ¿cómo se establecieron las diferencias de género respecto a la clase social? No es lo mismo hablar de la chinaca que de la dama de alta de sociedad, seguramente entre ellas existían los mismos sentimientos propios de su género, pero ¿cómo era su actuar respecto a los acontecimientos políticos? Desde las representaciones visuales ¿quiénes fueron las figuras femeninas más retratadas? ¿Quién las pintó? ¿Dónde se difundieron sus imágenes? ¿Cuál fue el patrón más representado?

La modernidad, el género, la representación, la identidad, la memoria y los imaginarios son algunos de los parámetros historiográficos del contexto en la fase de interpretación iconológica, su presencia emerge de las diferentes representaciones visuales. Ahora bien, volvamos a reparar en las limitaciones temporales y materiales de la tesis, éstas implican reducción, sería importante que otros investigadores buscaran otras fuentes de representación visual y conocer las preocupaciones actuales respecto a éstas. No es el mismo mensaje que ofrece la litografía original, aquella del siglo XIX, respecto a la litografía sobre el mismo tema pero lanzada durante la medianía del siglo XX o la de principios del siglo XXI. Los diferentes formatos figuran discursos propios y diferenciados. Lo que dice la litografía es muy distinto a lo que pudiera decir el cine o la televisión. Ya en el capítulo tres hablé de manera somera de otro tipo de representación visual: la arquitectura, dijimos que la construcción de monumentos había sido un proceso eficaz para contar la historia, mantener viva la memoria, un espectro amplio y duradero de difusión sobre los sucesos, además de convertirse en un fenómeno de reconciliación entre las naciones que parecían agraviadas. Durante el siglo XX fue común la proliferación de diferentes representaciones visuales sobre la Intervención Francesa y el Segundo Imperio: el cine, las telenovelas, incluso el teatro, cada una contada y enfocada a intereses particulares.

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Esther. *Constantino Escalante: una mirada irónica*, México, CONACULTA, 1996.

_____. *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, Museo Nacional de Arte, México, 1996.

_____. *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México, CONACULTA, 2000.

_____. "Entre el costumbrismo y la historia: Carlota. Una revisión de imágenes", en Susanne Igler y Roland Spiller (edits.) *Más nuevas del imperio. Estudios interdisciplinarios de acerca de Carlota de México*, Veruvert Verlang, Bamberg, 2001.

_____. "Don Benito bajo la lente de los caricaturistas", en Esther Acevedo, (coord.) *Juárez bajo el pincel de la oposición*, México, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca/ Biblioteca Nacional-Hemeroteca Nacional / Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2007.

_____. "Episodios de un relato ya no tan secreto", en Esther Acevedo (coord.) *Entre la realidad y la ficción vida y obra de Maximiliano*, México, CONACULTA / INAH, 2012.

AGUILAR OCHOA, Arturo. *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM / IIE, 1996.

_____. "Estudio introductorio", en Constantino Escalante e Hesiquio Iriarte, *Las glorias nacionales*, Puebla, El Colegio de Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.

_____. "Las imágenes de la prensa francesa ante el 5 de mayo de 1862", en Patricia Galeana (coord.) *El imperio napoleónico y la monarquía en México*, México, Siglo XXI Editores, 2012.

AILLÓN SORIA, Esther. "La política cultural de Francia en la génesis y difusión del concepto L´amérique latine, 1860-1930", en Aimer Granados y Carlos Marichal (comps.) *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México, 2009.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. "Revistas literarias", en *La literatura nacional*, México, Editorial Porrúa, 1949.

_____. "Crónica de la semana", en *El Renacimiento, periódico literario*, edición facsimilar, t. II, (11 de septiembre de 1869), México, UNAM, 1979.

ANKERSMIT, Frank. R. *Historical representation*, Stanford, Calif. Stanford University Press, 2000.

ARRANGOIZ, Francisco de Paula. *México desde 1808 a 1867*, México, Editorial Porrúa, 1994.

AVENEL, Jean David. "La prensa francesa y la intervención en México", en Patricia Galeana (coord.), *Impacto de la intervención francesa en México*, México, Siglo XXI Editores, 2011.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visón, 1984.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *La pintura militar de México en el siglo XIX*, México, SEDENA, 1992.

BARAJAS, Rafael. *La historia de un país en caricatura, caricatura mexicana de combate 1829-1872*, México, CONACULTA, 2000.

BAREAU, Juliet. *Manet: The execution of maximilian: Painting, politics and censorship*, National Gallery Company, London, 1992.

BARIL, V. L. y DE LA HURE, M. *Le Mexique*, Kessinger Publishing, 2010.

BARRÓN, Luis. *Historias de la revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica / CIDE, 2005.

BARTRA, Roger. *El salvaje en el espejo*, México, UNAM / Ediciones Era, 1992.

_____. *El salvaje artificial*, México, UNAM / Ediciones Era, 1997.

BASCH, Samuel. *Recuerdos de México*. *Memorias del médico ordinario del emperador Maximiliano*, México, Editora Nacional, 1953.

BELENKI, A. *La intervención francesa en México 1862-1867*, México, Ediciones Quinto Sol, 1988.

BENJAMÍN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

BLUMER, H. *Interaccionismo simbólico: perspectiva y método*, Barcelona, Hora, 1982.

BONILLA, Helia y Marie Lecouvey. "La singularidad de la *Biblioteca del niño mexicano* en la obra de Posada", en Rafael Barajas *et. al*, *Posada 100 años de calavera*, México, Editorial RM, 2013.

BRADING, David. *Mito y profecía en la historia de México*, México, Vuelta, 1988.

_____. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

CÁRDENAS DE LA PEÑA, Enrique. *Mil personajes del siglo XIX*, t. I., México, Somex, 1979.

CASANOVA, Rosa. "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839 – 1890", en Emma Cecilia García Krinsky (coord.) *Imaginarios y fotografía en México, 1839 – 1970*, México, CONACULTA – INAH / Lunwerg Editores, 2005.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1995.

CHÁVEZ OROZCO, Luis. *El sitio de Puebla*, Secretaría de Educación Pública, 1968.

CHEVALIER, Michel. *Le Mexique ancien et moderne*, París, Hachette, 1863.

CIENFUEGOS SALGADO, David y Esperanza Guzmán Hernández, "El servicio postal mexicano: historia, regulación y perspectivas", en David Cienfuegos Salgado y Luis Gerardo Rodríguez Lozano (coords.) *Actualidad de los servicios públicos en México*, México, UNAM / IIJ, 2009.

CONTE CORTI, Egón Caesar. *Maximiliano y Carlota*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

_____. *Prisión y muerte de Maximiliano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

CORDERO VÁZQUEZ, Donato. *Curiosidades de la chinaca, la reforma y el imperio*, Puebla, Editorial Tiahui, 2011.

CÓRDOBA, Tirso Rafael. *El sitio de Puebla*, Puebla, Editorial José M. Cajica, 1970.

CORTINA PORTILLA, Manuel. *Sucedió en el valle*, México, Offset Setenta, S.A., 1991.

DEL CASTILLO TRONCOSO, Alberto. "El surgimiento de la prensa moderna", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, (comps.) *La república de las letras, asomos a la cultura*

escrita del México decimonónico, Publicaciones periódicas y otros impresos, vol. II, UNAM, 2005.

DEL CASTILLO, Florencio M. "Rasgos característicos en la jornada del 5 de mayo de 1862 en los alrededores de Puebla", en Constantino Escalante e Hesiquio Iriarte, *Las glorias nacionales*, Puebla, El Colegio de Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.

_____. "El general en jefe del ejército de Oriente, C. Ignacio Zaragoza", en Constantino Escalante e Hesiquio Iriarte, *Las glorias nacionales*, Puebla, El Colegio de Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.

DE PAULA Y TRONCOSO, Francisco. *Diario de las operaciones militares del sitio de Puebla en 1863*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla / Secretaría de Cultura, 1988.

DEL PASO, Fernando. *Noticias del imperio*, México, Punto de Lectura, 2008.

DESTERNS Suzanne y Henriette Chandet. *Maximiliano y Carlota*, México, Editorial Diana, 1967.

DÍAZ, Porfirio. *Memorias*, t. II, México, Offset, 1983.

EVERAERT DUBERNARD, Luis. *La bella época en México*, Querétaro, Salvat, 1993.

FERNÁNDEZ LUCO Ada y Lina Nagel Vega. "Descripción iconográfica y terminología en el arte iberoamericano: uso y aplicación de herramientas internacionales. Tesauro de Arte & Arquitectura e Iconoclass", en Juan Manuel Martínez (ed.) *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras jornadas de historia del arte*, Santiago, Ril Editores, 2006.

FLORES SALINAS, Berta. *Cartas desde México. Dos fuentes militares para el estudio de la intervención francesa*, 1862-1867, México, Editorial Porrúa, 2001.

_____. *Segundo imperio mexicano*, México, Editorial Praxis, 1998.

FLORESCANO, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005.

GALEANA, Patricia. *Las relaciones Iglesia – Estado durante el Segundo Imperio*, México, UNAM / IIH, 1991.

_____. "Prólogo", en José Luis Blasio, *Maximiliano íntimo. El emperador Maximiliano y su corte*, México, UNAM, 1996.

GALI BOADELLA, Montserrat. "Artistas y artesanos franceses en el México independiente", en Javier Pérez Siller, (comp.) *Le Mexique terre de migration*, París, Université Paris VIII, 2009.

GARCIA CUBAS, Antonio. *El libro de mis recuerdos*: *narraciones históricas*, México, Imprenta de Arturo García Cubas / Hermanos sucesores, 1904.

GARCÍA, Pablo. *Las siete palabras de Jesús en la cruz*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2005.

GARFIAS M., Luis. *La intervención francesa en México*, Panorama Editorial, México, 1986.

GARNER, Paul. *Porfirio Díaz*, México, Editorial Planeta, 2001.

GERBI, Antonello. *La naturaleza de las indias nuevas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1997.

GOLDSTEIN, Robert. *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*. Kent: Kent State University Press, 1989.

GONZÁLEZ LEZAMA, Raúl. *Cinco de mayo. Las razones de la victoria*, México, INEHRM / Secretaría de Educación Pública, 2012.

GONZÁLEZ ORTEGA, Jesús. *Parte general que da al Supremo Gobierno de la Nación respecto de la defensa de la Plaza de Zaragoza*, Zacatecas, Impr. De Tostado y Villagrana, 1863.

GONZÁLEZ, Luis. "El liberalismo triunfante", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000.

GOUTTMAN, Alain. *La intervención en México 1862-1867. El espejismo americano de Napoleón III*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Trama Editorial, 2012.

GUTIÉRREZ VIÑUALES Rodrigo y María Luisa Bellindo Gant. "La escultura conmemorativa y la nueva imagen urbana", en Rafael López Guzmán (comp.) *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas*. *Materiales didácticos III: artes plásticas*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

_____, "La pintura de temática histórica", en Rafael López Guzmán (comp.) *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas*. *Materiales didácticos III: artes plásticas*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

HADJINICOLAOU, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI Editores, 1981.

HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Antropos, 2004.

HAMANN, Brigitte. *Con Maximiliano en México. Del diario del príncipe Carl Khevenhüller*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

HANS, Albert. *Querétaro. Memorias de un oficial del emperador Maximiliano*, México, Editorial Jus, 1962.

HIDALGO, Álvaro Arnulfo Santiago. "Comentario a la canción: Canto a la Chinaca", en José Carmen Soto Correa, *Juárez. La canción durante la intervención francesa*, Instituto Politécnico Nacional, México, 2006.

HOBSBAWN, Eric. *Sobre la historia*, Barcelona, Grijalbo, 1998.

_____. Y Terence Ranger. *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.

HUMBOLDT, Alejandro de. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 2004.

IBARRA, Ana Carolina "Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes", en Maya Aguiluz Ibarguen y Gilda Waldman M. (coords.) *Memorias (in) cógnitas: contiendas en la historia*, México, UNAM, 2007.

IGLESIAS CALDERÓN, Fernando. *Rectificaciones históricas. La traición de Maximiliano y la capilla propiciatoria*, México, Tip. Literaria de Filomeno Mata, 1902.

IGLESIAS, José María. *Revistas históricas sobre la intervención francesa en México*, México, Editorial Porrúa, 1987.

IMPELLUSO, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona, Electa, 2003.

JACKSON HANNA Alfred y Kathryn Abbey Hanna. *Napoleón III y México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Barcelona, Siglo XXI Editores, 2001.

KANTOROWICZ, Ernest. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza Editorial 1985.

KAREL, David. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord: peintres*, Québec, Musée de Québec / Les Presses de L´ université Laval, 1992.

KOLONITZ, Paula. *Un viaje a México en 1864*, México, Secretaria de Educación Pública, 1976.

KUBLER, George. *La configuración del tiempo. Observaciones sobre las ideas de las cosas*, Madrid, Editorial Nerea, 1998.

LE GOFF, Jaques. *El orden de la memoria*. *El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1989.

LEÓN, Argeliers. "Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana", en L. Menéndez, *Estudios Afro-Cubanos*. Selección de lecturas, vol. I, La Habana, Universidad de la Habana, 1990.

LÓPEZ CAMACHO, Alejandra. "Maximiliano y Carlota en *El Pájaro Verde*, 1864", en *Derrocamiento de coronas: leyes, decretos y revolución, VII Encuentro Nacional de Historiadores del Segundo Imperio y Restauración de la República, Memorias*, Querétaro / México, 2011.

LOYOLA, Bernabé. *El sitio de Querétaro en 1867*: *memorias íntimas*, Querétaro, Ediciones Culturales del Gobierno del Estado, 1967.

LUNA, María. "La escritura de la historia y la tradición retórica", en Jorge Ruedas de la Serna, *et. al*., *La tradición retórica en la política y en la historia*, México, UAM-A / CONACYT, 2004.

MARÍN IBARRA, Mariana. "La atracción de lo prohibido. Mujeres: virtuosas o infractoras", en *La intervención francesa en México en el sesquicentenario de la batalla del cinco de Mayo*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.

MATEOS, Juan Antonio. *El cerro de las campanas. Memorias de un guerrillero*, México, Editorial Porrúa, 1976.

MOLINA A., Daniel. "Presentación", en Émile de Keratry, *La contraguerrilla francesa en México*, 1864, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

MONSIVÁIS, Carlos. "'Si el gobierno supiera que así lo vemos' (Política, sociedad y litografía en el México del siglo XIX)", en *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, Museo Nacional de Arte / INAH / CONACULTA, 1994.

MONTEMAYOR, Carlos. "Prólogo", en Manuel Payno y Vicente Riva Palacio, *El libro rojo*, México, CONACULTA, 2006.

NEBEL, Carlos. *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de México entre los años transcurridos de 1829 a 1834*, México, Editorial Porrúa, 1963.

NOCHLIN, Linda. *El realismo*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1991.

NORA, Pierre. *Entre memoria e historia: La problemática de los lugares*, París, Gallimar, 1984.

O ´GORMAN, Edmundo. "Trayectoria de América", en *Fundamentos de la historia de América*, México, Imprenta Universitaria, 1942.

ORIENTE, Sandra. *La obra pictórica completa de Édouard Manet*, Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1982.

ORMOND, Richard *Franz Xaver Winterhalter and the Courts in Europe, 1830-1870*, New York, London National Portrait Galllery, New York, 1992.

ORTEGA Y MEDINA, Juan A. *Imagología del bueno y del mal salvaje*, México, UNAM, 1987.

ORTIZ MONASTERIO, José. *Historia y ficción, Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, México, Instituto José María Luis Mora / Universidad Iberoamericana, 1993.

ORTIZ, Orlando. *Diré adiós a los señores. Vida cotidiana en tiempos de Maximiliano y Carlota*, México, CONACULTA, 1999.

PANI, Erika. *Para mexicanizar el segundo imperio. El imaginario político de los imperialistas*, México, Colegio de México / Instituto Mora, 2001.

_____. "La visión imperial. 1862-1867", en Manuel Ferrer Muñoz (coord.) *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un estado nación o un mosaico plurinacional?* México, UNAM / Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2002.

_____. *El segundo imperio. Pasado de usos múltiples*, México, Fondo de Cultura Económica / CIDE, 2004.

_____. "'Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes': los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, (comps.) *La república de las letras, asomos a la cultura escrita del México decimonónico, Publicaciones periódicas y otros impresos*, vol. II, México, UNAM, 2005.

PANOFSKI, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

PAPPE, Silvia. *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, México, UAM-A, 2001.

PÉREZ SALAS, María Esther. "Las imágenes en las revistas de la primera mitad del siglo XIX", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (edits.) *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, Publicaciones periódicas y otros impresos*, vol. II, UNAM, 2005.

_____. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

PÉREZ VEJO, Tomás. "Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: Dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico", en Fernando Aguayo y Lourdes

Roca (comps.) *Imágenes e investigación social*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005.

PEZA, Juan de Dios. *Perucho, nieto de periquillo*, México, INBA / Secretaría de Educación Pública, 1986.

PHELAN, John. "El origen de la idea de América", en *Ideas en torno de Latinoamérica*, México, UNAM / Unión de Universidades de América Latina, 1986.

POPE HENESSEY, John. "El retrato cortesano", *El retrato en el renacimiento*, Madrid, Ediciones Akal, 1985.

PORTAIL, Anne Marie. *La opinión sobre Juárez en la prensa europea*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994.

PRIEGO Patricia y José Antonio Rodríguez. *La manera en que fuimos: fotografía y sociedad en Querétaro, 1840 – 1930*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989.

PRUNEDA, Salvador. *La caricatura como arma política*, México, INEHRM, 1958.

QUINET, Edgar. *L'expédition du Mexique*, Londres, W. Jeffs, 1862.

RAMÍREZ ÁLVAREZ, José Guadalupe. *Cerro de las campanas*, Querétaro, Ediciones Culturales del Gobierno del Estado Querétaro, 1972.

RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César. "Más allá de la imagen: Constantino Escalante y su visión del sitio de Puebla", en Alberto Enríquez Perea (comp.), *¡Heroica Puebla de Zaragoza! 150 años del sitio de 1863, estudios y documentos*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.

RAMÍREZ, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM / IIE, 2008.

RATZ, Konrad. *Querétaro: fin del segundo imperio mexicano*, México, CONACULTA, 2005.

_____. *Tras las huellas de un desconocido: nuevos datos y aspectos de Maximiliano de Habsburgo*, México, Siglo XXI Editores, 2008.

_____. *El ocaso del imperio de Maximiliano visto por un diplomático prusiano. Los informes de Anton von Magnus a Otto von Bismarck 1866-1867*, México, Siglo XXI Editores, 2011.

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2003.

REYES HEROLES, Jesús. *El liberalismo mexicano en pocas páginas*, México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1985.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido,* Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

RITZER, George. *Teoría sociológica contemporánea*, Madrid, MacGraw Hill, 1993.

RIVAS DE LA CHICA, Adriana Fernanda. "Conciliación y legislación. La labor del Segundo Imperio en un aspecto clave de la política mexicana: el concordato con la Iglesia", en Margarita Moreno Bonett y Rosa María Álvarez de Lara (coords.) *El estado laico y los derechos humanos en México, 1810 – 2010*, t. II., México, UNAM / IIJ, 2012.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas /Universidad de Sevilla / Diputación de Sevilla, 2006.

ROMANDÍA DE CANTÚ, Graciela. "Caballos reales y caballos imaginados", en Eduardo Báez Macías, *et. al*, *El caballo en el arte mexicano*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.

ROMERO FLORES, Jesús. *La gloriosa defensa de Puebla de Marzo a Mayo de 1863*, México, Gobierno del Estado de Michoacán, Cuadernos de Cultura Popular, 1963.

RONZÓN, José. "La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados", en José Ronzón y Saúl Jerónimo Romero, (coords.) *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea. Objetos, fuentes y usos del pasado*, México, UAM-A, 2002.

SALOMON, Noël. *Juárez en la conciencia francesa, 1861 – 1867*, México, Secretaria de Relaciones Exteriores, 1975.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado, cultura de la memoria y pasado subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI Editores, 2006.

SEPTIÉN Y LLATA, José Antonio. *Maximiliano. Emperador de México no fue traidor*, México, Moderna Librería Religiosa de José L. Vallejo, 1907.

SIERRA, Justo. *Juárez: su obra, su tiempo*, México, UNAM, 2006.

TRIANA, José María Martín. *El libro de la ópera*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

ÚZQUIZA RUIZ, Teodoro. *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*, Burgos, Revista Sembrar, 2012.

WEBER, Max. *Economía y sociedad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990.

DOCUMENTOS

ANÓNIMO. *Advenimiento de SS. MM. II. Maximiliano y Carlota al trono de México: documentos relativos y narración del viaje de nuestros soberanos de Miramar a Veracruz y del recibimiento que se les hizo en este último puerto y en las ciudades de Córdoba, Orizaba, Puebla y México*, Ed. de *La Sociedad*, J. M. Andrade y F. Escalante, México, 1864

_____. *Calendario histórico de Maximiliano para el año de 1869*, González y Cía., 1868.

"Estatuto Provisional del Imperio", en *El Diario del Imperio*, Ciudad de México, t. I, núm. 83, 10 de abril de 1865.

"Decreto sobre el escudo imperial", en *El Diario del Imperio*, Ciudad de México, t. II, núm. 253, 1 de noviembre de 1865.

"Los harapos imperiales", en Ramón del Llano, (comp.) *Miradas sobre los últimos días de Maximiliano de Habsburgo en la afamada y levítica ciudad de Querétaro durante el sitio a las fuerzas del imperio en el año de 1867*, México, Universidad Autónoma de Querétaro / Editorial Porrúa, 2009.

"Salutación del Arzobispo de México a Maximiliano", en Jorge Tamayo, (comp.) *Benito Juárez. Documentos, discursos y correspondencia*, t. 9, Secretaría del Patrimonio Nacional, México, 1966.

HEMEROGRAFÍA

AGUILAR GARCÍA, Carolina Yeveth. "Entre la verdad y la mentira. Control y censura inquisitorial en torno a las reliquias en la nueva España", en *Letras Históricas*, Universidad de Guadalajara, núm. 7, otoño 2012 – invierno 2013.

ALAMÁN, Lucas. "Nuestra profesión de fe política", en *El Tiempo*, 12 de febrero de 1846.

ANÓNIMO. "Mentiras y más mentiras", en *La Madre Celestina*, Ciudad de México, núm. 3, 5 de mayo de 1862.

_____. "Vista de la acción del cinco de mayo", en *La Orquesta*, Ciudad México, 1ª. Época, t. 3, núm. 15, 18 de junio de 1862.

_____. "Revista de estos días", en *La Orquesta*, Ciudad de México, 1ª Época, t. IV, núm. 26, 11 de abril de 1863.

_____. "Escándalo", en *La Orquesta*, Ciudad de México, 1ª. Época, t. IV, núm. 38, 27 de mayo de 1863.

_____. “Obertura en toda la orquesta”, en *La Orquesta*, Ciudad de México, 2ª. Época, t. I, núm. 1, 3 de diciembre de 1864

_____. “Obertura en toda la orquesta”, en *La Orquesta*, Ciudad de México, 2ª. Época, t. I, núm. 14, 18 de enero de 1865.

_____. “¡Oh la imprenta!”, en *El Payaso*, Guadalajara, t. I, núm. 26, 28 de septiembre de 1865.

_____. “M. Beaucé. Son œuvre au Mexique”, en *L´Ere Nouvelle*, Ciudad de México, vol. III, núm. 147, 24 de septiembre de 1865.

_____. “Cronología 1821-1884”, en *Revista Saber ver*. *Lo contemporáneo del arte*, núm. 13, enero-febrero, 1994.

ARNAL, Ariel. “Construyendo símbolos. Fotografía política en México: 1865-1911”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Universidad de Tel-Aviv, enero-junio de 1998.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo. “Pintura militar: entre lo episódico y la acción de masas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, núm. 78, 2001.

BECERRIL HERNÁNDEZ, Carlos de Jesús. “Símbolos, ceremoniales y fiestas de palacio durante el Segundo Imperio mexicano”, en *BiCentenario. El ayer y hoy de México*, Instituto de Investigaciones Dr. José Luis Mora, México, vol. V, núm. 20, abril-junio 2013.

CRUZ PORCHINI, Dafne. “Charrería: origen e historia de una tradición popular”, en *La Raza Magazzine*, Oakland, año VII, núm. 14, mayo 2013.

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. “La vida mexicana al filo de la sátira, (la intervención francesa y el segundo imperio)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, núm. 46, 1976.

ESCALANTE, F. “El Imperio”, en *La Sociedad*, Ciudad de México, t. III, núm. 359, 14 de junio de 1864.

GONZÁLEZ LOSCERTALES, Vicente. “La historia de la guerra de México, de Pedro Pruneda, Análisis historiográfico de una protesta ante la intervención francesa”, en *Quinto Centenario*, Universidad Complutense de Madrid, vol. I, 1981.

GUTIÉRREZ DE ESTRADA, José María. “Noticia biográfica del archiduque Fernando Maximiliano de Austria”, en *El Pájaro Verde*, Ciudad de México, t. II, núm. 145, 1 de enero de 1864.

_____. “Su majestad la emperatriz Carlota”, en *El Pájaro Verde*, Ciudad de México, t. II, núm. 272, 1 de junio de 1864.

HERMANT, A. “L´archiduc Maximilien”, en *Le Monde Illustré*, París, año VII, núm. 332, 22 de agosto de 1863.

HERNÁNDEZ PÉREZ, Angélica. “La libertad de imprenta en la ciudad de México durante el Segundo Imperio”, en *Historias*, México, INAH, núm. 42, enero-abril 1999, México, D.F.

HERRERA SERNA, Laura. “Reseña de la *Antología de la independencia, formada de los almanaques, años nuevos, calendarios y guías de forasteros, 1822 – 1910*”, en *Signos Históricos*, UAM-I, México, vol. XVI, núm. 32, 2014.

LÓPEZ CAMACHO, Alejandra. “La idea de independencia y el orden divino. El periódico *La Sociedad* de la ciudad de México, 1864-1867”, en *Letras Históricas*, Universidad de Guadalajara, núm. 2, primavera – verano 2010.

LUGO, María Concepción. “Rituales católicos del cuerpo para salvar el alma”, en *Patrimonio Cultural y Turismo, cuadernos*, México, CONACULTA, núm.16, 2006.

MOLOEZNICK, Marcos Pablo. “Insurgencia y contraguerrilla durante la guerra de intervención francesa en México (enseñanzas para la doctrina de guerra mexicana)”, en *Revista del CELSA*, Uniwersytet Warszawski, Varsovia, núm. 11, 2008.

MONTERDE, Sebastián. “Cumpleaños de S. M. el Emperador”, en *La Sociedad*, Ciudad de México, t. III, núm. 381, 6 de julio de 1864.

ORTIZ MONASTERIO, José. “Rescate de un análisis de Edmundo O ´Gorman sobre la novela *Calvario y Tabor* de Vicente Riva Palacio”, en *Literatura Mexicana*, UNAM / IIF, vol. XXI, núm. 1, 2010.

PÉREZ SALAS, María Esther. “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XLVIII, núm. 2, 1998.

PÉREZ VEJO, Tomás. “La conspiración gachupina en *El Hijo del Ahuizote*”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. LIV, núm. 4, 2005.

_____. “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, en *Memoria y sociedad*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, vol. XVI, núm. 32, 2012.

REGALADO PINEDO, Aristarco. “La construcción del imaginario. Los bandoleros mexicanos en el imaginario francés. 1861-1867”, en *Procesos Históricos, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, núm. 16, julio-diciembre 2009.

RÍOS SALOMA, Martín F. “De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, UNAM, núm. 37, 2009.

ROA BÁRCENA, J. M. "La venida del soberano", en *La Sociedad*, Ciudad de México, t. II, núm. 248, 21 de febrero, 1864.

RUEDA SMITHERS, Salvador. "Escobedo y Maximiliano, cuestión de valores", en *Relatos e Historias en México*, México, núm. 59, julio 2013.

SÁNCHEZ ARTECHE, Alfonso. "La vida secreta de dos cuadros: *El descubrimiento del pulque* y *El senado de Tlaxcala*", en *Memoria del Museo Nacional*, vol. VII, 1998.

TRILLANES, Ricardo. "Órdenes imperiales. Las condecoraciones de Maximiliano y Carlota", en *Relatos e historias en México*, México, núm. 57, mayo 2013.

VÁZQUEZ MANTECÓN, María del Carmen. "La china mexicana mejor conocida como la china poblana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, núm. 77, 2000.

WILSON-BAREAU, Juliet. "Manet y la ejecución de Maximiano", en *Revista Saber Ver. Lo contemporáneo en el arte*, México, núm. 14, enero-febrero, 1994.

TESIS

ACEVEDO, Esther. *Las bellas artes y los destinos de un proyecto imperial. Maximiliano de México 1864-1867*, Tesis, México, UNAM, vols. I y II, Tesis para obtener el grado de doctorado en historia del Arte, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

OSUNA URREA, Beatriz Eugenia. *La caricatura en Francia entre 1830 y 1870, y la obra de Honoré Daumier como principal representante de esta época*, Tesis para obtener el grado de licenciatura en historia del arte, Centro de Arte Mexicano, 2003.

PÉREZ NAVA, Angélica. *La representación del imperio de Maximiliano en la caricatura política de mediados del siglo XIX*, Tesis para obtener el grado de licenciatura en historia, UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras, marzo de 2009.

ROMERO AGUIRRE, Lizbeth. *La contribución económica del segundo imperio mexicano, 1864-1867*, Tesis para obtener el grado de licenciatura en economía, Universidad de las Américas, Puebla, julio de 2003.

ROMERO FUENTES, Enrique Jorge. *El segundo imperio a través de la caricatura política*, Tesis para obtener el grado de maestro en historia, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, febrero de 2013.

ROSAS OSORIO, Norma Laura. *La caricatura política como una forma de expresión crítica liberal del siglo XIX, presentada a través de una propuesta iconográfica*, Tesis para obtener el título de Licenciatura en Comunicación Gráfica, UNAM, 1996.

TRYSNA, Nicolas. *La presse Française vue à travers l' expédition du Mexique*, Mémoire de Master Histoire, Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne), Septembre 2010.

VELÁSQUEZ, Angélica. *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*, Tesis para obtener el título de maestría en historia del arte, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras 2009.

DISCURSOS

DE LOS REYES, Aurelio. "Iconografía imperial de Maximiliano y Carlota", en *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de Historia*, pronunciado el día 14 de abril de 2009.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

BANCO DE MÉXICO, "La moneda del Segundo Imperio", en Historia de la moneda y del billete en México, http://www.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/material-educativo/basico/%7BA29C46B4-65AB-995E-7961-146624BC06E0%7D.pdf

BERNAL GÓMEZ, Beatriz. "México y las leyes liberales de Maximiliano", en *Hechos y Derechos, revista electrónica de opinión académica*. http://biblio.juridicas.unam.mx/revista/HechosyDerechos/cont/11/art1.htm

FRANCO MONTES DE OCA, Juan Carlos. "Las Glorias Nacionales. Álbum de Guerra", en *Biblioteca Digital Mexicana*, http://bdmx.mx/detalle/?id_cod=36#.VUFzcdJ_Oko.

HERNÁNDEZ, Elisa. "La postura de las patas del caballo en estatuas no tiene significado especial", en *Vanguardia*, 9 de abril de 2015, http://www.vanguardia.com.mx/laposturadelaspatasdelcaballoenestatuasnotienesignificado especial-2298828.html

PELÁEZ MALAGÓN, J. Enrique. "Historia y métodos en la historiografía del arte occidental", en *Proyecto Clío*, núm. 30, 2004. http://clio.rediris.es/numero030.htm

PROAL, Juan Pablo. "Neonazismo a la mexicana", en *Revista Proceso online*, 22 de septiembre de 2008, http://www.proceso.com.mx/?p=201871

DISCOGRAFÍA

CAMPOS, Rubén M. (comp.) "Cancionero de la intervención francesa", en *El folklore y la música mexicana*, México, INAH / INBA disco 13, 1986.

ABREVIATURAS

FICHA TÉCNICA DE LAS FIGURAS

A.C.: Asociación Civil
CA.: Cerca del año
COL: Colección
D.C. Distrito de Columbia
D.F.: Distrito Federal
ÍDEM. Idéntico
INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia
INV.: Inventario
NÚM.: Número
S/F: Sin fecha
S/T: Sin título
SIC.: Así escrito
T.: Tomo

NOTAS AL PIE DE PÁGINA

CFR.: Véase
COMP.: Compilador
COORD.: Coordinador
DIR.: Director
EDIT.: Editor
ET. AL.: Y otros
IBÍD.: En el mismo lugar
INFRA.: Véase abajo
OP. CIT.: Obra citada
P.: Página
PP.: Páginas
SUPRA.: Véase arriba
VOL.: Volumen

BIBLIOGRAFÍA

CIDE: Centro de Investigación y Docencia Económicas
CONACYT: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
CONACULTA: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes
INEHRM: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México
UAM-A: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco
UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México
IIE: Instituto de Investigaciones Estéticas
IIH: Instituto de Investigaciones Históricas
IIF: Instituto de Investigaciones Filológicas