



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HISTORIOGRAFÍA

*La pintura militar como documento que inscribe memoria
sobre las intervenciones extranjeras en México (c.1829-1851)*

Idónea Comunicación de Resultados

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIOGRAFÍA

PRESENTA:

Leonardo Daniel Arreola Vera

Director: Dr. José Agustín Ronzón León

Sinodales: Dra. Susi Wendolin Ramírez Peña

Dra. Itzel Alejandra Rodríguez Mortellaro

Azcapotzalco, Ciudad de México a 12 de abril de 2024

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2050-7637>

Esta investigación fue realizada con el apoyo económico del Consejo Nacional de
Ciencia y Tecnología (CONACYT)



*A Don Leonardo Arreola Espinoza, por su infinita paciencia, fe, amor y
pensamientos elevados*

A mi madre Erika, por toda mi vida; antes, ahora y siempre

A mi padre Leonardo, por los consejos que han forjado a un hijo

*A mis hermanos de sangre Israel y Diana, quienes hemos crecido, juntos,
bajo el cobijo del abuelo*

*A mis hermanos de la vida, Miguel, David y Fernando, quienes han hecho
del mundo un lugar menos frío*

A mi mejor amigo, Erick, testigo entre la barrera de la vida y la muerte

A mi amada Gabriela, la compañera sincera e incondicional de mi vida

A Juan Antonio, polvo estelar del cosmos

A Dios, Nuestro Señor



Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1. La pintura como documento que inscribe memoria sobre las intervenciones extranjeras.....	11
1.1 El problema historiográfico de investigación	11
1.2 La pintura militar como ejercicio de memoria sobre acontecimientos militares.....	18
1.3 La conformación de la nación mexicana: Estado, nación, patria y pintura. Acercamiento a la pintura de historia desde Pérez Vejo.....	33
1.4 El santannismo como caudillismo en México: algunas políticas culturales de la primera mitad del siglo XIX mexicano.....	44
Capítulo 2. Acción militar en Pueblo Viejo de Carlo de Paris.....	55
2.1 Los acontecimientos militares del 11 de septiembre de 1829 en Tampico: la génesis del Héroe de Pueblo Viejo.....	55
2.2 La figura de Santa Anna como caudillo militar: una mirada a la plástica de la primera mitad del siglo XIX.....	60
2.3 Acción militar en Pueblo Viejo: Carlo de Paris y el caudillismo de Santa Anna.....	67
2.4 Comentarios finales.....	92
Capítulo 3. La gloriosa acción de Veracruz de Mariano Rodríguez Peláez.....	95
3.1 Las circunstancias económicas y políticas en las relaciones de Francia y México a inicios del siglo XIX.....	96
3.2 El inicio de la guerra entre México y Francia: imágenes de San Juan de Ulúa.....	108
3.3 La Gloriosa Acción en Veracruz de Mariano Rodríguez Peláez: la intervención de Antonio López de Santa Anna.....	121

3.4 Comentarios finales: el efecto conmemorativo en la etapa de Santa Anna de 1841 a 1844.....	137
Capítulo 4. La entrada del general Winfield Scott a la Ciudad de México de Carl Nebel.....	145
4.1 La intervención militar de Estados Unidos a México: antecedentes generales.....	146
4.2 Carl Nebel: artista viajero en el México decimonónico y las imágenes de la invasión de la ciudad de México por Estados Unidos.....	157
4.3 La entrada del general Scott a Ciudad de México: una breve descripción.....	166
4.4 La entrada del general Scott a la ciudad de México como emprendimiento de la memoria durante la última fase de la intervención estadounidense.....	173
4.5 Comentarios finales.....	185
Conclusiones.....	188
Fuentes Hemerográficas.....	197
Bibliografía.....	197

Introducción

El poder del carisma se basa en la creencia en la revelación y en los héroes, en la convicción emotiva de la importancia y del valor poseídos por una manifestación de tipo religioso, ético, artístico, científico, político o de otra especie, del heroísmo, de la sabiduría judicial, de los dones mágicos o de cualquier otra clase.

Max Weber, *Economía y sociedad*, p. 852.

Pierre Bourdieu explica que el *capital simbólico* “es un poder reconocido, a la vez que desconocido, y, como tal, generador de poder simbólico y de violencia simbólica”¹. Durante la conformación de los Estados-naciones modernos en Europa y América, era necesaria la construcción de un entramado político, jurídico y cultural que permitiera dotar de identidad a los habitantes de una determinada comunidad, en un país específico.

Aunque todas las cualidades anteriormente mencionadas no están excluidas de la presente investigación, el factor central son los elementos culturales y simbólicos que generan mecanismos de traer el pasado a un presente específico a través de la *memoria colectiva*. Dentro de todas las investigaciones conmemorativas, que son abundantes, la línea de investigación que se seguirá a lo largo de este estudio son las prácticas sociales de la memoria mediante distintos soportes visuales. Se enfocará en un proceso histórico particular sobre estas estrategias de construcción de relatos del pasado: las invasiones extranjeras a México durante la primera mitad del siglo XIX.

No es nuevo que, prácticamente, todas las sociedades hayan utilizado el soporte visual en el ejercicio del poder simbólico y de la violencia simbólica, sobre todo, al tratarse de temas de batallas militares. Se podría hablar incluso de un *género de pintura militar*² donde la característica común sea la de establecer un discurso sobre

¹ Fernández Fernández, José Manuel, “Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu”, en *Papers*, núm. 98, vol. 1, 2013, p. 36.

² En el primer capítulo se profundiza respecto a este concepto.

las hazañas armadas de ciertos personajes, construidas por determinados artistas, destinadas a públicos específicos, y en concretos imaginarios colectivos. Por supuesto que en la guerra siempre estará de por medio el dominio político y económico. Sin embargo, es frecuente la presencia de métodos para establecer recuerdos colectivos sobre las campañas y los resultados de las batallas en las que siempre hay ganadores y perdedores.

Este estudio se enfoca en el periodo de construcción del Estado-nación mexicano durante la primera mitad del siglo XIX. El objetivo es analizar tres pinturas (así como a sus autores), en las que se representan tres intervenciones extranjeras a México. La primera de ellas es *Acción militar en Pueblo Viejo* elaborada por artista barcelonés Carlo de Paris que representa la culminación de la Expedición de Isidro Barradas (1829) en la encomienda de Fernando VII por recuperar los territorios de Nueva España (así como las demás regiones geográficas que conformarían la primer República Federal).

La segunda es una pintura ejecutada por un autor del cual no existe mucha información aún. Se titula *La gloriosa acción de Veracruz* realizada por Mariano Rodríguez Peláez que escenifica el momento en que las tropas francesas, una vez tomada San Juan de Ulúa, se disponían a tomar el puerto de Veracruz, en la denominada Guerra de los Pasteles o Primera Intervención Francesa (1838-1839). Hasta aquí hay en común dos cosas, motivo por el cual se eligieron las primeras obras visuales: la aparición de Antonio López de Santa Anna. La representación artística de estas “hazañas” militares tiene que ver con la consolidación política y simbólica del personaje como un caudillo mexicano. El cuadro de Carlo de Paris figura la hazaña con la que Santa Anna fue ensalzado patrióticamente como el Héroe de Tampico. Mientras que la obra de Mariano Rodríguez Peláez representa el momento en el que, tras su oprobio por la derrota en la Guerra con Texas, se reivindicó su imagen y se consolidó como dictador. Así inicia todo un programa cultural en torno a su figura.

La última obra es una litografía realizada por el pintor viajero alemán Carl Nebel y publicada en un libro titulado *The War Between The United States and Mexico*.

Illustrated. (La guerra entre Estados Unidos y México. Ilustrada) escrito por George W. Kendall. Dicha crónica periodística relata los enfrentamientos armados entre las fuerzas estadounidense y mexicanas durante su expedición en la llamada Intervención estadounidense en México (1846-1848). La obra publicada en 1851 contiene doce litografías que van narrando los diferentes encuentros entre las tropas de ambos bandos y culmina con la imagen que aquí se analiza: *General Scott's entrance into Mexico* (Entrada del general Scott a la ciudad de México).

El motivo de haber escogido estas tres imágenes en particular es que cada una de ellas representa, desde cada uno de los imaginarios sociales en los que se sitúa el proceso de la memoria colectiva, el momento culminante de la hazaña militar en cuestión: 1) la Batalla de Tampico como resultado final de la victoria sobre la Reconquista Española, 2) La gloriosa acción en Veracruz como triunfo en la Primera Intervención Francesa y 3) La entrada de Winfield Scott a la Ciudad de México como episodio final en la exitosa guerra de Estados Unidos contra México. Y aunque en la última imagen ya no aparece Santa Anna, sí que interesa referenciar la imagen de Santa Anna con la de Scott como arquetipos militares napoleónicos en el imaginario colectivo del siglo XIX.

Está es una propuesta de estudio sobre intervenciones extranjeras en México a través del proceso social de la memoria colectiva. No pretende un estudio de los personajes representados por lo que no supone un problema la integración de una obra como la de Carl Nebel, en paralelo con la de Carlo de Paris o Mariano Rodríguez Peláez. Si bien, el método utilizado en la investigación es la del análisis visual desde la historia del arte, el argumento siempre es el *historiográfico*. La idea que aquí se sigue es que los distintos soportes visuales, la pintura y la litografía, pueden ser problematizados como documentos, huellas o marcas producidas desde un momento de enunciación, con determinadas estrategias de recuperación del pasado y de proyección de futuros posibles.

Sin embargo, sin dejar de considerar que son emprendimientos localizados en específicas esferas del poder simbólico. Es así como el concepto sociológico de *memoria colectiva* ayuda a matizar complejos aspectos historiográficos de este tipo

de elementos visuales: siempre hay sujetos que producen y reciben el mensaje memorístico con la intención de construir un relato o un discurso sobre determinada hazaña militar. Para este caso, siempre partiremos de las intenciones visuales de sus respectivos artistas. Estos emprendimientos están determinados por distintas condiciones de posibilidad de recepción, una de ellas, es la de servir como mito fundacional de una comunidad política en construcción: el Estado mexicano.

El concepto de *memoria colectiva* también brinda la oportunidad de aproximarnos a un probable nosotros/ellos que el pintor tuvo por objetivo mostrar en la construcción de la escena militar. Incluso se podría decir que se tratan de verdaderas escenificaciones teatrales. En el momento inicial de la investigación se pensó en que el concepto facilitaría la construcción de las alteridades dentro de los imaginarios de soberanía nacional del país mexicano en construcción. Por ello las pinturas vistas desde este problema historiográfico llevan al tema de la consolidación de *identidades nacionales*. Precisamente en la fase exploratoria de la información para este estudio se propuso la hipótesis de que la memoria colectiva permite concebir a las obras visuales sobre intervenciones extranjeras en México como constructores de sentido para determinados momentos de conformación de identidades patrióticas³. A lo largo de la lectura del texto y de las imágenes se podrán vislumbrar los alcances y aportaciones que a continuación se propondrán.

De hecho, se partió de la idea de que el concepto de *pintura de historia* bien podría haber funcionado como herramienta de análisis para las obras aquí estudiadas y su momento de producción en la primera mitad del siglo XIX mexicano. Sin embargo, la historiografía permitió vislumbrar un alejamiento con dicha definición, no obstante, ayudó a colocar bien este tema en una línea de investigación más amplia, a saber, la pintura como una forma de construcción de recuerdos del pasado en un presente de enunciación y con determinados actores que participan en ella. Otra idea con la que se partió fue la de la relación entre los conceptos de memoria e historia. Al inicio se tuvieron problemas con la diferenciación entre ambas cuestiones, sin embargo, se ha llegado a colocar este estudio dentro de una línea de investigación en la que

³ En el capítulo 1 se hace una breve diferenciación entre lo que se entiende por patria y nación.

el recuerdo colectivo puede ser utilizado, o no, en diversos discursos políticos, relatos históricos conmemorativos o investigaciones históricas intelectuales posteriores dependiendo de los momentos de enunciación presente-pasado. Es así como los emprendimientos de memoria, como procesos sociales, afectivos, emocionales y simbólicos pueden ser objeto de estudio (*a posteriori*) por el conocimiento científico de la Historia⁴.

Este trabajo supone una propuesta de análisis historiográfico que permite vincular política y tiempo a través de los procesos sociales que aquí se estudian. Lo anterior puede ser abordado mediante rituales cívicos, escritos periodísticos y literarios, monumentos arquitectónicos públicos y producciones plásticas-visuales. La propuesta aquí es la de recuperar las tres imágenes antes enunciadas y vislumbrar la complejidad historiográfica de su producción y posible recepción en términos sociales. Como punto de cierre en estas ideas preliminares, se enfatiza que las planificaciones selectivas de los recuerdos siempre supondrán reformulaciones, reconfiguraciones, reapropiaciones, y, sobre todo, formas de olvido sobre los recuerdos del pasado. Este es el punto central del concepto de *memoria colectiva* que se propone: que los actores sociales son, a su vez, seres históricos que van resignificando sus propias experiencias a lo largo del tiempo.

Las pinturas sobre las intervenciones extranjeras en México muestran las representaciones que hubo en torno a la figura de Santa Anna o de Winfield Scott. Estas obras visuales brindan rastros o huellas que quedaron en los intentos de consolidar un programa cultural sobre los recuerdos de un caudillo, una vez llamado héroe, otrora llamado villano, por parte los que detentaron el poder simbólico en las venideras décadas del siglo XIX y XX mexicanos. El problema historiográfico de vincular los imaginarios memorísticos en torno a Santa Anna y Scott supuso un reto al inicio de la investigación; pero al final significó en una valiosa herramienta heurística de investigación que brindó aportaciones valiosas.

⁴ Se profundiza con mayor detalle en el capítulo 1.

Esta investigación está dividida en cuatro capítulos. En el primero, se presenta el problema de investigación comenzando por el objetivo antes enunciado: analizar a los contenidos de las dos pinturas y una litografía como marcas o documentos historiográficos de representación visual sobre los recuerdos colectivos de las tres primeras invasiones extranjeras a México sucedidas entre 1829 y 1851. Aunque la guerra de Estados Unidos con México culminó hacia 1848, la trascendencia temporal, visual y política del periodo que se estudia abarca hasta 1851 momento en el que comienza a tener presencia la figura política de Juan N. Álvarez, como gobernador de Guerrero. Así mismo, llega a la presidencia Mariano Arista, gobierno previo a la última dictadura de Antonio López de Santa Anna, comenzando así un segundo momento en la vida política de México.

Después se establece la relación entre pintura militar y memoria colectiva como conceptos de investigación historiográfica, atendiendo, en primer lugar, a las diferencias entre historia y memoria, no como definiciones opuestas sino complementarias. Se aborda la idea de pintura militar desde diferentes autores (respecto a la *lógica propia en las imágenes*) y se proponen algunas categorías de estudio en torno a este género de la pintura de guerra, misma que es problematizada desde la palabra *género*. También se recuperan los conceptos de Estado, nación y patria y su relación con la producción de la pintura de historia. Se argumentan algunos acercamientos, pero también se matizarán ciertas distancias en este trabajo.

Finalmente se esbozarán algunos aspectos relevantes sobre el periodo santannista, de manera general, para poder profundizar en cada uno de los capítulos referentes a su figura. Será interesante ponderar la manera en que al inicio de la investigación se le dio mayor centralidad a la figura de Santa Anna para partir con el estudio de las primeras dos pinturas, sin embargo, Winfield Scott, personaje representado en la obra analizada hasta el capítulo 3, no tuvo un apartado en este espacio. Sin embargo, a partir del análisis desde el Héroe de Tampico se obtuvieron elementos para abordar la representación visual del militar norteamericano en su expedición en México.

En el capítulo 2, se realiza una revisión de los acontecimientos que llevaron a la Expedición de Reconquista española por parte del brigadier Isidro Barradas, así como el significado político y memorístico que tuvo el triunfo militar por parte de Santa Anna. Luego se recuperan las primeras representaciones visuales en torno al general veracruzano y su temprana consolidación como héroe nacional. El capítulo se centra en el análisis de la obra *Acción militar en Pueblo Viejo* de 1835 y de la trayectoria artística de Carlo de Paris en México como pintor de Santa Anna. Aunque de Paris tuvo importantes obras paisajísticas y costumbristas, no se recuperan por cuestiones de espacio. Al final se concluye la importancia del acontecimiento representado donde el Héroe es concebido como el “verdadero” consumidor de la Independencia de México consolidando su imagen en el naciente panteón patriótico (de un caudillo en vida).

En el capítulo 3 se analiza la obra *La gloriosa acción de Veracruz*, ejecutada probablemente hacia 1840, así como un breve rastreo del ámbito de educación artística de su autor: Mariano Rodríguez Peláez. A pesar de que se trata de una obra poco conocida dentro de la investigación académica, la información sobre la Primera Intervención Francesa en México permitió construir un apartado considerable en el análisis, pues se trató de un conflicto armado bien documentado visualmente por los franceses lo que posibilitó balancear el estado de la problematización historiográfica en términos de la representación memorística de los enfrentamientos. Precisamente, el capítulo inicia con un balance de las circunstancias políticas, mercantiles y militares de Francia en aquel periodo, luego se retoman las imágenes de la toma de San Juan de Ulúa, para profundizar en el análisis visual y del recuerdo de la obra que escenifica la actuación armada de Santa Anna en la batalla de Veracruz. La conclusión es que el significado memorial de este acontecimiento permitió no sólo la absolución simbólica de Santa Anna tras su fracaso contra Texas, sino la consolidación de un programa cultural y conmemorativo en torno a su figura. Ejemplo de ello es su culto en el panteón de Santa Paula, a partir de una parte mutilada-muerta del caudillo aún vivo.

En el capítulo 4, se revisa la litografía de Carl Nebel titulada *General Scott's entrance into Mexico*. El contenido de la obra visual se diferencia sustancialmente de las dos anteriores pinturas, sin embargo, se logra vincular el problema historiográfico de interés acerca del emprendimiento social del recuerdo sobre la intervención estadounidense a México. Se enfatiza el interés por estudiar, en esta imagen, un punto de vista por parte de un país diferente al mexicano. Primero se revisan los antecedentes políticos y culturales de Estados Unidos, recurriendo también a las imágenes, para explicar el imaginario colectivo y cultural de este país en su consolidación como potencia mundial. También se recuperan algunas imágenes disponibles sobre la llegada de las tropas estadounidenses a la Ciudad de México realizadas por otros artistas. Cabe resaltar, que, aunque se retoman distintos métodos de análisis visual desde otras investigaciones, aquí nunca se pierde de vista la intención de problematizar desde la línea historiográfica del proceso social de la memoria.

En este sentido, se hace una valoración de la visión que se tenía hacia Winfield Scott por parte de Nebel, y las condiciones de posibilidad de la recepción de su imagen, sobre todo, en Estados Unidos. La construcción de los argumentos siempre se realiza a través del material de investigación disponible. También se vuelve la mirada hacia Santa Anna para responder a la incógnita ¿y dónde está el Héroe de Tampico durante esta invasión? Al final se contrapuntea la figura de ambos personajes dentro de la invasión y se llega a una conclusión que permite hacer un balance de las anteriores imágenes revisadas: la memoria colectiva como proceso social puede ser historizado, pero no es un proceso social homogéneo, sino heterogéneo y multifacético en cada caso.

En las conclusiones, se ponderan los resultados de todo el trabajo realizado, mirando en retrospectiva las expectativas iniciales, y exponiendo los grados de dificultad que implicó cada argumentación. Se explicarán ciertas reformulaciones, algunos cambios y los hallazgos inesperados que supuso esta aventura historiográfica de revisión de las imágenes como documentos que inscriben memoria colectiva sobre las intervenciones extranjeras en México (1829-1851).

Capítulo 1. La pintura como documento que inscribe memoria sobre las intervenciones extranjeras

1.1 El problema historiográfico de investigación

El argumento que se propone en esta investigación es que las pinturas o las litografías pueden ser problematizadas desde un análisis historiográfico que permita pensar en la construcción de discursos sobre las invasiones extranjeras en el México de la primera mitad del siglo XIX. La pintura o la litografía son fuentes o marcas con una grafía específica que implican formas de producción y lecturas distintas a las de un documento escrito

Se comparte la mirada de Pérez Vejo en torno a la relación entre imágenes y textos. La imagen es producto de un conjunto de procesos históricos y sociales, construidos desde diversos códigos culturales. A través de la relación entre imágenes y textos (o imágenes con otras imágenes culturalmente relacionadas) es posible aproximarse a las miradas de los creadores artísticos. De acuerdo a Pérez Vejo:

No se trata de reconstruir lo que una imagen concreta dice o creemos que dice, con el riesgo de arbitrariedad que esto conlleva, sino de reconstruir el lenguaje general con el que esa imagen está escrita de manera que podamos contrastar su lectura con otras imágenes contemporáneas. Para ello es preciso considerar la utilidad de poner en relación objetos culturales contemporáneos al margen de sus relaciones intencionadas e incluso de la propia voluntad de sus autores, [...] No se trata de encontrar el texto que explique la imagen, manteniendo la habitual relación de subordinación de la imagen con respecto al texto escrito, sino de los textos, y el plural es intencionado, que nos ayuden a reconstruir el código en el que la imagen fue *escrita*⁵.

La problematización historiográfica de las imágenes, que se presenta en este proyecto, es producto de una construcción del investigador y no demuestra una “realidad” que espera a ser revelada o que está oculta al espectador visual. Las imágenes existen ahí para que puedan ser vistas por otros. Este deseo de “ser vistas” debe de diferenciarse entre la intención del artista, la intención de los públicos o consumidores, e incluso, de las figuras mismas que se encuentran

⁵ Pérez Vejo, Tomás, “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, en *Memoria y sociedad*, vol. 16, núm. 32 (2012), p. 25.

representadas. Así, las imágenes “quieren ser vistas como individuos complejos ocupando múltiples identidades y sujetos”, es decir, poner a la cultura visual dentro de su dimensión histórico-social.⁶

Nuestro ya citado autor, Pérez Vejo, menciona que, en la tradición historiográfica occidental, las imágenes “han tenido un carácter subordinado” donde la “fuente fundamental” ha sido el texto escrito. Sin embargo, hay una intención por reivindicar el papel de éstas en su propio campo autónomo de investigación. Se propone que las imágenes tienen un carácter *comunicacional*, por lo cual, debemos comprender el mundo lingüístico en el que fueron creados, algo así como una “reconstrucción arqueológica” del lenguaje en el que fueron “escritas”⁷. Sin embargo, para Pérez Vejo, la relación entre textos e imágenes no debe ser la de una relación casual, sino aquella que permita una “reconstrucción general” del código cultural en que fue producida. Además, el autor da una interesante pauta acerca de la “presencia” de la imagen como una forma de construcción de realidad: esto es, informa sobre la manera “en que una determinada realidad fue vista y de cómo esa realidad fue construida”⁸. Pero ¿cómo podemos ponderar esta relación entre imagen, lenguaje y representación?

Existen reflexiones de diversos autores acerca de las imágenes, enmarcadas en la crítica sobre cómo se han estudiado dentro la historia del arte. Se tratan de observaciones que cuestionan las diversas propuestas de esta disciplina surgida a finales del siglo XIX y que sus paradigmas han cambiado a lo largo del siglo XX y XXI: desde el formalismo, la clasificación por estilo, la iconografía e iconología y hasta el giro pictorial. Esas miradas valorativas en torno a la historia del arte como actividad de investigación académica ayudan a la autocomprensión de la postura de este trabajo. El concepto de “experiencia histórica sublime” de Frank Ankersmit

⁶ Mitchell, W.J.T., “¿Qué quieren de nosotros las imágenes?”, en *October*, Vol. 77 (Verano 1996), p. 75.

⁷Pérez Vejo, Tomás, “El uso de las imágenes como documento histórico. Una propuesta metodológica”, en Gumersindo Vera Hernández, Alejandro Pinet Plasencia, Pedro Quintino, *Memorias del Simposio. Diálogos entre la Historia Social y la Historia Cultural*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, p. 155.

⁸. Más adelante recuperamos estas ideas, sobre todo, cuando Pérez Vejo relaciona el mundo de la materialidad del universo físico con los universos simbólicos donde se desarrollan los fenómenos políticos y culturales donde se enuncian las imágenes. *Ibid.*, p. 157.

propone que pueden existir experiencias inmediatas sin mediaciones del pasado, como, por ejemplo, la experiencia estética, que va más allá de la pretensión totalizadora y universalizante del giro lingüístico⁹.

Como ya se ha enunciado con anterioridad, el giro iconográfico, que, entre otros, propone Mitchell, implica la concepción de que las imágenes tienen vidas propias y que son independientes de aquellos que las crearon. Esto es, que las mismas tienen, en sí mismas un poder de agencia como si se trataran de sujetos sociales con propiedades inmanentes de interacción *colectiva*¹⁰. O como argumenta Moxey, se trata de disolver la tradicional concepción binaria entre objeto y sujeto, que privilegia al último por sobre el primero, en donde la *re-presentación*, determina la *presencia* material¹¹. Las propuestas de esta crítica que se encaminan hacia una “nueva historia del arte” ayudan a situar la presente investigación dimensionando la imagen como *presencia* a partir de la cuál es posible valorar las demás experiencias sociales en torno a la memoria colectiva mediante las *representaciones* que la historiografía permite problematizar. En este sentido, el argumento que se propone, es que, si bien, el giro icónico y el giro lingüístico, así como también el giro historiográfico, están en constante tensión, está es necesaria pues una no puede existir sin la otra, en términos de lo que en este trabajo se formulará.

No existen imágenes sin que estén mediadas (en el pensamiento) por el lenguaje, pero éste último no puede determinar en términos absolutos a las imágenes como si se tratara de un palimpsesto de la “realidad” resignificada por el humano¹². Este

⁹ Ankersimt, Frank, “Introduction: Experience in History and Philosophy”, en *Sublime Historical Experience*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 2 y 14.

¹⁰ El autor explica que esta subjetivación de las imágenes no implica una fetichización marxiana o un totemismo freudiano, sino que se tratan de “objetos” que poseen características propias que afectan a otros sujetos sociales en situaciones históricas específicas. Mitchell, W.J.T., “¿Qué quieren de nosotros...?”, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ Moxey, Keith, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2016, p. 99 y 100.

¹² De acuerdo a Gottfried Boehm, Hans Belting y Horst Bredekamp, las imágenes poseen autonomía donde lo lingüístico no es el medio de mayor certeza epistemológica respecto a las imágenes. Así la medialidad material (soportes, técnicas, tecnología, etc.) “corresponde a la figura de agencia de los objetos visuales” en su irreductibilidad a meras representaciones. Incluso, la concepción de *metaimagen* que propone Mitchell en su *Teoría de la imagen* aporta la idea de que la experiencia de la imagen no se puede corresponder a nuestra experiencia. La interpretación no puede traer a la luz una “verdad” oculta en las imágenes. Ellas poseen una lógica propia que escapa a la nuestra (como investigadores). Esas tensiones derivadas entre la transparencia

último aspecto es problematizado por el historiógrafo, ahí donde él mismo se coloca en un momento temporal específico ante imágenes y enunciados situados. Es decir, el giro historiográfico da cuenta de la heterocronía de las imágenes en donde se articulan diversos discursos y narrativas¹³. Este trabajo aboga por la continua oscilación entre lo visual, lo verbal y lo historiográfico como campos autónomos pero complementarios.

Finalmente, Baxandall refiere puntos de relevancia en la relación de las imágenes y los procesos sociales de la memoria. Una vez aclarada la autonomía de las imágenes respecto a las representaciones lingüísticas (en oscilación necesaria), así como las lógicas y experiencias respectivas, cabe destacar que las imágenes se ubican en espacios de enunciación específicos¹⁴. El autor nos ofrece la concepción de que las descripciones que derivan de la acción de mirar cuadros son “representaciones del pensar sobre haber visto cuadros”¹⁵. Baxandall vuelve a poner de manifiesto que el lenguaje es un instrumento generalizador y no es capaz de ofrecer el conjunto de signos de un determinado cuadro. Sin embargo, esas descripciones son valiosas pues representan el pensamiento de determinado sujeto en su experiencia situada al haber visto un cuadro. Es decir, las palabras representan “al pensamiento que se formula después de haber visto un cuadro”¹⁶.

Sin embargo, aunque la “distinción entre palabras e imágenes es insuperable, la écfrasis es el único medio que tenemos para situarlas en una proximidad productiva entre sí”¹⁷. Es decir, la écfrasis, o la representación verbal producto del pensamiento sobre haber mirado un cuadro, es un buen indicador historiográfico para ver como

y la opacidad de las imágenes son de interés historiográfico en este trabajo, esto es, qué efectos causa en la experiencia de la memoria como documento que busca emprender materialmente un recuerdo. Véase Moxey, Keith, *El tiempo de lo visual... op. cit.*, pp. 115, 116, 144 y 145.

¹³ Mendiola, Alfonso, “La inestabilidad de lo real en la ciencia de la historia: ¿argumentativa y/o narrativa?”, en *Historia y grafía*, núm. 24, año 12, pp. 112-114.

¹⁴ “Baxandall hace hincapié en que el artista es tan sólo un contribuyente en la creación del arte y desarrolla la idea del “ojo de la época” como medio para dar cuenta de la forma en que una obra registra todas las dimensiones de la cultura de la que forma parte”, Moxey, Keith, *El tiempo de lo visual... op. cit.*, p. 107.

¹⁵ Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume Central de distribuciones, S.A., 1989, p. 16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ Moxey, Keith, *El tiempo de lo visual... op. cit.*, p. 154 y 155.

diversas personas se han posicionado respecto haber visto determinada pintura, cómo las han pensado y como son las condiciones de posibilidad agencial entre cuadros y sujetos (tanto productores como receptores). La écfrasis confirma el espacio de enunciación donde se generó la experiencia visual-verbal respecto a un recuerdo colectivo materialmente emprendido. ¿Qué obras serán objeto de análisis?

El interés radica en analizar a la imagen como un documento el cual es posible leerlo y reflexionarlo respecto a la memoria de ciertos sujetos sobre tres intervenciones: La Reconquista de México (1829), La Guerra de los Pasteles o Primera Intervención Francesa (1838-1839) y la Guerra entre México y Estados Unidos (1846-1848). Las pinturas que se retomarán en este proyecto son tres respectivamente: 1) *Acción militar en Pueblo Viejo* (1835) de Carlos Paris, obra ubicada en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec; 2) *La gloriosa acción de Veracruz* (1840) de Mariano Rodríguez Peláez encontrada en un catálogo de subastas de Sotheby's; y finalmente 3) *La entrada del general Scott a la Ciudad de México*, pintura realizada por Carl Nebel y publicada como litografía en 1851 en el libro *The War Between The United States and Mexico* escrito por el periodista y corresponsal de guerra George W. Kendall. A lo largo de toda la investigación se utilizarán otras imágenes, no como meras ilustraciones, sino como referencias visuales que ayudarán a comprender mejor el análisis de los cuadros de interés central.

La hipótesis con la que se trabajará a lo largo de este proyecto es que estas tres obras son producto de un ejercicio de memoria por parte de ciertos grupos políticos y artísticos en busca de una identidad patriótica, que, a su vez, construyen un discurso sobre el pasado inmediato. Se trata de una memoria y una identidad circunscritas en el caudillismo de Antonio López de Santa Anna, en la cual su imagen fue la de un héroe militar. La justificación por particularizar en las escenas militares radicó en la posibilidad de encontrar una rica gama de representaciones sobre la guerra que, a su vez, puede incluir la figura de héroes o de alegorías sobre la patria.

El siglo XIX mexicano se vio envuelto en un conjunto de enfrentamientos bélicos ocasionados, al menos, por una doble circunstancia tras la independencia en 1821, y sobre todo, con la caída del Primer Imperio Mexicano: 1) la división partidaria acerca de los diversas propuestas nacionales: federalismo, centralismo, liberalismo, monarquismo, republicanismo, etc., y 2) la intervención militar de Francia, España y Estados Unidos que tenían intenciones expansionistas. Es así como el pronunciamiento armado mexicano¹⁸ y la intervención militar extranjera se volvieron aspectos que afectaron a determinados grupos sociales, que expresaron su punto de vista, mediante diferentes estrategias de enunciación, una de ellas y de interés en esta investigación; la imagen materializada en pintura y litografía.

Como ejemplo clásico de la relación entre arte y nacionalidad tenemos a uno de los símbolos patrios más importantes de mediados del siglo XIX mexicano: el himno nacional. Aunque el México decimonónico nunca fue un territorio que tuviera intenciones belicistas deliberadas o proyectos de expansión, siempre se vio envuelto en profundas crisis, no solo militares, sino también económicas, políticas y sociales¹⁹. Al igual que el Himno mexicano, como ejemplo de enunciación de un

¹⁸ Will Fowler es especialista en historia mexicana de la primera mitad del siglo XIX. Además de su interés en la biografía política y militar de Santa Anna, se ha dedicado a sistematizar una base de datos en las que recopila aquellos levantamientos que ocurrieron tras la Independencia de México y la caída del Imperio Mexicano de Agustín de Iturbide. La base de datos está disponible en: <https://arts.st-andrews.ac.uk/pronunciamientos/> (consultado el 27 de febrero de 2023). El término pronunciamiento está inspirado en Stanley Payne, además, Fowler aclara que los pronunciamientos no fueron estrictamente militaristas, y que, además, se trataba de fuerzas armadas civiles acantonadas en diferentes regiones de la temprana nación mexicana en la primera mitad del siglo XIX. El tema es amplio y como bibliografía básica del tema, véase Fowler, Will, "El pronunciamiento mexicano de la primera mitad del siglo XIX. Hacia una nueva tipología", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 38, julio-diciembre, 2009, pp. 5-34; Payne, Stanley, *Politics and the military in Modern Spain*, Stanford, Stanford University Press, 1967, p. 18; Guerra, François-Xavier, "El pronunciamiento en México: prácticas e imaginarios", en *Travaux et Recherches dans les Amériques de Centre*, núm. 37, junio, 2000, pp. 15-26; Vázquez, Josefina Zoraida Vázquez, "Political plans and collaboration between civilians and the military, 1821-1846", en *Bulletin of Latin American Research*, vol. 1, núm. 15, enero, 1996, p. 19-38; y Costeloe, Michael P., "A pronunciamiento in nineteenth century Mexico: '15 de julio de 1840'", en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 2, núm. 4, verano, 1988, p. 245-264.

¹⁹ Crespo menciona que <<el belicismo del Himno no parece sólo preventivo ("más si osare un extraño enemigo"), sino también hay cierto sabor de orgullo por haber derrotado ya a algún extraño (o conocido) enemigo que hubiere osado "profanar con sus pies nuestro suelo". Por ejemplo, al cantar las glorias de Santa Anna, se asevera "Porque supo sus armas de brillo, circundar, en los campos de honor". En efecto, Santa Anna ganó la guerra frente a los españoles que pretendieron reconquistar México en 1829, provocando el retiro de los españoles. Pero de ahí en adelante Santa Anna fue un desastre al enfrentarse a otras potencias. La dedicación de una estrofa completa a su persona, y afirmar en ella que él sería "del feliz mexicano, en la paz y en la guerra el Caudillo", es a todas luces una exageración de Bocanegra, más explicable por motivos de su

país que tuvo que enfrentar invasiones militares, las pinturas que serán objeto de análisis también reflejan un tipo de materialización que apelan a ciertos sectores de la sociedad decimonónica en las que circuló el recuerdo de las tres primeras intervenciones extranjeras.

El objetivo general de esta investigación es el de analizar los contenidos de dos pinturas y una litografía para aproximarnos a las distintas estrategias de representación visual sobre las tres invasiones extranjeras anteriormente referidas. En las pinturas de este tipo existen formas de articular discursos sobre el pasado, en un presente de referencia. De esta manera, se retoma la concepción de Nora Rabotnikoff quién explica este tipo de formas de emprender memorias, desde los sectores en el poder, durante la formación de los primeros regímenes republicanos; es decir, “*la imperatividad del pasado en el presente*”, donde los actores en el momento de enunciación establecen la necesidad de continuidad identitaria del grupo [en este caso patriótica]. Lo anterior, mediante el emprendimiento de memorias o de discursos unificadores sobre el pasado inmediato, que van de la mano con la construcción de las nacionalidades latinoamericanas.

En este tipo de formas de conmemorar, no se trata de transformar el pasado, sino de “revivirlo tal como fue”, reproducirlo, para reactualizar la identidad de los miembros de la comunidad. Este espíritu histórico por la *verosimilitud*²⁰, o lo que han llamado algunos críticos como “realismo ingenuo”, fue el patrón guía para la transmisión de imágenes o representaciones de una época pretérita²¹. Se actualiza

propio interés político que por un respaldo histórico a esa imagen del General-presidente>>. Crespo, José Antonio, *¡Al grito de guerra! Historia y significado del Himno Nacional*, México, Consejo Editorial de la H. Cámara de Diputados, 2019, pp. 43 y 44. Es interesante destacar que el Himno Nacional Mexicano, aprobado como oficial un siglo después por el presidente Manuel Ávila Camacho, contiene versos sobre la figura heroica de Santa Anna que se han mantenido fuera de los ritos cívicos del México contemporáneo. Más adelante se recuperará el asunto del himno Nacional Mexicano y su relación con el caudillismo santannista.

²⁰ Se trata de la idea de “verdad” del siglo XIX, que en este estudio se concibe a través del concepto de *mimesis*. Probablemente la idea del enunciante haya sido la de mostrar un acontecimiento histórico militar en donde la hazaña del héroe sea mostrada “tal cual sucedió”. Esa pretensión de verdad será valorada como la intención de sentido del artista por exponernos y hacernos ver ‘una narrativa como algo verdadero’, y eso nos aproxima a los valores en el cual se encuentra inserto como actor social que emprende memoria. Esto desde el criterio presente-pasado.

²¹ Por supuesto, la crítica es que esa intencionada labor de revivir las cosas “tal como fueron” son mecanismos sociales de construcción y representación del pasado en un determinado presente.

un “nosotros” político, “se representan [...] los orígenes o el carisma de un acontecimiento o un personaje fundador”. Es un “recordar juntos, conmemorar es crear *Communio*”²². Esta perspectiva corresponde sobre todo al momento de la modernidad temprana, hacia el siglo XIX.

En la primera mitad del siglo XIX mexicano existieron una gran cantidad de cambios sociales y políticos, en el que los militares tuvieron un papel central. Aunque en este periodo no existió un ejército unificado; sí que la movilización de las fuerzas armadas y la coerción estuvo determinada por distintos grupos militares que defendieron sus respectivos intereses. La imagen, a través de sus diferentes soportes y estrategias de materialización, puede mostrarnos la forma de representación de las experiencias y expectativas en su condición de posibilidad de materializarse mediante diferentes grupos sociales. Este estudio propone una problematización historiográfica sobre los discursos del pasado, como son representados, y cuáles son las probables implicaciones sobre el proyecto de construir una identidad patriótica y nacional.

1.2 La pintura militar como ejercicio de memoria sobre acontecimientos militares

Antes de argumentar sobre el uso del concepto de memoria en este trabajo es importante apuntalar hacia la diferenciación entre memoria y historia. En primer lugar, podemos atender las diferencias entre las palabras alemanas *Geschichte* e *Historie*. La primera entendida como historia-acontecimiento (realidad histórica) y la segunda como “investigación” (ιστορειν) o apropiación epistemológica, creación de un cuerpo de conocimientos, problematización de la verosimilitud, comparación con “fuentes”, es decir, la ciencia social y humanística que es la Historia con mayúscula. En este sentido:

²² Rabotnikof, Nora, “De conmemoraciones, memorias e identidades”, en Leyva, Gustavo, et. al. (coords.) *Independencia y Revolución: pasado, presente y futuro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 419-422.

La historia comprendida como realidad histórica puede presentarse como el objeto de la investigación histórica o como el ente aún no objetivado por la ciencia. No se trata solo de distinguir la ciencia de su objeto. Hace falta sobre todo reconocer que la historia existe antes de ser objetivada por la investigación histórica y puede, pues, ser otra cosa que un tema científico. Así, una presentación de la historia que no adoptaría la estructura de una ciencia podría darnos acceso a una *modalidad diferente de la historia*, algo que sea distinto de esta historia que ya ha adoptado el <<formato>> de ciencia²³.

En las cursivas de la cita anterior interesó destacar que, además de la apropiación de la realidad histórica por parte de la investigación científica sobre el pasado, existen modalidades distintas a la Historia para acercarnos a la realidad pasado. Lo importante, a partir de esto, es argumentar la diferencia entre historia y memoria. La Historia es una disciplina y la memoria una capacidad humana de tipo universal. Por su puesto es una diferencia entre Historia como ciencia social, y memoria, entendida como experiencia temporal y primera operación narrativa entre diversos grupos de la sociedad. Es decir, la memoria es la primera forma de representación del pasado (de la historia como realidad o *Geschichte*) en un presente específico y por parte de determinados grupos o colectivos de la sociedad. Habrá tantas memorias como grupos existan.

La memoria (como representación colectiva de la *Geschichte*) puede, a su vez, convertirse en objeto de estudio de la Historia (*Historie*). Por ejemplo, “tanto la memoria como la historia (Historie) son para Ricoeur modos de representación del pasado” y hay un paralelismo “entre la intención de fidelidad de la memoria con la intención de veracidad de la historia”²⁴. Aquí hay una concepción historicista sobre la “idea de verdad” en el conocimiento histórico, que el propio giro historiográfico puede deconstruir, sin embargo, no es la intención profundizar, por ahora, en esta dimensión. Sin embargo, lo destacable de la posición en Ricoeur, es otra muy similar a la de Pierre Nora: “la memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes [...]” mientras que “la historia es la reconstrucción” [...] que podríamos definir como

²³ Jaran, François, “De la diferencia entre la historia como acontecimiento (*Gesichte*) y la historia como ciencia (*Historie*) en Heidegger”, en *Hodós. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 8, enero-diciembre, 2017, p. 110. Las cursivas son mías.

²⁴ Cosci, Lucas Daniel, “Caminos de rememoración. La memoria y la construcción del conocimiento histórico en la hermenéutica de Paul Ricoeur”, publicación electrónica, disponible en <https://fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/danielcosci.pdf>, p. 31.

científica o disciplinar²⁵. La memoria puede ser objeto de estudio de la historia (Historie), y a su vez, el producto narrativo y escriturario de las investigaciones puede tener efectos en diversos emprendimientos de memorias (historia efectual).

La posición en esta investigación es que las representaciones del pasado inscriben y cristalizan recuerdos que, desde un análisis historiográfico, es posible problematizar para conocer la manera en que son enunciados por personas en ambientes u horizontes particulares. El trabajo historiográfico permite dar cuenta de cómo son significados en el presente, diversos acontecimientos militares del pasado, mediante objetos artísticos, en este caso, pinturas o grabados de escenas militares.

Es decir, la perspectiva que se propone es la del estudio de este tipo de documentos visto como un soporte que muestra distintas maneras de representación del pasado por parte de un grupo de la sociedad mexicana en la primera mitad del siglo XIX. El concepto de *memoria colectiva* brinda un mejor panorama que el de *Historia (historie)*, puesto que, el último término hace referencia a una disciplina que, en México, aún no estaba desarrollada²⁶. La disciplina histórica como un oficio a cargo de especialistas sobre el pasado tendría lugar hasta finales del siglo XIX, y posteriormente, hasta bien entrado el siglo XX (en la época postrevolucionaria) con la profesionalización de la misma.

Una de las aportaciones de Maurice Halbwachs en el campo de la sociología de la memoria es su concepto de *marcos sociales de la memoria* que refiere a los ámbitos en:

Que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad [...] podemos perfectamente decir que el individuo recuerda cuando asume el punto de

²⁵ Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire (traducción de Laura Masello)*, Montevideo, ediciones Trilce, 2008, p. 18.

²⁶ Aunque será interesante destacar que habrá interesantes producciones historiográficas criollas como la de *Historia de México* de Francisco Xavier Clavijero, que defiende a la cultura "mexicana" (o mejor dicha novohispana) heredera del pasado mesoamericano a través de una retórica patriótica. Aún es difícil hablar de una historia nacional como la que se desarrollará en Europa y Estados Unidos en el siglo XIX.

vista del grupo y que la memoria del grupo se manifiesta y realiza en las memorias individuales²⁷.

El concepto de memoria colectiva permite ver que no existe una sola memoria o un mecanismo homogeneizador sobre el recuerdo colectivo. Una lectura de este tipo sería sociologista. A través de Halbwachs podemos dar cuenta de que la memoria colectiva tiene “como soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo” de manera que, así como son múltiples los grupos sociales que recuerdan, “existe una multiplicidad de memorias colectivas” con miembros que, al entrar y salir de las diversas esferas sociales, la memoria se transforma, se segmenta y se reapropia²⁸.

Con la noción de la memoria colectiva, se puede atender a un conjunto más amplio de documentos que fueron producidos a inicios del siglo XIX. Enrique Florescano, por ejemplo, nos muestra las *memorias*²⁹ de algunos hombres de letras que escribieron sus impresiones sobre la Revolución Insurgente de 1810-1821. Aunque no es la intención profundizar en las memorias escritas o en el levantamiento insurgente, el concepto propuesto ayuda a comprender que lo que interesa en este proyecto son los mecanismos múltiples de emprender una memoria, con las condiciones de posibilidad de materializarse en las pinturas.

Con la definición de *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora enfoca su atención en los usos de la memoria en la definición de la historiografía nacional francesa. El autor muestra como una tradición de la memoria fue usada a través de la historia y de la “idea de nación” a través de mecanismos de justificación y legitimación en un presente específico. “Gabriel Moond podía ver legítimamente como <<la investigación científica de ahora en adelante lenta, colectiva y metódica>> trabaja de una <<manera secreta y segura por la grandeza de la patria...>>”.³⁰

²⁷ Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Antrophos, 2004, pp. 10-11.

²⁸ Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 85 y 86.

²⁹ Por ejemplo, fray Servando Teresa de Mier a través de *Historia de la Revolución de Nueva España* (1813) y Carlos María de Bustamante mediante su obra *Cuadro histórico de la Revolución mexicana* (1827). Sin embargo, habrá muchas producciones memorísticas como *Historia de Méjico* de Lucas Alamán y *Memorias de mis tiempos* de Guillermo Prieto.

³⁰ Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, op. cit., p. 23.

Pierre Nora menciona el uso de los “instrumentos básicos del trabajo histórico”, que a la vez son “los objetos más simbólicos de nuestra memoria”: fiestas, conmemoraciones, archivos, “El Panteón o el Arco del Triunfo”, el diccionario Larousse, y en adición, yo propondría que, también la Galería de las Batallas del Palacio de Versalles y las pinturas que inscriben distintas memorias sobre los acontecimientos militares de la historia nacional francesa.³¹ Sin embargo, el concepto de los *lugares de la memoria* de Nora se apoya en la revisión de las estrategias por anclar la memoria nacional en el marco de las conmemoraciones por la Revolución Francesa. Me parece que el análisis mediante dicho concepto no aplicaría al momento de la primera mitad del siglo XIX en México, más bien, podríamos encontrar un paralelismo con las fiestas del Centenario de la Independencia durante el Porfirismo³².

Pérez Vejo, como se enunció anteriormente, explica que los seres humanos se mueven en universos físicos (donde las imágenes son mediatizadas a través de soportes materiales y formales) pero también en universos simbólicos donde podemos situar el mundo cultural y político en donde se lleva a cabo la construcción social de la memoria. También se enfatizó que la postura historiográfica de esta investigación es la de retomar la tensión entre presencia de la imagen y representación humana como oscilatoria y necesaria. La concepción de memoria colectiva que aquí se adopta, se apoya del siguiente argumento del autor:

Un imaginario social, entendido como la ordenación de las representaciones que una sociedad se da de sí misma y de su estructura socio-política, se construye con imágenes mentales, cuya recuperación sólo es posible a través del testimonio de las imágenes visuales. Esto sitúa a las imágenes en el centro del debate

³¹ *Ibid.*, p. 24.

³² El argumento que se sostiene en este punto es que las tres pinturas propuestas que representan batallas sobre las tres primeras no son lugares de la memoria, pues el término acuñado por Pierre Nora se enfoca en lugares que pueden servir como anclaje de la memoria en el marco de la conmemoración de la Revolución Francesa, es decir, doscientos años después de los acontecimientos que se buscan “traer al presente” por así decirlo. Todo lo anterior no podría aplicar en el contexto de las imágenes sobre intervenciones pues no son producto de momentos de conmemoración, sino que funcionan como testimonio y representación de las invasiones en la historia reciente de México en su primera mitad del siglo XIX. Es por ello que los lugares de la memoria, para el caso mexicano, podrían ser, a similitud del proyecto memorístico francés que es de interés para Nora, los desfiles y monumentos que el gobierno de Porfirio Díaz emprendió a inicios del siglo XX o los que se efectuaron en el Bicentenario de la Independencia y el Centenario en el año de 2010.

historiográfico, vestigios no sólo de la forma en que una sociedad se vio a sí misma, sino también, y quizás, sobre todo, de la forma en que determinadas imágenes fueron construidas hasta ser capaces de interpretar y dar sentido a una determinada realidad colectiva³³.

Sin embargo, aclarando que las imágenes materializadas en soportes y técnicas como emprendimiento de la memoria colectiva, no nos ofrecen la “transparencia” (esto es la “verdad histórica correctamente interpretada”) sobre esas sociedades. Lo que, es más, siempre habrá cierto nivel de “opacidad” (o diversas miradas y reelaboraciones) en cuanto al conocimiento del pasado. El motivo de lo anterior es que nuestra lógica y la de las imágenes comprende cierto nivel de inconmensurabilidad. En este sentido, podemos atender a las *representaciones verbales* (ἔκφρασις) como formas de haber visto *representaciones visuales* (cuadros) de manera cuidadosa.

Ahora bien, ¿qué se entiende por pintura militar? ¿cuáles son los tipos de pintura militar que existen? Existe una interesante definición de este género pictórico por parte de Eugenio Landesio, pintor de la Academia Nacional de San Carlos quien fue profesor del ramo de pintura de paisaje de José María Velasco:

A la sección escenas militares pertenecen los cuadros en que el episodio principal lo forman soldados, ya vivaqueando, ya en batalla, y encierra los géneros vivaques y batallas.³⁴

Hay que tomar en cuenta que, para Landesio, la pintura general es la de paisaje, por lo que las diferentes secciones que la componen integran la totalidad del género: así explica el profesor en su tratado que “la pintura general comprende dos ramos, que son: Localidades y Episodios; al primero pertenecen las secciones Celajes, Follajes, Terrenos, Aguas, Edificios; y al segundo pertenecen: Historias, Escenas populares, Escenas militares, Escenas familiares, Retratos y Animales”³⁵. Como profesor de la Academia de San Carlos y tratadista, él tenía un interés por la enseñanza *formal* de la pintura general o de paisaje por lo que era importante que el estudiante de pintura general se dé “una completa idea de las bellezas y

³³ Pérez Vejo, Tomás, “El uso de las imágenes como documento histórico...”, p. 159.

³⁴ Landesio, Eugenio, *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos, México*, Dirección General de Bibliotecas, 1867, p. 3. Vivaquear significa acampar al aire libre.

³⁵ *Ibid.*, p. 2.

caracteres naturales y artificiales que constituyen a la localidad, como de sus moradores, ya exponiéndolos en asuntos familiares y sencillos, ya con gravedad e interés histórico”³⁶.

Con lo anterior podemos ver que para Landesio el género de paisaje no estaba subordinado a los “otros géneros”, sino más bien que estas secciones, se incluyen en dos ramos particulares Localidad y Episodios, lo que a su vez constituyen lo que es esta pintura general o de paisaje. Es importante destacar esta sistematización de los géneros que se hace a partir del ejercicio académico del paisaje hay una *representación* de un territorio o una localidad, aunque los intereses de Landesio hayan sido los de tener una “idea” de los “caracteres naturales” de una localidad.

Por otro lado, Eduardo Báez Macías establece algunas consideraciones acerca de la “pintura militar” en el siglo XIX mexicano:

La pintura militar se ha cultivado en México de mal talante, porque no somos nación de intenciones belicistas. [...]

El siglo XIX sí que tuvo sus motivos, pero los aprovechó mal o es que en las artes plásticas se reflejó débilmente la conciencia histórica, pues ajetreo lo hubo y suficiente para que se hubiera dado una mayor producción de temas militares.³⁷

Aunque se haya cultivado de “mal talante”, creo que es posible abordar la pintura militar desde una mirada historiográfica, misma permita estudiar las *representaciones* que esas imágenes contienen y explicarlas desde sus espacios de experiencia y horizontes de expectativas.

Prácticamente en todas las civilizaciones de la historia cultural del mundo es posible apreciar distintas representaciones sobre enfrentamientos armados y militares. Todas ellas pueden ser problematizadas a través el discurso historiográfico del pasado y de la conformación de las identidades en donde fue producida dicha obra. Peter Burke explica que la característica esencial de los cuadros de batalla es la de “condensar” acciones militares, ya que, en la mirada sobre los acontecimientos de

³⁶ *Ibid.*, p. 5 y 6.

³⁷ Báez Macías, Eduardo, “Pintura militar: entre lo episódico y la acción de masas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, 2001, pp. 129-130.

guerra, estamos ante fenómenos de dispersión. ¿Cuáles son las representaciones que merece la pena mirar para recordar? “Una posible solución al problema de la dispersión era concentrar la atención del espectador en las acciones de unos cuantos individuos, fragmentando el relato grandioso en otros más pequeños”³⁸. Dos aspectos son los que se destaca de las reflexiones del autor: en primer lugar, la relación entre poder y la encomienda de realizar cuadros de batalla que correspondan a legitimar el discurso de príncipes y gobiernos (o incluso periódicos que pueden estar alineados con ciertas facciones políticas)³⁹. Estas obras sirven como una forma de propaganda política.

En segundo lugar, en cada tiempo histórico, los cuadros son representados a través de ciertas convenciones iconográficas que van cambiando a lo largo del tiempo. En la tradición greco-romana, que fue retomada por el occidente europeo, podemos observar la construcción de esas convenciones. Por ejemplo, está la Columna de Trajano o el Arco de Constantino, o el Mosaico de Issos que es una obra de tradición latina que enuncia una batalla del macedonio Alejandro Magno. También podemos apelar a las tradiciones renacentistas que se recuperan en obras textuales como las *Vidas de los pintores* de Giorgio Vasari⁴⁰.

Además, en esta tradición europea, con el cambio con las estrategias militares también cambiarán las tradiciones y convenciones de la pintura de batallas. Es a partir del Renacimiento y hasta el siglo XVIII y XIX donde van a quedar bien definidos los lenguajes y lógicas propias de los cuadros de representación militar: el primero fue el paso de representar cualquier batalla a interesarse por un hecho militar singular, con sus estrategias y tácticas específicas; el segundo, que destaca Burke, son las representaciones de las batallas antiheroicas, aquellas que buscaban mostrar los “horrores de la guerra”⁴¹.

³⁸ Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Ed. Crítica, 2001, p. 185.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 186 y 187.

⁴¹ *Ibid.*, p. 190.

En la historia del arte existe un gran acervo de pinturas de batallas en las que se encuentran algunos aspectos en común que pueden ayudar a *construir estas fuentes* como parte del género de “escenas militares”. En este sentido, se propone una *tipología* para ordenar las pinturas dentro de la investigación. No es un modelo teórico nomotético, sino una propuesta clasificatoria como condición de posibilidad para analizar las pinturas de género de guerra.

Sirve para reunir elementos en común dentro de la descripción de las escenas militares. Se han encontrado tres aspectos en la pintura de género militar, que servirán para seleccionar y organizar las diferentes obras que se analizarán en el contexto decimonónico mexicano:

- 1) Escenas en donde se aprecian los enfrentamientos de lucha armada entre dos o más bandos. Es decir, cuadros en los que se represente la guerra entre dos o más partes enemigas. Se pueden establecer las diferencias entre las partes o bandos mediante los uniformes, las armas, los rasgos bélicos, etc. La relación de *otredad* entre los enfrentados estará constituida mediante el lenguaje del artista que representó dicha obra.
- 2) Escenas en las que se representan diferentes actividades militares, que no necesariamente sean los ataques armados, como las ocupaciones, los pactos, las firmas, a los militares, acampando, marchando, retrocediendo, etc. Son escenas donde no está presente la guerra, sino otro tipo de representación en la que participan militares realizando cualquier otra “acción” bélica.
- 3) Representaciones en las que el tema militar esté presente sin que necesariamente exista una acción militar: pintura de objetos militares (¿bodegones militares?), blasones y heráldica, escudos de armas, alegorías militares, grabados, mapas, sketches, es decir, cualquier representación gráfica que nos remita al asunto de la “guerra”.

Las características anteriormente mencionadas son propuestas en esta investigación para poder orientarse en el mundo historiográfico de las representaciones visuales militares. Esta tipología proviene de la diferenciación

antes retomada de Landesio en la que diferencia entre escenas vivaques y escenas de batalla. Sin embargo, el objetivo es construir una tipología de referencia que auxilie en la problematización historiográfica (y no en la enseñanza de la pintura como para el profesor del ramo de pintura de paisaje hacia la segunda mitad del siglo XIX en que se escribió su tratado. Se tratan de categorías construidas en un presente por el autor del presente proyecto⁴².

Como principal aspecto de este género de pintura militar vemos la importancia de representar a los líderes o protagonistas y que existe un criterio de *otredad*. ¿Quiénes representan las imágenes de tema militar? Podemos responder que generalmente los ganadores. Se trata de una visión del punto de vista de los vencedores. El criterio de otredad generalmente aparece representado por elementos como los uniformes o vestimentas (muy interesante para el asunto de la identidad).

Sin embargo, hay tomar en cuenta que, el análisis de la pintura militar se está haciendo desde criterios de un presente específico. Habrá que considerar los símbolos y lenguajes de los *representados* en dichas pinturas. También comprender el significado de las batallas para los que participaron, y si bien no es posible, las opiniones (ἔκφρασις) de los contemporáneos dentro de los hechos armados. ¿Qué papel militar, religioso, cultural, económico y político cumple la guerra en el mundo moderno? Si la guerra y la batalla es común del hombre a lo largo de toda su historia, ¿Qué significados y representaciones están implícitos en los contextos modernos?⁴³

Además, dentro de la pintura militar podemos encontrar otros géneros de la pintura como:

⁴² El uso del término *género* por Landesio sirve para comprender los criterios y modelos en ciertas imágenes que ayudaron en la educación de los pintores de la Academia de San Carlos hacia la segunda mitad del siglo XIX mexicano. Lo anterior ha servido a este trabajo para aproximarnos a *una* de las tantas coordenadas visuales en los géneros de la pintura del siglo XIX. Más adelante se argumenta lo que se entenderá como *género* en el estudio de las pinturas del pasado en un presente de investigación.

⁴³ La cuestión de que sociedad es moderna y cual no lo es, trasciende los alcances de esta investigación. Queda pendiente para una agenda de investigación futura.

- Retrato: la representación de los militares o personajes centrales de los acontecimientos bélicos, ya sea en batalla, vivaqueando, firmando la paz, dando órdenes, etc.⁴⁴
- Paisaje: los espacios o lugares *representados* según los criterios o puntos de vista del pintor y del lugar de enunciación en el que se encuentra.⁴⁵
- Alegoría: aquellos elementos metafóricos que permiten representar ideas abstractas como la libertad, la justicia, la patria, la independencia, etc.⁴⁶

Antes de argumentar el vínculo entre memoria colectiva y géneros de la pintura conviene aclarar el uso del concepto *género* aplicado a las representaciones visuales. Este concepto, mismo que puede ser aplicado al campo de la literatura, sirve para reunir determinadas características de los conjuntos de signos que se denominan “textos”. El “género” sirve para abreviar y simplificar por medio de ciertos rasgos característicos algunos textos de acuerdo a las propiedades y particularidades compartidas con otros textos⁴⁷. De esta manera, en el ámbito de la literatura, Ernst Robert Curtius propuso el término *topoi* como los “modelos convencionales para la captación de determinados ámbitos”. Sin embargo, pueden generar “automatización” y “convertirse en clichés”⁴⁸.

No obstante, sirven para reducir la complejidad de material literario a una palabra o frase como “sátira” o “novela corta”, etc. De esta manera, y en palabras de Raible,

⁴⁴ El retrato proviene de muy antañanas tradiciones pictóricas de diversas sociedades humanas. Desde la Antigüedad Clásica, se establecieron las convenciones donde se representaba al gobernante como héroe o personaje sobrehumano. Muchas veces se trata de encarnar en el personaje ideas o valores de una cultura determinada. Burke, Peter, *Visto y no visto...*, op. cit., p. 83.

⁴⁵ Los paisajes en los cuadros implican la imagen de haber visto la naturaleza, de acuerdo a las tradiciones pictóricas del momento (neoclasicismo, realismo, romanticismo, impresionismo, etc.). De acuerdo a Burke, el paisaje pintado es la imagen de una imagen, pero, también, es una metaimagen, de acuerdo con Mitchell, pues se encuentra integrada por sus propias lógicas que no son las de la naturaleza misma. “El paisaje evoca una serie de asociaciones políticas, o incluso, que expresa una determinada ideología, como, por ejemplo, el nacionalismo. *Ibid.*, p. 53-55.

⁴⁶ El artista puede ser considerado como un filósofo político. Pero “el problema de hacer visibles los conceptos abstractos, de concretizarlos, no es sólo de los artistas, La metáfora y el símbolo han desempañado siempre un papel importante en la política”. *Ibid.*, p. 77. Burke cita numerosos ejemplos de estas alegorías como aquellas que se encarnan en animales o personas.

⁴⁷ Raible, Wolfgang, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”. en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988, p. 305.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 310.

existen ciertas denominaciones genéricas para nombrar determinados textos de acuerdo a tipologías convencionalmente establecidas. Dicho de otro modo (en términos semióticos) se trata de signos lingüísticos simples (nombre del género) que designan signos lingüísticos complejos (los textos en sí)⁴⁹. En este trabajo se recupera la idea de que existen signos lingüísticos simples que son aplicados a otros más complejos, pero aplicados al campo de la producción visual, específicamente, del siglo XIX. Se trata de convenciones genéricas producidas en Europa, y que fueron aplicadas a las circunstancias de producción pictórica en México.

El *género* en la pintura sirve para apelar a ciertas propiedades o características que se encuentran dentro de determinadas obras visuales: paisaje, alegoría o retrato. Estas palabras encierran y reducen toda una amplia gama de singularidades, y si se permite el término, de determinados *topoi*, dentro de las pinturas y litografías. Refieren tanto a las técnicas, a contenidos, así como a estilos de ejecución de la pintura. Además, dentro del mismo *género* como modelo o forma genérica de concebir a las imágenes, también podemos encontrar ciertos discursos que construyen la realidad social del sujeto que se desenvuelve en un concreto ámbito colectivo⁵⁰. Pérez Vejo y Alfonso Mendiola nos otorgan esta segunda pauta para aproximarnos a los géneros pictóricos desde una dimensión comunicativa y como forma de construcción de la realidad social. “En cada sociedad se instituye una relación entre el régimen de lo visible (lo real) y el régimen de lo comunicable (el género literario⁵¹), siempre y cuando por lo *visible entendamos el acto de contar o describir lo visto*”⁵².

⁴⁹ *Ibid.*, p. 328.

⁵⁰ “El mundo vivido no es tanto una realidad tangible como su representación, una imagen mental. El imaginario, entendido como la ordenación de las representaciones que una sociedad tiene de sí misma y de las demás, se construye con imágenes mentales, pero en su reconstrucción histórica, en el testimonio de las representaciones visuales, las imágenes fueron construidas para ser capaces de interpretar y dar sentido a una determinada realidad colectiva”, véase Pérez Vejo, Tomás, “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes?...”, *op. cit.*, p. 28.

⁵¹ O *género visual* en términos de este estudio.

⁵² Mendiola, Alfonso, “Los géneros discursivos como constructores de la realidad. Un acercamiento mediante la teoría de Niklas Luhmann”, en *Historia y Grafía*, núm. 32, 2009, p. 28. Cursivas añadidas por el autor de esta investigación.

En este trabajo se argumenta que el *género en la pintura* sirve 1) para la apelación de determinadas características de ciertas obras visuales, es decir, reducir signos lingüísticos y pictóricos complejos a otros más simples; y 2) para aproximarnos a una producción artística (pintura) como una operación comunicativa que refleja la imagen interior del pintor (intencionalidad) y su visión del mundo de acuerdo a las convenciones y tradiciones socialmente determinadas. Sin embargo, tomando en consideración que se tratan de categorías heurísticas de investigación, de manera que las palabras no determinan por completo a las imágenes, sino que son lógicas en tensión necesaria para la investigación historiográfica.

La definición de *género* ayuda a comprender, en esta investigación, que el pintor no está mostrando “la realidad” sino la forma de construir, imaginar y representar un recuerdo sobre las tres primeras intervenciones extranjeras en México. El género en la pintura sirve como un modelo genérico para situarnos dentro de las coordenadas de representación y ejecución artística por parte del pintor-sujeto-de-enunciación. Aquí es donde la historiografía permite vincular el problema de las imágenes con el del recuerdo plasmado. El concepto de memoria colectiva⁵³, como herramienta de análisis historiográfica, pone énfasis en dos características de pertinencia en el estudio sobre las escenas militares. A continuación, se enlistan algunas premisas que subyacen a través de este concepto:

- La noción de memoria colectiva permite problematizar a los *sujetos de la memoria*, es decir, a ciertas partes del cuerpo social o conjunto de grupos sociales que participan en la producción de estas representaciones sobre las invasiones extranjeras en México a principios del siglo XIX. Estos grupos pueden ser tanto artistas y políticos nacionales como extranjeros.

⁵³ Además, la cuestión del *género* y del *discurso* se vincula con la memoria colectiva como una actividad comunicativa socialmente determinada en las que participan diversos grupos de una época. Se estará hablando siempre de un discurso memorístico materializado en la pintura. No obstante, en este trabajo siempre se observará con cuidado que existen específicas condiciones de posibilidad en la producción y recepción de los recuerdos materializados en los soportes visuales. En cada caso, se analizarán sus particularidades. Véase, Van Dijk, Teun A., “El discurso como interacción en la sociedad”, en. van Dijk, Teun A., (comp.) *El discurso como interacción social*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2000, pp. 19-66.

- A través de la memoria colectiva podemos identificar el problema de la *identidad social o identidad nacional*. ¿Quiénes están representados en las pinturas? ¿Quiénes se constituyen como antagonistas? La escena militar permite identificar algunos juegos de otredad que se construyen a partir del imaginario entre los “invasores” y los “invadidos”. Está es una variable interesante pues se trata de un momento de construcción de una identidad nacional que se verá consolidada hasta inicios del siglo XX. La memoria sobre la invasión puede ser desde el punto de vista de los “vencedores” o de los “vencidos”.
- La memoria colectiva, mediante la representación de las escenas militares, permite identificar la *construcción social del territorio* que está siendo ocupado por militares extranjeros. No sólo son las identidades colectivas las que se están construyendo, sino los espacios en los que esas identidades se construyen. El problema de la territorialidad fue un campo de discusión política frente a los regionalismos que se debatieron entre el federalismo y el centralismo (que nada tiene que ver con la discusión entre conservadurismo y liberalismo). La escena militar permite identificar al héroe de Tampico o La gloriosa acción de Veracruz. La representación de los lugares a través de la memoria puede ser problematizada a través de la pintura de escena militar.
- Con el concepto de memoria colectiva podemos conocer la manera en que ciertos grupos sociales propusieron *nuevos tiempos y calendarios cívicos* conmemorativos. Con la llegada de diversos grupos políticos y militares al poder habrá distintos discursos de legitimación de fechas patrias, como el inicio de la Independencia de 1810, la derrota de la expedición Barradas el 11 de septiembre de 1829, o la ocupación de Winfield Scott el 13 de septiembre de 1847. La memoria sobre las intervenciones extranjeras deja lugar a algunas preguntas respecto a las fechas: ¿quiénes recuerdan qué acontecimientos y con qué motivo? ¿cómo recuerdan los “perdedores” de la batalla la fecha de su “caída”? ¿cómo se explica lo anterior en términos de producción de memorias visuales?

- La memoria colectiva permite brindar un espacio de problematización historiográfica a través de los *discursos sobre el pasado*. Aunque también la idea de narrativa ha resultado interesante, se propone que a través del análisis del discurso memorial se pueden integrar los cuatro aspectos antes mencionados: los sujetos de la memoria colectiva y sus identidades (sociales o nacional), así como la forma de representar el espacio y el tiempo que se recuerda.

Aunque los elementos que componen una obra visual siempre parten de la intencionalidad del pintor, siempre es posible indagar en las condiciones de posibilidad de su recepción si es posible rastrear los canales de difusión de la misma. De esta manera, las pinturas y grabados sobre las intervenciones extranjeras permiten vincular el problema historiográfico de la representación del pasado a través de las diferentes estrategias o emprendimientos visuales de la memoria. Así como los textos escritos pueden ser problematizados desde este enfoque, a través de la pintura y la litografía, la memoria puede ser leída mediante algunos puntos que a continuación se proponen:

- El tipo de identidades de los actores militares a través de los uniformes, de la disposición de los personajes, y las jerarquías que se representan. Identificar si los personajes son conocidos o si sólo es una masa militar anónima vivaqueando, en batalla, ocupando un lugar, etc.
- La composición de la escena, ¿quién hace qué acción?, ¿qué tipo de acción militar se representa? ¿cuál es el trasfondo retórico o moral de dicho cuadro? ¿es una acción heroica, de martirio, patriótica, alegórica, etc.?
- El paisajismo es un elemento importante de la escena militar pues ésta implica una estrategia de representar determinado territorio. ¿Cuál fue la intención del autor al mostrarnos el lugar de la escena militar? La relación entre la geografía con el espacio que se plasma en el cuadro mostrará el imaginario del pintor, y quizás, de su grupo social de pertenencia. El paisaje es una parte del género artístico que nos indica la dinámica cultural de los pintores para representar los territorios, y específicamente, los territorios donde acontecieron las invasiones militares que los mismos recuerdan.

- Los iconotextos son cartelas o escritos que sirven de ayuda didáctica al espectador, con el objeto de que las imágenes puedan ser leídas e interpretadas de acuerdo a las intenciones del pintor. ¿Hay fechas en el nombre o en el iconotexto? ¿qué episodio de la batalla está siendo representado? ¿qué determinó al pintor para representar dicho episodio de la batalla y no otros? A través de este aspecto el criterio de selección por parte del pintor (o del mismo investigador) nos mostrará el tipo de estrategias historiográficas a la hora de recordar las batallas militares.

La biografía de los artistas nos remitirá a los distintos grupos sociales con los que posiblemente estuvo relacionado. Aunque se trate de un pintor, el tipo de rol que pudo asumir el mismo pudo ser cambiante y multifacético. Por lo anterior, se evitará caer en la idea de que el pintor solo tuvo un tipo de identidad inamovible. En este sentido, a través de la biografía podremos echar un vistazo a los intereses y círculos en los que participó. A partir de las identidades sociales, veremos el gran problema del proyecto de construcción de una identidad nacional, a través de estos soportes visuales.

Finalmente, se dará cuenta de los lugares de recepción y uso de las imágenes propuestas. Aunque el objeto es problematizar la producción de una memoria colectiva mediante dispositivos visuales, también se tratará de rastrear la recepción de esa memoria colectiva por parte de otros grupos sociales, que incluso, pudieron haber recordado el mismo acontecimiento de una forma completamente diferente. Este interesante campo de investigación se dejará para otro momento.

1.3 La conformación de la nación mexicana: Estado, nación, patria y pintura.

Acercamiento a la pintura de historia desde Pérez Vejo

En este proyecto se revisó el concepto de pintura de historia de Tomas Pérez Vejo en la relación entre imágenes y nación. Sin embargo, sirve como punto de partida para aclarar que el autor utiliza el término para investigar un momento distinto al que interesa en este trabajo. Para Pérez Vejo, “la pintura de historia es la ilustración

de un relato, relato a su vez ella misma de la construcción de la principal y más poderosa metáfora de identidad colectiva de la modernidad: la nación”⁵⁴. Aunque en un primer momento dicha definición pareció la más atractiva como punto de partida en este análisis, posteriormente se determinó que la investigación de Pérez Vejo apela al contexto de producción en la Academia de San Carlos a partir de la década de los 70's y 80's del siglo XIX. Por otro lado, la pintura fuera del ámbito académico que se inspiró en temas patrióticos, debe considerarse según sus propias especificidades, y sería una “analogía irracional” querer incorporarla como pintura de historia (en el sentido del autor).

Sirva el ejemplo de aquella producción pictórica traída por artistas viajeros, en la que la convención artística extranjera jugó un papel en la adopción de estilos y formatos propios. La litografía es un ejemplo de registro o huella en las que es posible conocer representaciones historiográficas sobre acontecimientos militares. En esta técnica algunos artistas extranjeros cristalizaron sus memorias sobre las intervenciones extranjeras en México (primera mitad del s. XIX). Antes de la reorganización de la Academia de San Carlos (1843), existió producción pictórica realizada por extranjeros y artistas viajeros.

Cabe destacar el papel de los mismos como importadores de diversos géneros que se aplicaron en los países hispanoamericanos recién independizados y que los mismos artistas nativos desarrollarían más tarde. De esta manera, antes del desarrollo del costumbrismo o del paisajismo en la Academia de San Carlos de México, en la primera mitad del siglo XIX, estos viajeros del *Grand Tour* se fascinaron y aportaron su mirada exotista de América Latina, acerca de sus habitantes, sus costumbres y sus localidades:

El territorio es en sí objeto de invención a través del discurso literario y artístico y sienta las raíces de la identidad; con el folklore ocurre otro tanto, y la repetición intensiva de ciertas

⁵⁴ Pérez Vejo, Tomás, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, en *Historia y gráfica*, núm. 16, 2001, p. 110.

costumbres, genera una imagen que se convierte en hábito y consolida el tópico, que es, a su manera, la elección de una tipología para convertirla en emblema identitario.⁵⁵

Muchos de los modelos iconográficos, así como de los temas y géneros fueron traídos por artistas viajeros que realizaron estancias más o menos largas en el país tras su independencia⁵⁶. Sobre estos artistas extranjeros Cuadriello nos señala lo siguiente:

[...] debemos considerar la importante labor pictórica y decorativa realizada por agentes extranjeros con perfil empresarial que, movilizándose por el vasto territorio o en regiones determinadas por su prosperidad económica, recibieron comisiones oficiales o gozaron del favor y las aspiraciones de la alta burguesía. Lo mismo se les ve decorando muros de edificios públicos o diseñando escenografías para el teatro, que ejecutando murales caseros o retratos de individuos prominentes de la historia regional. Por sus estudios académicos y por el tipo de esfera social en que se promovieron, sus obras se disparan notoriamente de aquellas otras de factura local. [...] (sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX).

Como podemos ver, existió una importante producción regional que compitió con la de los artistas locales, sobre todo, bien entrada la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, ya desde inicios del periodo independiente en México hubo una importante producción pictórica por parte de estos artistas extranjeros, también denominados viajeros, que se caracterizaron por utilizar distintas técnicas que incluían la pintura, la litografía y el grabado en los que se comenzaron a practicar los géneros de los paisajes a campo abierto, las vistas urbanas y las escenas costumbristas. En este sentido, la producción de los artistas viajeros nos deja este registro documental o huellas a manera de imágenes en las que prevalece una visión extranjera acerca de la América Tropical: escenarios en los que se representó a México como un paraíso incontaminado, habitado por gentes con prácticas exóticas en los que los europeos podían ver los inicios primigenios de la historia de la civilización:

⁵⁵ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica", en *Historia Mexicana*, vol. LIII, núm. 2, 2003, p. 355.

⁵⁶ Durante el periodo del Virreinato, España tomaba restricciones en torno a estancias o visitas de extranjeros provenientes de otras regiones de del mundo, sobre todo con ingleses, franceses y estadounidenses. Para profundizar al respecto véase, Ramírez, Fausto, "La visión europea de América Tropical: los artistas viajeros" en *Historia del arte mexicano*, México, SEP/INAH-Salvat, 1984, tomo 7, pp. 1367-1391.

La importancia de los viajeros y su trabajo en las ciudades y en algunos ámbitos rurales, además de la gradual difusión a través de la litografía y las revistas ilustradas que comenzaron a circular con profusión durante el siglo XIX, fue atrayendo las nacientes vocaciones artísticas americanas, fundamentándose sobre ella la labor de costumbristas autóctonos, en cuyas obras se impone la mirada popular; estas irán dando forma al imaginario costumbrista, urbano y rural, que se incorporará desde distintos frentes a la consolidación de perfiles nacionalistas desde lo cotidiano. [...] Curiosamente otros artistas autóctonos vieron su propia realidad no sin antes pasar por ese prisma europeo que habían aprehendido en contacto con los viajeros, como si para mirar lo propio debieran hacerlo con una mirada externa.⁵⁷

La conformación de representaciones, en este caso, de las costumbres o “lo cotidiano” pasa por un repertorio de significaciones construidas desde la identidad de un extranjero europeo. La experiencia de estos primeros turistas queda plasmada en itinerarios de viaje que pueden contener ciertos elementos literarios, pero también gráficos. Estos documentos o huellas extranjeras supusieron un punto de referencia que más tarde fueron asimilados (reelaborados y resignificados) por los artistas autóctonos. El discurso costumbrista muestra un conjunto de experiencias, que fueron compuestas por los extranjeros y reconfiguradas por los nativos.

Precisamente son los acontecimientos militares donde se buscó plasmar el ideario de las “acciones” llevadas a cabo por estos héroes inventados o contruidos. La técnica de la litografía fue introducida al país por varios artistas como Claudio Linati y Pedro Gualdi. Del primero tenemos un buen número de escenas costumbristas en las que se pueden apreciar algunos de los trajes militares utilizados durante el movimiento insurgente de Independencia, que se encuentran registrados en *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828)⁵⁸. Además, poseemos algunas representaciones de los “héroes” nacionales, aunque [posiblemente] la intención de este artista fue más bien la de un registro costumbrista y no tanto el ensalzamiento de personajes importantes. Esta obra destaca por mostrar algunos de los uniformes

⁵⁷ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El papel de las artes...”, *op. cit.*, p. 357 y 358.

⁵⁸ Linati, Claudio, *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828), prólogo de Manuel Toussaint, Introducción, estudio y traducción de Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

utilizados durante la época como el de los dragones rojos que un año más tarde participarían en contra de la Expedición de Isidro Barradas (1829). A diferencia de la pintura militar académica durante la segunda mitad del siglo XIX mexicano, en la primera mitad “tocó a la litografía, de reciente presencia dentro de las artes visuales, hacer la crónica en imágenes de las continuas guerras del México del siglo XIX”.⁵⁹

¿Cuál es la diferencia entre patria, nación y Estado? El *Glosario de términos históricos, políticos y económicos* establece que la patria refiere a la “tierra natal o adoptiva [...] a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos”⁶⁰. El concepto de “patria”, que se utiliza en este trabajo de investigación, puede ser entendido como aquel sentimiento de pertenencia a algún lugar o comunidad por parte de un individuo o una colectividad. Este sentimiento de pertenencia a la patria puede ser identificado a partir de las representaciones que las personas construyen e interpretan en torno a esos lugares al que se adscriben⁶¹.

Por otro lado, el Estado es “el conjunto de órganos de gobierno de un país soberano; cuerpo político de una nación” o “territorio que se gobierna por leyes propias”⁶². Es decir, se trata de una forma de organización social, establecida mediante principios jurídicos (leyes, Constitución), que se encuentra delimitada en un territorio específico, en el cual se inscriben reglas, instituciones, organizaciones y burocracias⁶³.

⁵⁹ Báez Macías, Eduardo, “Litografía y vida militar”, en *Nación de imágenes. Litografía mexicana del siglo XIX*, Museo Nacional de Arte, CONACULTA, 1994, pp. 70-83.

⁶⁰ Ríos de la Torre, Guadalupe y Ramírez Leyva, Edelmira, *De las palabras a los hechos. Glosario de términos históricos, políticos y económicos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, p. 188

⁶¹ “Ante todo, pues, es un lugar, morada de las generaciones sucesivas y soporte de los recuerdos, impresiones primigenias, paisajes comunes. Está unida primordialmente a nuestros sentimientos: es apego, arraigo en él. Abarca simultáneamente superficies variables de la tierra, organizadas o no como Estados naciones [...] Los vínculos pueden asemejarse a la generación y hablarse, así, de una “Madre Patria”. “Patria” está unida al patriarca, pero su vínculo con la tierra en que se nace manifiesta un costado maternal: una “matria”. La tierra simboliza la función maternal y nutricia: *tellus mater*, da la vida y la recibe al final”. Citado en Bandieri, Luis María, “Patria, nación, estado “et de quibusdam aliis”, en *Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, vol. 37, núm. 36, enero-junio, 2007, p. 18.

⁶² Ríos de la Torre y Ramírez Leyva, *De las palabras a los hechos...*, *op. cit.*, p. 99.

⁶³ “El Estado moderno se asocia a la soberanía: es una unidad política con carácter de sujeto de derecho internacional regida por un poder soberano, esto es, dotado de la facultad de tomar la última decisión. Se proclama a partir de la Francia revolucionaria, con fórmula que habrá de tener luenga descendencia, “uno e indivisible”, procede a una homogeneización y una uniformización de las diversidades, que había comenzado

El principio del Estado es la *soberanía*, que implica la independencia para gobernar a los miembros de esa comunidad estatal. Mientras que la patria se podría definir como un sentimiento de pertenencia o de origen a cualquier comunidad, el Estado es una forma social y política de organización colectiva. Se puede sentir patriotismo por un Estado, pero también por una localidad pequeña, una escuela, una religión, todo aquello que suponga un origen. Para la segunda mitad del siglo XIX, el Estado aparece como, prácticamente, el único promotor y mecenas de ciertos proyectos artísticos, fomentando exposiciones internacionales, concursos académicos y pensiones a estudiantes talentosos para que fuesen a realizar estancias en Europa⁶⁴. En este sentido, los estados modernos “ya no ejercen el poder por la gracia de Dios, sino por la gracia de la nación, pero para esto es necesario inventar a la nación, mostrarla en imágenes”⁶⁵. Aunque aún no es posible hablar de un Estado-nación para la primera mitad del siglo XIX, sí que es identificable la noción de lo patriótico en las imágenes producidas en este contexto⁶⁶.

También nos enfrentamos al concepto de *nación* que implica una “entidad jurídica y política formada por el conjunto de los habitantes de un país regido por el mismo gobierno y con un territorio”⁶⁷. Es frecuente que en una nación existan ciertas características culturales que se piensan o “imaginan” como denominadores comunes para establecer ciertas imágenes y lazos de interrelación entre sus miembros⁶⁸. Cuando se habla de un sentimiento patriótico y de un órgano estatal, siempre se debe apelar a la comunidad de personas que la integran. Estos deben de someterse a las regulaciones y dominios que el aparato del Estado busca imponer⁶⁹.

bajo las monarquías absolutas, pero que se sella definitivamente bajo Napoleón. El Estado “suelda” naciones y patrias bajo su soberanía, o las divide y trocea”. Citado en Bandieri, “Patria, nación, estado...”, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁴ Sobre todo, en el periodo del Porfiriato.

⁶⁵ Pérez Vejo, Tomás, “Pintura de historia”, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁶ No es el objetivo de la investigación profundizar en la discusión actual de los conceptos ni dar definiciones acabadas. Eso se dejará como una agenda pendiente de investigación en el futuro.

⁶⁷ Ríos de la Torre y Ramírez Leyva, *De las palabras a los hechos...*, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁸ Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 273.

⁶⁹ “La nación es historia común, y cada nación se define por sus diferencias con las otras naciones; por eso, en ella se da también una suspicacia respecto de las naciones potencialmente rivales. [...] La nación moderna

Así surge un argumento de la investigación: que la concepción de grupos políticos y artísticos sobre la *patria* jugó un rol importante en las maneras y convenciones de representar las escenas militares en las que hay un “nosotros” construido, frente a “otros” que son los invasores extranjeros. Parte de esta idea se intentará mostrar en el análisis que se realizará de las pinturas. De manera que el emprendimiento de un recuerdo sobre la intervención militar en un país en vías de consolidación fue decisivo en el proceso de elaboración (también) de identidades nacionales, que aún no estaban bien definidas.

En este sentido, no se propone que los conceptos de Estado o patria sean opuestos o contradictorios, sino que conforman aspectos de la cultura política que se estaba consolidando a inicios del siglo XIX, donde convivieron características de las tradiciones novohispanas con las del naciente republicanism. Esto se va a ver reflejado en las distintas formas de conmemorar, celebrar y ritualizar durante los regímenes presidenciales de Santa Anna⁷⁰.

En la idea de Estado están implicadas características más complejas como leyes, burocracias, sistemas fiscales, ciudadanía, comercio, ejército, religión, etc. En esta investigación se dará especial atención al papel de las milicias⁷¹, pues servirá para comprender la representación de las mismas en las pinturas y grabados.

Josefina Zoraida Vázquez menciona que “el ejército, el grupo más favorecido por la guerra de independencia, ejerció durante más de un siglo el monopolio del

terminó absorbiendo a la patria y aprovechando de ella, en clave bélica, la reacción pasional frente al invasor o al que la priva de las libertades personales. En otras palabras, lo colectivo, igualitario y abstracto fue sustituyendo a lo común y concreto y se manifestó en una “identidad”, uniforme y totalizada, en beneficio de la arquitectura del Estado, extendida exclusivamente sobre el territorio en el cual este último ejerce su dominio soberano”, véase Bandieri, “Patria, nación, estado...”, *op. cit.*, p. 27 y 28.

⁷⁰ En el capítulo 3 se profundiza en la manera en que se mezclan aspectos de los rituales novohispanos dentro de una celebración cívica cuando se celebró el funeral de la pierna de Santa Anna en el Panteón de Santa Paula. Para profundizar en este cambio en las formas de ritualización en la transición del periodo novohispano al primer México independiente, véase Zárata Toscano, Verónica, “La conformación de un calendario festivo en la cultura política y memoria” en Erika Pani y Alicia Salmerón (coords.), *Conceptualizar lo que se ve. François Xavier Guerra, historiador. Homenaje*, México, Instituto Mora, 2004, pp. 182-215.

⁷¹ Kahle, Gunter, *El ejército y la formación del Estado en los comienzos de la independencia de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

ejecutivo”, ya que la gran mayoría de presidentes “fueron generales hasta 1846”.⁷² Sin embargo, la misma autora toma en consideración al conjunto de poderes como el legislativo que dominó políticamente durante el federalismo, o el poder conservador (cuarto poder que vigilaba al ejecutivo, legislativo y judicial), que predominó durante el periodo centralista. ¿Cuáles son las características del centralismo y el federalismo en México? ¿Por qué es importante durante el proceso de creación de la nación? En esta propuesta se trabajará con la premisa de que el Estado mexicano, durante la primera mitad del siglo XIX, aún no estaba consolidado, sino que era un proyecto a construir⁷³.

El problema radicaba en que, durante el Virreinato de Nueva España, existían regionalismos delimitados por las provincias (durante el periodo Habsburgo) e intendencias (periodo Borbón).⁷⁴ Vázquez explica que con el Plan de Iguala y el de Casa Mata el ejército se convirtió en “garante” de la unión, religión e independencia como propuestas para un nuevo pacto social que politizó por primera vez a los militares, aunque, se trataba de un actor político heterogéneo, pues se encontraba escindido en sus orígenes (realista, insurgente, permanente, milicia cívica, etc.). Los militares, en tanto nuevos actores políticos emergentes, abrazaron diferentes ideologías según las circunstancias.⁷⁵

Por lo tanto, el principal problema para construir un Estado-nación fue el de crear una fuerza unificadora nacional, un gobierno federal, que se colocara frente a los intereses regionales de las entidades federativas que contaban con alianzas comerciales, militares y legislativas. Los conceptos de centralismo y federalismo en México (durante la primera mitad del XIX) no deben ser entendidos como analogías

⁷² Vázquez, Josefina Zoraida, “Los planes políticos y colaboración entre civiles y militares”, en *Décadas de inestabilidad y amenazas. México, 1821-1848*, (Antología de la autora), México, El Colegio de México, 2010, p. 201.

⁷³ No es el objetivo profundizar en la construcción de la nación en Latinoamérica. Sin embargo, se revisó Annino, Antonio, Guerra François- Xavier, (coords.), *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

⁷⁴ Sobre el tema de los intereses locales, las municipalidades y capitales provinciales, véase el apartado “El antecedente colonial: ¿un federalismo *Avant la lettre*?”, en Vázquez, Josefina Zoraida, “Continuidades en el debate centralismo-federalismo”, en *Décadas de inestabilidad y amenazas. México, 1821-1848*, (Antología de la autora), México, El Colegio de México, 2010, p. 176-178.

⁷⁵ Vázquez, Josefina Zoraida, “Los planes políticos...”, *op. cit.*, p. 205 y 207.

a las ideologías de conservadurismo y liberalismo, respectivamente. Se trataban de formas de organización de la república, casi siempre definidas desde lo constitucional, para hacer frente a las fuerzas políticas, militares y económicas que cada estado regional poseía. Tras la separación de Guatemala de la joven república, Zacatecas, Guadalajara y Texas comenzaron a pensar en declararse estados libres y soberanos.

El primer federalismo en México (1824) implicó un “gobierno [...] débil, dependiente fiscal y militarmente de los estados, lo que hizo que la federación languidciera, afectada por un déficit constante y un ejército ineficiente que fue incapaz de defender a la república”.⁷⁶ Regiones como Guadalajara, San Luis Potosí y Veracruz se convirtieron en centros militares y comerciales poderosos lo que hizo que se convirtieran en bases de pronunciamientos militares exitosos.⁷⁷ Antonio López de Santa Anna destacó por sus relaciones con comerciantes algodoneros y usureros, así como por su carrera militar que desarrolló en Veracruz desde la época en que fue realista.

El centralismo mexicano (1835) buscó fortalecer el gobierno federal sobre los intereses de los estados, lo que causó cierto disgusto en algunas facciones, situación que conllevó al movimiento independentista de Texas⁷⁸. Precisamente entre sus medidas, con las Siete Leyes, se buscaba construir un sistema fiscal y crear una Hacienda Pública revirtiendo el poder de las localidades y reorganizando a las milicias. La vigilancia del poder Conservador causó mucho malestar, lo que acusó el fracaso de la propuesta centralista. En la década de los años cuarenta del siglo XIX, las diferentes facciones políticas veían en Santa Anna un líder militar capaz de resolver las problemáticas entre los poderes regionales y el gobierno federal.

⁷⁶ Vázquez, Josefina Zoraida, “Continuidades en el debate...”, *op. cit.*, p. 182.

⁷⁷ Vázquez, Josefina Zoraida, “Los planes políticos...”, *op. cit.*, p. 207.

⁷⁸ Sin embargo, las pretensiones de Independencia de Texas por parte de ciertos colonos estadounidenses ya eran evidente mucho antes de la proclamación de México como una república centralista. Este aspecto se aborda de manera más detallada en el capítulo 4 referente a la invasión norteamericana.

Con las deudas económicas, un sistema fiscal inexistente y una hacienda pública sin fondos, hicieron que ningún proyecto de nación fuera viable, por lo que, es difícil hablar de un Estado consolidado. Muchos de los civiles y militares buscaron restablecer el federalismo pues vieron que el centralismo no pudo subsanar la bancarrota ni hacer frente a las amenazas del extranjero. “La situación llegó al extremo de que todos los partidos concluyeron que la única solución era la dictadura, de manera que votaron por llamar al país al exiliado Santa Anna”.⁷⁹ El problema del Estado nación era que estaba ideológicamente dividido, regionalmente atomizado y militarmente controlado⁸⁰, cuestión que se puede ver tanto por el papel del ejército frente a las amenazas extranjeras y por los pronunciamientos armados. Quizás, “la tangible amenaza fortaleció el sentido de unidad”, sobre todo, desde 1828-1829 con el temor de la Reconquista española.⁸¹

Otro aspecto a considerar es la idea de *soberanía* que para la primera mitad del siglo XIX tomó vital importancia. Tras la separación de los territorios hispanoamericanos de la Corona comenzaron a surgir diversos proyectos de gobierno, todos, ellos con intenciones “autonómicas”. Estas se basaban en la legitimidad que tenían los pueblos para gobernarse a sí mismos cuando la autoridad estuviese ausente, como sucedió en la invasión francesa a España y la abdicación de Fernando VII⁸². Aunque no es el objetivo profundizar en la noción de *soberanía* y su papel en la conformación de las primeras repúblicas hispanoamericanas, cabe recalcar que en el concepto subyacen importantes aspectos que serán de interés en este trabajo. En primer lugar, la interpretación de los primeros constructores

⁷⁹ Vázquez, Josefina Zoraida, “Continuidades en el debate...”, *op. cit.*, p. 192. Se trató del último periodo en que Santa Anna estuvo en la presidencia tras estar exiliado en Colombia debido a su fracaso frente a los norteamericanos.

⁸⁰ Aunque siempre fue de vital importancia la participación de civiles, como los comerciantes, la movilización de los recursos y el ejercicio de la violencia siempre estuvo en manos de las milicias.

⁸¹ Vázquez, Josefina Zoraida, “Continuidades en el debate...”, *op. cit.*, p. 186.

⁸² Chiaramonte, José Carlos “Modificaciones del pacto imperial”, en Annino, Antonio y Guerra, François-Xavier (coords.) *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 86.

políticos y militares sobre la soberanía nacional y la representación política, cuestión que provocó un sinnúmero de luchas y levantamientos armados⁸³.

En segundo lugar, el reto para México era el de consolidar un gobierno independiente, soberano, autónomo fundado en los principios revolucionarios pero que fuera estable y que se mantuviera al margen de las leyes y la libertad. Las distintas lecturas sobre la soberanía hicieron que se suscitara muchas querrelas políticas, no pocas de ellas protagonizadas por hombres armados. Además, potencias extranjeras como Gran Bretaña y Francia comenzaron a expandir sus intenciones comerciales e imperiales hacia los recién independizados territorios hispanoamericanos⁸⁴. De esta manera, en 1826 Centroamérica, Perú y Colombia, México firman un “Tratado de Unión, Liga y Confederación perpetua para conservar la soberanía ante toda dominación extranjera⁸⁵. Para el caso mexicano, ¿quién podría garantizar la estabilidad y soberanía de la nación, tanto interna como externamente?

Antonio López de Santa Anna se convirtió en una de las principales figuras militares y políticas, pues su posición como líder del estado de Veracruz (importante enclave marítimo hacia Europa), lo convirtió en un agente vital durante los pronunciamientos, como el de Casa Mata de 1823, el de Xalapa de 1829 (en el que participó junto con Bustamante) y el de Veracruz de 1832, movimiento que lo consolidó como presidente. Dadas las condiciones militares, políticas y económicas del México de la primera mitad del siglo XIX, Santa Anna, consciente o no, dio lugar al desarrollo del caudillismo, ya que su figura fue un mal necesario que todos los “partidos” buscaron. Will Fowler menciona al respecto:

⁸³ “El problema de la representación estaba en la base misma del proceso revolucionario, puesto que, si la soberanía volvía a la comunidad política, la representación de esta era una cuestión insoslayable”, Guerra, François-Xavier, “El ocaso de la monarquía hispánica: revolución y desintegración”, en Annino, Antonio y Guerra, François-Xavier (coords.) *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 132.

⁸⁴ En el capítulo 3 se profundiza en las intenciones expansionistas de los principales imperios mercantiles europeos y las condiciones que permitieron la Primera Intervención Francesa hacia finales de 1838.

⁸⁵ Vázquez, Josefina Zoraida, “Una difícil inserción en el concierto de las naciones” en Antonio Annino y François-Xavier Guerra (coords.) *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 273.

Sin importar que llegara a ser derrotado en San Jacinto en 1836, desterrado tras la llamada revolución de las Tres Horas de 1844, o humillado al encabezar el ejército que fue batido durante la intervención estadounidense de 1846-1848, Santa Anna fue el motivo de más fiestas que Anastasio Bustamante (...) o que héroes nacionales como Miguel Hidalgo o Agustín de Iturbide que, aunque muertos, llegaron a figurar como la inspiración de las solemnes celebraciones patrióticas del 16 y 27 de septiembre, respectivamente.⁸⁶

Después de balancear las circunstancias políticas y sociales de México en la primera mitad del siglo XIX, cabe realizar algunas preguntas para problematizar el contexto santanista con los conceptos de memoria y la pintura como un documento que ancla recuerdos sobre acontecimientos militares. ¿Quién selecciona los acontecimientos militares que deben ser cristalizados en imágenes? ¿Cómo fueron representados esos acontecimientos militares?

1.4 El santannismo como caudillismo en México: algunas políticas culturales de la primera mitad del siglo XIX mexicano

Antes de abordar la imagen de Santa Anna como caudillo, conviene enfatizar algunos aspectos referentes a la tradición artística que proveyó a los pintores de las convenciones icónicas y simbólicas que dieron forma visual a la idea de los héroes⁸⁷. Se trata de aproximarnos a las *lógicas de los cuadros* (en términos historiográficos) que permiten mostrarnos los criterios decimonónicos en los que se presentaron las obras que se abordarán. Hacia el siglo XIX, la figura del militar francés, Napoleón Bonaparte, brindó al mundo republicano de los parámetros visuales que adoptaron muchas de las recién independizadas naciones hispanoamericanas. “Napoleón fue el primer general mediático del mundo, explotando hábilmente todos los medios de comunicación...”⁸⁸ Las campañas militares de Napoleón por Europa lo llevaron a hacerse de una colección

⁸⁶ Fowler, Will, “Fiestas santanistas: la celebración de Santa Anna en la villa de Xalapa, 1821-1855”, en *Historia Mexicana*, vol. LII, núm. 2, El Colegio de México, 2002, p. 392.

⁸⁷En el capítulo 3 se compara la imagen de Santa Anna con la del militar Winfield Scott. El criterio heroico bonapartista también se aplica al general estadounidense durante su campaña de intervención en México.

⁸⁸Rodríguez Moya, Inmaculada y Mínguez, Víctor, *El retrato del poder*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, p. 432.

arqueológica invaluable, donde se inspiró para construir los criterios artísticos que conformaron su programa publicitario:

Además del auge de la cultura clásica en Europa, había otras dos circunstancias que explicaban la voluntad de Napoleón de ser representado a la manera de los dioses, héroes y emperadores del mundo antiguo. Por un lado, su propia trayectoria personal y la coyuntura política de la primera década del siglo XIX en Francia, tenía muchos elementos comunes con la historia de Roma hacia el cambio de era: en ambos casos nos encontramos ante una república expansionista que ejerce el liderazgo militar en su época [...] Por otro lado, y frente a los códigos simbólicos de las representaciones artísticas de los reyes europeos del Antiguo Régimen, basados fundamentalmente en la doble legitimidad dinástica y divina, la construcción iconográfica de Napoleón, hijo de la revolución que había cambiado al mundo para siempre, es la imagen de un hombre que se ha hecho a sí mismo en el campo de batalla, carente de los privilegios de clase de la decadente aristocracia, y que ha alcanzado el trono de Francia gracias sólo a sus virtudes y cualidades personales⁸⁹.

Es así como los bustos, retratos y medallas de tipo “napoleónico” recuperan los estilos clásicos de la antigüedad romana que sirvieron en adelante como canon para “las imágenes del poder”⁹⁰. Es así que, Santa Anna se inserta de un campo político y visual caudillista hispanoamericano en el que, tras el derrocamiento de los regímenes en las provincias, audiencias y virreinos de los territorios de la Corona, el vacío que dejó la caída del Rey en estos lugares no fue tan sencillo de legitimar con la presencia de nuevos líderes militares y civiles. El asunto es “la transformación visual del Estado entre el Antiguo Régimen y la modernidad política, el punto de partida ineludible es la imagen del rey, eje central del sistema político del Antiguo Régimen y expresión material del concepto monárquico”⁹¹.

Majluf nos sitúa en el ejemplo del papel de las imágenes reales en el momento en que Fernando VII regresa al poder y hubo una gran circulación de las mismas por los territorios hispanoamericanos del cono sur. Sin embargo, con la crisis política que llevó al desconocimiento del rey, de la mano vino toda una furia iconoclasta que se manifestó en la destrucción de cuadros y bustos que tuvo como consecuencia la

⁸⁹ *Ibid.*, p. 434.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 436. También véase Freedberg, David, “Iconoclasia”, en *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, 2017, pp. 37-90.

⁹¹ Majluf, Natalia, “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”, en *Histórica*, vol. XXXVIII, núm. 1, p. 75

falta de estos objetos al día de hoy⁹². Incluso el pintor Gil de Castro optó por retratar al militar Francisco Calderón Zumelzú sobre un lienzo de Fernando VII.

Cabe destacar que la diferencia entre el programa político militar de Bonaparte y de los caudillos hispanoamericanos; mientras que el primero legitimó sus orígenes en las dinastías del Antiguo Régimen, la situación con los segundos era más difícil pues había que crear nuevas bases que no podían ser las de la Corona y el Rey que desconocieron en sus movimientos revolucionarios⁹³. Después de la caída de Iturbide y el primer intento de Monarquía en México, el republicanismo tuvo a su primer caudillo.

La imagen de Antonio López de Santa Anna ha recibido distintos calificativos a través de la historiografía mexicana. Su incorporación o exclusión dentro de la narrativa oficial nos indica mucho de las estrategias de construcción de discursos sobre el pasado en un presente de enunciación. Aunque no es el objetivo trazar una arqueología del santannismo en la historia nacional de México, interesa particularizar en la construcción de su figura de héroe a partir de la primera mitad del siglo XIX, en donde su carrera militar y política estuvo activa.

Will Fowler nos comenta un interesante episodio en el que Santa Anna, a los 73 años de edad, es juzgado en el teatro principal del Estado de Veracruz y es acusado de alta traición. Tras un intento de “renacimiento político” fue capturado en Yucatán en donde pasaría a convertirse de héroe a villano dentro del discurso liberal decimonónico mexicano⁹⁴.

El autor explica que estuvo a punto de recibir la pena marcial hacia el año de 1862 y que, a pesar de haber sido el libertador de Veracruz (en la última fase de la independencia), de ser llamado el héroe de Zempoala, haber luchado contra los franceses en la Guerra de los Pasteles, y de su victoria en el Álamo, fue acusado de haber incitado a la invasión de los extranjeros y de ser traidor a la patria. A partir

⁹²*Ibid.*, p. 81.

⁹³ Los retratos de los héroes de la revolución, efectivamente, jugaron un papel incierto y confuso en el contexto simbólico republicano”, *ibid.*, p. 93.

⁹⁴ Fowler, Will, *Santa Anna*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2010, p. 17.

de ese momento, el discurso histórico comenzaría a construir otra imagen sobre Santa Anna no ya como la de un héroe, sino como la de un traidor. Las reflexiones de Fowler sobre el asunto son interesantes:

Antonio López de Santa Anna permanece como una de las figuras más polémicas y denostadas de la historia mexicana. Su trayectoria aún espera una evaluación equilibrada. No hay monumentos, estatuas ni calles que lleven su nombre en ninguna parte del país. Ni siquiera que se levanta en los terrenos donde alguna vez estuvo en su hacienda EL Encero, a las afueras de Xalapa, estado de Veracruz, cuenta con alguna placa que indica que Santa Anna vivió ahí varios años. Aunque los niños en toda la república cantan el himno nacional en la escuela todos los lunes, pocos saben que Santa Anna lo encargó. Sobra decir que ya no se entonan las estrofas originales que celebraban las virtudes de Santa Anna. Objeto de olvido deliberado por parte de las autoridades, aún aparece en los libros de texto escolares, y en la mayoría de los relatos históricos, como el líder que a todos mexicanos (y texanos) les encanta odiar. Toda leyenda que se le relacione solo puede ser negra⁹⁵.

Es interesante como desde la segunda mitad del siglo XIX se construiría la imagen de Santa Anna como la de un oportunista, un traidor y un chaquetero, según lo enunciado por Fowler. Sin embargo, en este trabajo de investigación interesa la construcción historiográfica de la imagen de este personaje, de acuerdo al discurso que se presenta en las pinturas antes mencionadas. Aunque en la litografía de Carl Nebel no está presente la imagen de Santa Anna, será interesante aproximarnos a su papel en la narrativa de la invasión estadounidense⁹⁶.

En este sentido, interesa rescatar al Santa Anna, que si bien, en un momento se le consideró traidor, veremos el proceso previo en el que participó militar y políticamente en la construcción de la incipiente nación mexicana. Se trata del Santa Anna desde el discurso panegírico y apologético. Y como Fowler menciona:

Aparece como el líder inteligente y contradictorio que fue; un criollo de clase media, oficial de alto rango, político y hacendado. El foco de atención, si acaso existe uno, es verlo como terrateniente y como alguien que cambió no necesariamente por oscuras razones oportunistas, sino porque su contexto fue el de una inestabilidad

⁹⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁶ Para ello se retomaron otros documentos visuales en donde Santa Anna aparece en otras batallas durante la invasión estadounidense en el norte de México, todo ello detallado en el capítulo 4.

constante, en el que las soluciones que se ideaban un día se desechaban al siguiente en vista de su fracaso⁹⁷.

Antonio López de Santa Anna nació en Veracruz y siempre se le relacionará política, militar, e incluso, afectivamente con este lugar geográfico. Durante sus vaivenes presidenciales siempre dejaría a cargo la administración a otro suplente mientras él se retiraba a descansar en sus haciendas en Manga de Clavo (1825 - 1842) o en El Encero (1842-1847). Además, siempre confió el destino de sus fondos de ahorro a las élites caciquiles y hacendatarias de Xalapa.⁹⁸ Tras la ruptura de los realistas con la corona española, Santa Anna se uniría a las huestes de Agustín de Iturbide, de manera que se le consideraría el libertador de Veracruz tras la Independencia de México. La carrera de Santa Anna iría en ascenso hasta llegar a consolidarse como uno de los caudillos latinoamericanos más destacados de la historiografía decimonónica.

Will Fowler también ha brindado interesantes aportaciones en materia de este caudillismo santannista. Tras las independencias de las provincias americanas del reino de España comenzaría a haber una irrupción de nuevos lenguajes políticos, así como de nuevas propuestas de gobierno. Los ideales acerca de la ciudadanía, la soberanía y las constituciones pronto harían que una emergente clase política, así como la eventual importancia de las milicias en el escenario político, generarían enérgicos debates acerca de qué forma de gobierno deberían de adoptar las naciones latinoamericanas en la primera mitad del siglo XIX. Así menciona Fowler respecto al contexto en el que aparecen estos nuevos caudillos latinoamericanos:

El contexto fue de una violenta agitación. Había un vacío de poder y una incertidumbre generalizada sobre los cuales las instituciones y figuras políticas representaban la autoridad legítima. Las mayorías de los caudillos fueron creación de las guerras revolucionarias de independencia. Eran famosos antes de ascender al poder a causa de sus hazañas heroicas en el ejército. A diferencia de los políticos

⁹⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 36.

civiles quizá más adecuados para la presidencia, los caudillos eran héroes nacionales incluso antes de mudarse a Palacio Nacional⁹⁹.

La dimensión cultural del caudillismo, que interesa recuperar en este proyecto es la del tipo de publicidad que recibieron estos personajes, y más específicamente, el caso de Antonio López de Santa Anna. Este tipo de publicidad puede manifestarse bajo distintos emprendimientos y soportes materiales como las fiestas, las ceremonias conmemorativas, los monumentos, y por supuesto, las pinturas. Además, para este momento (la primera mitad del siglo XIX mexicano), uno de los arquetipos más conocidos del héroe militar que conduce a sus naciones es la figura de Napoleón Bonaparte. Precisamente, existirá en la retórica panegírica decimonónica una comparación entre la imagen de Santa Anna y la de Napoleón, que se puede apreciar en sus respectivos retratos. El prestigio de Santa Anna como un héroe se pondrá de manifiesto en el culto a la personalidad, específicamente, en la región de Veracruz¹⁰⁰.

El caudillismo de Santa Anna (dentro del contexto latinoamericano) muestra una relación entre el político en el poder y los sectores hacendatarios y caciquiles más importantes de la región en donde se formaban fuertes redes clientelistas. La lealtad hacia el caudillo era recompensada fructíferamente a través de patrocinios. El despotismo, el autoritarismo y la dictadura se justificaban por mantener en orden y estabilidad a un país con proyectos múltiples de nación. De esta manera, Santa Anna se volvería el gendarme necesario.

Es importante destacar que el llamado “populismo” de Santa Anna (que pudiera parecer atractivo por su cercanía con la vida hacendaria y su gusto por las peleas de gallo) no implicó un acercamiento a las masas, como en la concepción del término en el siglo XXI. Es preciso aclarar que el concepto de populismo como se

⁹⁹ *Ibid.*, p. 433.

¹⁰⁰ El modelo napoleónico no sólo servirá a los escritores y pintores de Santa Anna para construir su imagen militar, sino que también aparecerá en el caso del militar estadounidense Winfield Scott. Aunque el militar estadounidense no es considerado como caudillo. Este aspecto se aborda en el capítulo 2 y 4.

entiende en el lenguaje político actual debe mirarse con cuidado para analizar el caudillismo de Antonio López de Santa Anna:

El resultado de todo esto es que los caudillos hicieron poco para cambiar sus sociedades. La clase hacendaria se hizo más rica y sus haciendas se fueron haciendo más grandes con la aprobación del caudillo al que habían ayudado a subir al poder. A pesar de toda la retórica populista, la mayoría de caudillos aplicó políticas que favorecieron los intereses de las élites. Su afinidad cultural con las masas, nunca llegó a convertirse en solidaridad social. Hacía falta pacificar, controlar y educar a las masas, y mientras no mostraran la suficiente madurez política era esencial que no fueran incluidas en el proceso electoral. [...] es en este sentido que ha de apreciarse la importancia que tuvieron las fiestas para crear un espacio en el que las masas pudieran sentir que participaban en el acontecimiento político¹⁰¹.

En términos de la integración de las masas, las fiestas conmemorativas en torno al culto del Héroe de Tampico se volvieron medios eficaces para integrar a estas personas que, si bien no pueden ser “ciudadanos” que participasen en la vida electoral (sea cual sea esta para el siglo XIX mexicano), sí que podían ser integradas en los rituales cívicos en donde las elites criollas (políticos, militares y

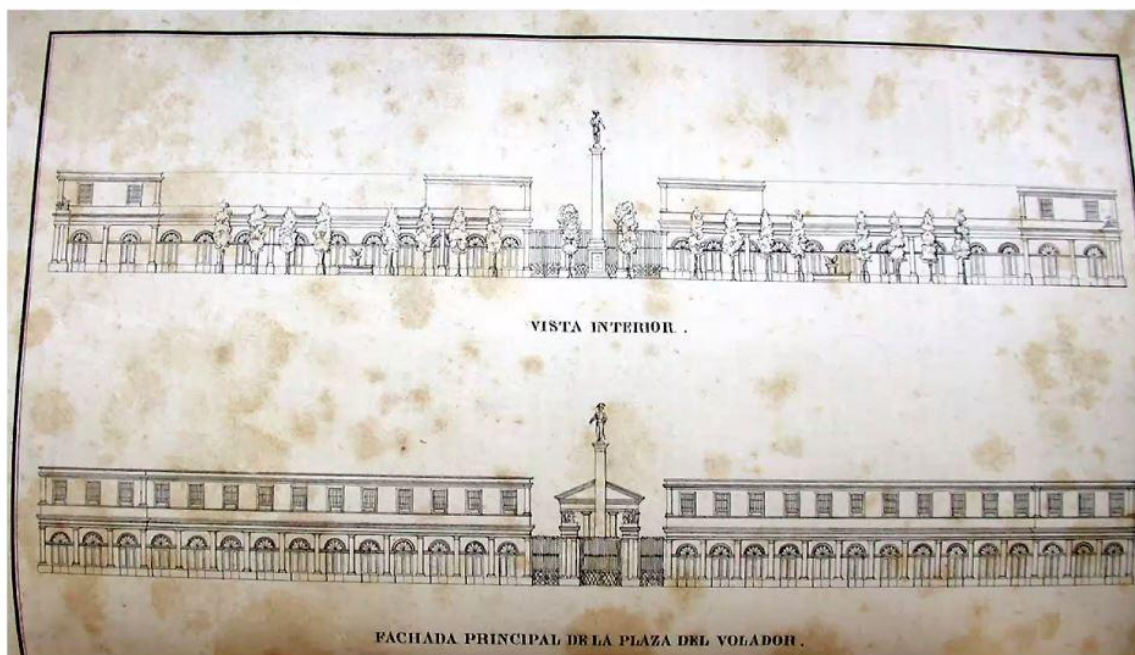


Imagen 1. Plaza del volador en el *Museo Mexicano* (1844). Editado por Ignacio cumplido.

¹⁰¹ Fowler, Will, “Fiestas santanistas...” *op. cit.*, p. 405.

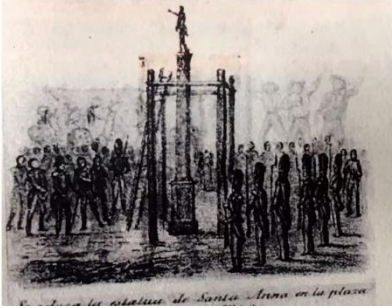


Imagen 2. Segundo calendario de Pedro de Urdimalas para el año de 1857. "Se coloca la estatua de Santa Anna en la Plaza del Volador en 1842". Imagen facilitada por María José Esparza Liberal.

hombres de letras) fueron los verdaderos beneficiados de esta relación caudillo-clientelar.

Además, en la ciudad de México hubo un gran programa cultural que inició en los años cuarenta del siglo XIX mexicano. Este programa santanista, tenía como objetivo la renovación urbana, así como la instauración de diferentes proyectos monumentales atribuidos a la imagen de Santa Anna. Uno de los más importantes acontecimientos fue la demolición del

viejo Mercado del Parián y la edificación de uno nuevo en la Plaza del Volador. Como ejemplo, tenemos una imagen, publicada en *Museo Mexicano*, donde se presentó a los lectores el proyecto de dicha Plaza en la que se ilustra la vista interior y la fachada principal con estilo neoclásico y la columna de Santa Anna al centro (imagen 1). Hacia 1857 se ilustra la ocasión en que se colocó la primera piedra de la estatua del (imagen 2). Para apreciar bien los detalles de dicha estatua existe un plano que nos hace llegar María Esparza Liberal. Se puede notar que apunta hacia algún punto cardinal, según algunos, hacia el norte, probablemente Casa de Moneda, ya que el recinto fue reedificado durante unos de sus gobiernos, en 1842 (imagen 3).

Durante la colocación de la primera piedra de este nuevo edificio mercantil, se emitió un discurso por parte del coronel Oropeza quién expresó que se trataba de "una pieza arquitectónica que ha de embellecer este sitio, la primera obra pública de importancia que va a edificarse en nuestra capital, después de nuestra feliz

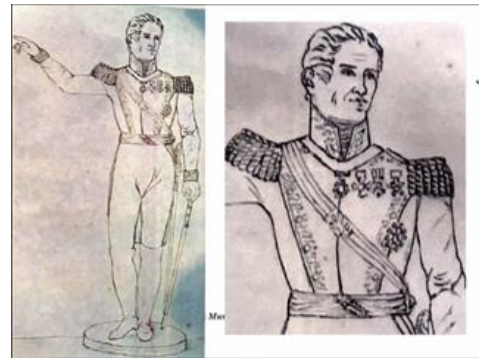


Imagen 3. Detalle de la estatua de Santa Anna colocada en la cima de la columna en la Plaza del Volador. Autoría y procedencia desconocidas. Imagen facilitada por María José Esparza Liberal.

emancipación”¹⁰². Así mismo, se propuso la creación de un monumento a la Independencia de México en la Plaza de la Constitución, proyecto inacabado del cual sólo se llegó a construir la base o zócalo¹⁰³.

El gran propagandista de Santa Anna en ciudad de México, José María Tornel se expresaría así de Santa Anna y del programa arquitectónico de este periodo:

Estos son los monumentos del genio que sobreviven más que la memoria de espléndidas victorias. El hombre del siglo, Napoleón, mayor y más gloriosa celebridad ganó abriendo el camino del Simplón, y construyendo puentes, calzadas, arcos y puertos, que venciendo a sus enemigos en cien batallas: el carro de la victoria atropella también a los pueblos, y los de Francia más admiraron y bendijeron a Napoleón como genio creador y como hombre de Estado que como ilustre guerrero¹⁰⁴.



Imagen 4. Pedro Gualdi (1808-1857), *Exterior del Teatro de Santa Anna*, México, óleo sobre tela, medidas desconocidas, c. 1844.

Para el año de 1844 inicia la construcción del Teatro de Santa Anna, proyecto financiado por el empresario Francisco Arbeu y diseñado por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga. También tenía una fachada de estilo neoclásico, como se puede apreciar en una pintura de Gualdi (imagen 4). Su inauguración se realizó cuando el recinto cultural no estaba terminado ya que los gastos eran excesivos para un acaudalado, motivo por el que el Ayuntamiento de la Ciudad culminó dicho edificio. Algunas obras de teatro se llegaron a realizar en su interior, adornado de manera elegante, el cual contaba con cinco niveles y con algunas pinturas en su techo como se puede apreciar en la imagen 5.

¹⁰² De la Garza Becerra, Luis Alberto, “El entierro de una pata y otras historias santannistas”, en *Estudios políticos*, núm. 21, novena época, septiembre-diciembre, 2010, p. 52.

¹⁰³ Sobre esto se profundiza en el capítulo 2.

¹⁰⁴ De la Garza Becerra, Luis Alberto, “El entierro de una pata...”, *op. cit.*, p. 53.

Tanto el edificio como la ceremonia de su apertura reflejaban aún viejos rasgos del barroco y de los rituales festivos propios de la Nueva España. Hay que recordar que la querrela contra la Iglesia aún no se desarrollaba como en los tiempos de las Guerras de Reforma y que la mayor parte de la población (desde las clases bajas hasta los hombres de letras) eran profundamente católicos.

En este sentido se relata la celebración:

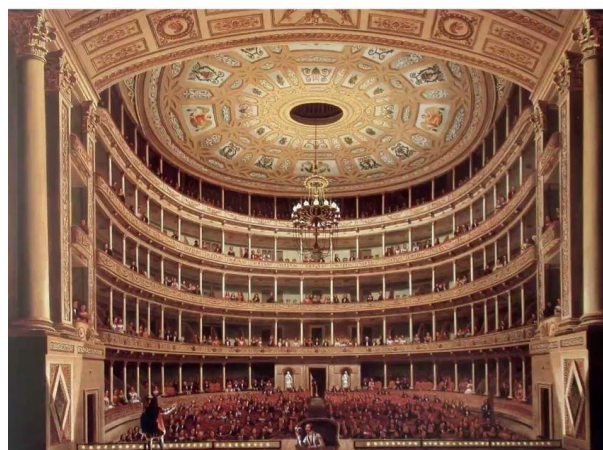


Imagen 5. Pedro Gualdi, interior del Teatro Santa Anna o Sala de espectáculos del Teatro, México, óleo sobre tela, medidas y fecha desconocidas.

Por la mañana, desfile y simulacro militar: el aeronauta Acosta sube en globo adornado con la bandera nacional y el retrato de Don Antonio. Tamborazos y salvas de artillería. Al mediodía besamanos en palacio: el presidente acomodado en un trono que Iturbide ordenó en París y que llegó después de su caída, recibe los homenajes bajo un dosel cargado de galones dorados. Serenatas al pueblo en todos los parques, función de ópera para el alto mando, con aglomeración de uniformes, diamantes, percheras bordadas de oro y espadas desnudas. Un gran banquete con los generales, los ministros, el arzobispo, los diplomáticos y frente a frente de Santa Anna, el hombre que subió en el globo¹⁰⁵.

Es por ello que en esta investigación se delimita en las fechas de 1829 a 1851, periodo donde se llevaron a cabo las fiestas conmemorativas y programas monumentales en torno a la imagen de Santa Anna. Se volvieron formas culturalmente materializadas de recomponer el orden cívico, pero también para crear nuevos calendarios sobre los acontecimientos patrióticos en torno a la figura del héroe veracruzano. Los pronunciamientos santanistas pronto comenzarían a adquirir fama, como su participación en el Plan de Casamata (1823). Es partir de este momento donde la carrera militar y política de Santa Anna inicia hasta la adquisición de su fama tras el desenlace de la Batalla de Tampico frente a los españoles en 1829. Se ve una relación entre el orden de las participaciones militares

¹⁰⁵ Muñoz, Rafael F., *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, México, fondo de Cultura Económica, 1984, p. 184.

del general veracruzano y los discursos de representación (visuales y rituales) durante los momentos en que detentó el poder.

Como explica Susi Ramírez:

Las conmemoraciones, como revisiones del pasado, constituyen en sí mismas momentos coyunturales de revaloración social del mismo en sus distintos hábitos, desde la opinión pública hasta los informes del titular del Poder Ejecutivo en turno. Por lo tanto, esas coyunturas construyen un tipo de presente y un tipo de futuro válidos, deseables y/o reconocibles (cualquier elemento simbólico puede cambiar de lugar dependiendo de los juegos de poder que estén vigentes). Son normativas hasta cierto punto, sería importante estudiar cada caso para ver la amplitud o complejidad de su normatividad¹⁰⁶.

Los rituales conmemorativos, así como las obras visuales que representan invasiones extranjeras, son distintas formas de emprendimiento de la memoria sobre las hazañas militares de personajes destacados por los valores cívicos de su momento. Precisamente, es en el periodo santanista en que se verá el modo de configuración de estas estrategias memorísticas. En este trabajo será de central interés la idea de que la pintura como documento inscribe memoria. Esta es la línea argumentativa de los consiguientes capítulos, se retomará acorde a la particularidad de la imagen, según sus soportes, sus técnicas y el momento de intervención que representa.

¹⁰⁶ Ramírez Peña, Susi Wendolin, *El Occidente de México y sus imaginarios de nación. Conmemoraciones, héroes y monumentos en 1910, 1921 y 1960*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2022, p. 26.

Capítulo 2. Acción militar en Pueblo Viejo de Carlo de Paris

El análisis historiográfico en torno a una pintura de escena militar, como lo fue la Invasión Barradas de 1829, implica tomar en consideración “la imagen” de Antonio López de Santa Anna. El problema de la representación de este personaje radica en los muchos calificativos que se le ha asignado dentro del discurso histórico oficial mexicano. En este capítulo, nos centraremos en las formas de interpretar la imagen de Santa Anna durante la primera mitad del siglo XIX, específicamente, durante las batallas de Batalla de Tampico (para el caso de la obra de Carlo de Paris). El objetivo en este capítulo es analizar la representación de Santa Anna a través de la pintura desde el discurso del *caudillo militar*, después hablar del espacio de enunciación del artista extranjero que representó a Santa Anna: Carlo de Paris. Finalmente, se tocarán aspectos sobre la “memoria sobre las victorias militares de Santa Anna” en la pintura y su relación con el calendario cívico, las conmemoraciones y los monumentos como un proyecto cultural que intentó convertir *memorias* sobre intervenciones extranjeras en un *discurso histórico nacional*.

2.1 Los acontecimientos militares del 11 de septiembre de 1829 en Tampico: la génesis del Héroe de Pueblo Viejo.

En la década siguiente de la Independencia de México consumada por las fuerzas del Ejército Trigarante dirigidas por Agustín de Iturbide, Nicolás Bravo y otros sobresalientes líderes militares, existieron algunos intentos de la Corona Española por recuperar estos territorios aún considerados en rebelión. Tras la caída del Primer Imperio Mexicano, la forma de gobierno que se adoptó fue la de una República Federal que tuvo como primeros presidentes a Guadalupe Victoria y Vicente Guerrero. La simpatía por el presidente Gómez Pedraza (ganador en primer lugar de las elecciones presidenciales) y el arrebató del ejecutivo por la fuerza de las huestes guerreristas, hizo que este político tuviera poca reputación y enfrentara diversos problemas como las relaciones entre iglesia y Estado, las reservas

económicas, así como la cuestión de la expulsión de los españoles de territorios mexicanos.

Acerca de este último acontecimiento en 1827, se habían generado una serie de tensiones en las relaciones entre España y la recién independizada nación mexicana. Para este año cabe destacar la presencia del español padre Arenas, como uno de los principales conspiradores que antecedieron a la invasión dirigida por Isidro Barradas:

El 18 de enero de 1827 Joaquín Arenas, fraile de la orden mexicana de San Diego, invitó al general Ignacio Mora a sumarse al alzamiento armado que importantes figuras del comercio y militares estaban tramando para devolver México a la metrópoli. El general no quiso verse involucrado en la traición e informó a su gobierno. Para conocer el alcance de la conspiración, el general citó en su casa al padre Arenas quien, sin saber que había varios testigos ocultos, le dio a conocer los nombres de los demás conspiradores. Tras ser detenido, el religioso respondió que el plan había sido urdido en España y que el Rey había mandado a México un emisario. A partir de las investigaciones ordenadas por el gobierno se detuvo a los sacerdotes españoles Aguirre y Torres. En la causa, el padre Arenas afirmó que la razón principal de su movimiento había sido salvar la religión, asustado por el triunfo de los yorkinos.¹⁰⁷

Sin embargo, los conspiradores que van a destacar dentro del proyecto de reconquista de Fernando VII, y su enviado Barradas, son Eugenio Aviraneta (continuador de los anteriores intentos de unión de México con la metrópoli), el padre fray Diego Manuel Bringas¹⁰⁸, líder de los expulsos exiliados de Nueva Orleans y Nueva York, así como al gobernador de Cuba (isla aún parte de los reinos españoles) Dionisio Vives y Planes, quien sugería en febrero de 1828, que se realizará una intervención española, por el incumplimiento del artículo 3ero de los

¹⁰⁷ Ruiz de Gordejuela, Jesús, *Barradas: El último conquistador español*, México, INERHM, 2019, p. 34.

¹⁰⁸ Muchos de los conspiradores españoles para la anexión de México a la vieja Metrópoli creían que las diferencias étnicas y sociales (como por ejemplo las constantes rebeliones indígenas) serían decisivas en la aceptación general de volver a integrarse como virreinato: “el padre Bringas proponía sembrar discordia entre los generales indios y mestizos contra los generales criollos, lo que sugiere el lineamiento característico del conflicto yorkino-escocés, con la probabilidad -mínima- de que los yorkinos se convirtieran a la causa de la reacción. Véase Sims, Harold, *La reconquista de México. La historia de los atentados españoles, 1821-1830*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 65.

Tratados de Córdoba en el que se estipulaba colocar en el trono mexicano a un príncipe español¹⁰⁹.

Fernando VII emite la real orden para la expedición hacia México el 7 de abril de 1829, nombrando como dirigente al general brigadier Isidro Barradas, quien se apresuró para zarpar hacia Cuba y urdir el plan de reconquista. Para este momento surge en Nueva Orleans un periódico de ideología hispanista creada por los exiliados de México llamado *El Español* que se dedicaba a atacar a los diarios mexicanos y a explicar “los males que destroza [a México], como de los medios de evitarlos o remediar algunos al menos”¹¹⁰. Para junio de 1829, en México el clima sobre la posible invasión era un secreto y un rumor a voces que, incluso, dada la división política e ideológica en la prensa, algunos personajes como Carlos María Bustamante y Francisco Ibar “negaban la inminente invasión desde Cuba, atribuyendo los rumores a fuentes yorkinas”¹¹¹.

Se hablaba mucho sobre los posibles lugares de desembarco de las tropas expedicionarias de reconquista, por ejemplo: Yucatán, Campeche, Veracruz y Tampico. Además, no siempre fueron buenas las relaciones militares entre las autoridades de La Habana pues, aunque la expedición de Barradas había llegado desde el 2 de junio del 1829 (y se había pasado lista desde finales de ese mes) no sería hasta el 5 de julio que los soldados españoles de la corona salieron de Cuba

¹⁰⁹ De hecho, con el desconocimiento del Tratado por parte de la Corona Española, así como con la caída del imperio de Iturbide, dicho documento fue anulado con el nuevo régimen republicano. Por otro lado, los conspiradores españoles como Vives y Planes aseguraron que era “necesario activar el plan con algún conflicto interracial que preparara el terreno para la invasión. Aviraneta y sus agentes en Veracruz tenían esperanzas de explotar las diferencias entre los generales criollos Gómez Pedraza, Barragán y Santa Anna, y los generales mestizos como Guerrero, Bravo, Victoria, Lobato y el coronel Álvarez”, citado en *ibid.*, p. 66

¹¹⁰ De hecho, aquí existen algunos ejemplos de las tendencias monarquistas, como la propuesta militar de Tiburcio Campe que “deseaba instalar una monarquía constitucional en México”. Esta ideología monarquista es muy compleja en el siglo XIX, pues tiene sus orígenes desde tiempos del emperador Iturbide y hasta fines de la República Restaurada. Véase *ibid.*, p. 70.

¹¹¹ El debate escrito en la prensa es presentado por Sims bajo el argumento de que había un énfasis en desprestigiar el gobierno de Vicente Guerrero, lo cual es reflejo de su crisis política. Para tal ejemplo, véase los números de junio de *Voz de la Patria* (de Carlos María Bustamante), *Muerte Política* (de Ibar) y *El Correo* de tendencia yorkina, citado en *ibid.*, p. 74.

camino a México entrando por las costas de Tampico el día 27 del mismo mes¹¹². En total zarparon cuarenta buques de transporte “escortados por el navío *Soberano*, las fragatas *Lealtad* y *Restauración*, el bergantín *Cautivo* (...) y la goleta *Amalia*”¹¹³.

La situación en el contexto mexicano era de gran desconfianza, ya que, en primer lugar, se creía que los rumores de la invasión española eran intentos del gobierno para distraer la atención en la crisis política del presidente Guerrero. En segundo lugar, Carlos María Bustamante ponía énfasis en que “la invasión española era un cuento, una invención del general Santa Anna para reunir tropas, con el fin de pronunciarse por el centralismo”¹¹⁴. La reacción ante el desembarco, sin duda, contrastaría entre Tampico y Ciudad de México, pues mientras que en las costas los españoles sufrieron de ataques y ultrajes por parte de los “funcionarios locales”, Suárez y Navarro, amigo del gobernador de la capital del país, declaró que “ningún español fue atropellado, no obstante, el fermento que produjo la presencia de los españoles en Cabo Rojo”¹¹⁵.

El 8 de agosto de 1829 Santa Anna partió hacia Tuxpan por mar con un ejército de 1200 hombres, lo que es confirmado por la correspondencia entre Santa Anna y Guerrero¹¹⁶. Además, como gobernador de Veracruz (en ese momento) había decretado el desarme de todos los españoles desde hacía tres semanas atrás (15 de julio)¹¹⁷ y comenzaría a recibir fondos no oficiales, que eran ingresos de españoles que pagaban a cambio de la garantía de protección personal¹¹⁸.

El encuentro entre las fuerzas de Santa Anna y del general Barradas sucedería hacia finales de agosto de ese mismo año. Tras algunas escaramuzas entre ambos

¹¹² La información sobre el armamento y soldados se encuentra de manera detallada en Ruiz de Gordejuela, Jesús, *Barradas...*, *op. cit.*, p. 135-138. Respecto a las relaciones tensas entre Barradas y las autoridades cubanas véase, *ibid.*, p. 141.

¹¹³ Sims, Harold, *La reconquista...*, *op. cit.*, p. 79. Para una información detallada acerca de la distribución de los soldados y su distribución en las embarcaciones véase Ruiz de Gordejuela, Jesús, *Barradas...*, *op. cit.*, p. 147. En total, las fuerzas de reconquista integraban 3376 soldados.

¹¹⁴ Sims, Harold, *La reconquista...*, *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁵ Suárez y Navarro, Juan, *Historia de México y del general Antonio López de Santa Anna*, México, Sutro Collection, 1851, p. 224 – 225, citado en *ibid.*, p. 85.

¹¹⁶ Boletín del Archivo General de la Nación, t. III, 22:1 y 2 (1951), citado en *ibid.*, p. 91.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

bandos, la intención de Barradas era la de congeniar y buscar una ocupación sin derramamiento de sangre. Después de todo, el brigadier español creía que el país se hallaba en discordia dada la crisis del presidente Guerrero. Aunque Santa Anna al principio se mostraba dudoso y titubeante, después se mostró intransigente como lo demuestra el siguiente fragmento de una carta del 25 de agosto de 1829:

Un extraordinario que me llegó anoche de la capital, con fecha 22 del que corre, me trajo la nota indicada, prescribiéndome que no oyese a Vuestra Señoría, si no era para capitular, o para evacuar el territorio de la República. Yo soy súbdito de un gobierno cuyas órdenes debo obedecer, y no me es permitido infringir en manera alguna. Sin embargo, si Vuestra Señoría quiere manifestarme oficialmente esos asuntos interesantes a que se refiere, yo ofrezco a Vuestra Señoría que los elevaré al alto conocimiento de Su Excelencia el General Presidente, y que apoyaré con la pequeñez de mi influjo, cuanto conozca conviene a los intereses públicos. Es de Vuestra Señoría con la más alta consideración su afectísimo servidor q. b. s. m. Antonio López de Santa Anna.

Barradas dio cuenta de que las circunstancias del país no eran las que él esperaba, y la expedición, que se pensó una tarea sencilla, se volvió cada vez más complicada. A inicios de septiembre no había una solución ante las tropas de Santa Anna y Mier y Terán¹¹⁹ lo que hizo que Barradas se reformulará cuál debía ser la siguiente decisión a tomar. Los españoles habían finalizado con la construcción del Fortín de la Barra, construcción que el mismo Santa Anna reconoció como de verdadera ingeniería militar¹²⁰. Sin embargo:

Barradas consideró que la situación era ya insostenible y ordenó convocar una junta para decidir qué destino tomar. Los víveres escaseaban y tan sólo quedaban para alimentar a la tropa cinco días más; no había medicinas ni médicos, pues todos estaban enfermos, los hospitales albergaban a 1000 moribundos y a esto hay que añadir que no quedaba pólvora ni balas de cañón. Ante la crítica situación se acordó pasarle una nota al General Santa Anna solicitando se iniciase el proceso de capitulación¹²¹.

A lo largo del 10 y la madrugada del 11 de septiembre de 1829 los españoles dirigidos por Barradas resistían los ataques de las tropas mexicanas. Finalmente, el

¹¹⁹ Manuel de Mier y Terán fue el Segundo General en Jefe y elemento militar imprescindible durante la capitulación española en Pueblo Viejo.

¹²⁰ Ruiz de Gordejuela, Jesús, *Barradas...*, *op. cit.*, p. 259.

¹²¹ *Ibid.*, p. 261.

brigadier Isidro Barradas, derrotado por las inclemencias del clima, las enfermedades endémicas, el desconocimiento del territorio, sus falsas esperanzas en la “división” política del país, hicieron que finalmente firmara su capitulación. Al día siguiente, el general español mandó al brigadier Salomón y a Joaquín Rodríguez Campos a la Habana para dar aviso de los resultados de la Batalla¹²².

Después de hacer este pequeño sumario sobre los acontecimientos militares en los que se enfrentaron las fuerzas de reconquista de Isidro Barradas y las de Antonio López de Santa Anna, se señalarán algunos aspectos que ayudarán con el análisis de la pintura que nos ocupa. Se dice que no se sabe mucho sobre la capitulación española ocurrida el 11 de septiembre de 1829. Barradas nunca enunció en algún documento [qué quizás existió] “parte de la culpa” que tuvieron sus soldados que decidieron rendirse ante la inminente derrota¹²³.

Lo que resulta de interés particular en este estudio es el posterior significado acerca de los hechos dentro del imaginario de algunos políticos y artistas que se encargarían de resignificar la fecha de la rendición española como parte de un calendario cívico nuevo. No importa tanto ‘descubrir’ la verisimilitud del enfrentamiento militar a través de las “fuentes”, sino cómo el mismo es apropiado por el santanismo cultural a través de la pintura,¹²⁴ que es una forma de emprendimiento de la memoria colectiva hacia la primera mitad del siglo XIX.

2.2 La figura de Santa Anna como caudillo militar: una mirada a la plástica de la primera mitad del siglo XIX

¿Cómo se construyó la idea de heroicidad en el arte temprano del siglo XIX de tradición occidental? Cabe recalcar que este no es un estudio sobre retratos ni héroes, sin embargo, como se apela a dicho lenguaje visual para descifrar códigos culturales en la “propia lógica de las imágenes”, como se ha enunciado

¹²² El documento original con sus respectivos artículos se encuentra en *ibid.*, pp. 282-284.

¹²³ *Ibid.*, p. 289.

¹²⁴ Como referencia también se revisarán las fiestas conmemorativas.

anteriormente, se resaltarán algunos puntos sobresalientes al respecto. En este sentido, Cuadriello explica:

Para mantenerse como “presencias” en su viaje desde el pasado hasta el presente, los héroes requieren un rostro físico y social, una naturaleza extraordinaria capaz de superar aquellos desafíos y adversidades que están más allá de su escala humana. Pero sobre todo, necesitan una narratividad literaria y visual que los sitúe en una dimensión ejemplar y trascendente, conforme a su origen en la epopeya. [...]

Para permanecer y conocerse por generaciones, los héroes necesitan de los recursos del lenguaje: la representación permite, así, que se casen sus ideas con su imagen. Pero más aún que en esa imagen sean pacientes o receptores de la ideología y, por lo tanto, su papel de agencia o *exemplum virtutis* es mudable y hasta cierto punto la personalidad “en préstamo” que transmiten a los receptores, en el transcurso del tiempo, en verdad termina siendo inestable y acomodaticia [...]

Los héroes en el discurso e imagen son desde luego ficcionales, pero inevitables. En tanto relatos, se proponen como modelos éticos, o incluso paradójicos de comportamiento individual y colectivo, en cuanto a icono demandan veneración y respeto. Idealizados y rara vez contradictorios (aunque ellos mismos encarnan la contradicción entre valentía y virtud), transitan por fases de representación bien conocidas, legitimadoras y probatorias: cuna y origen misteriosos, abandono, llamado, iniciación, revelación, resistencia, rebeldía, reconciliación, alianza, [...]¹²⁵

El culto al héroe en el siglo XIX implicó, así mismo, una transferencia de la veneración de los iconos religiosos (aunque ésta no quedó suprimida del imaginario popular) hacia otros, contruidos dentro un panteón cívico y secular¹²⁶. Para la primera mitad del siglo XIX mexicano estamos ante la creación de las hagiografías de los héroes de la independencia, pero también de los caudillos en vida. Además, también veremos que los héroes son los encargados de conllevar la gesta nacional, que esta arraigada en valores e instituciones enmarcadas en territorios que representan la unidad nacional¹²⁷. Pasemos al caso de un héroe particular que se enarboló en el pabellón sagrado de la patria, por un espacio de tiempo, y que encarnó esa particular paradoja en la que un personaje puede ser denominado

¹²⁵ Cuadriello, Jaime, “Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación”, en Esquinca Azcárate, Bernardo, et. al., *El éxodo mexicano: los héroes en la mirada del arte*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Fomento Cultural BANAMEX, 2010, p. 40 y 41.

¹²⁶ “El llamado culto era la transferencia de un sentimiento religioso a uno cívico y secular propio del siglo XIX, y para el pensamiento liberal y conservador, un valladar ante el avance de otras formas más radicales de organización social, como el individualismo y el materialismo”, *ibid.*, p. 43.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 63 y 64.

“héroe” y otrora, pasar a ser “villano”. Además, lo anterior puede ser manifestado a través de las estrategias materiales y visuales en las que se memorizaron sus hazañas militares frente a las intervenciones extranjeras.

Antonio López de Santa Anna fue un militar veracruzano que inició su carrera dentro de las huestes realistas, y que bajo el liderazgo Trigarante de Agustín de Iturbide¹²⁸, concretó el proyecto de separación mexicana de la Metrópoli española hacia 1821. En ese año, la figura del personaje había comenzado a cobrar relevancia, sobre todo, con la victoria sobre las huestes realistas de Juan de Obregoso dando como resultado la liberación de Xalapa. Por tal motivo, el Ayuntamiento de Xalapa ordenó la celebración de la victoria de Santa Anna a las nueve de la mañana del 30 de mayo de 1821 “en la Santa Iglesia Parroquial [con] una Misa Solemne y *Te Deum* con asistencia de este ayuntamiento”¹²⁹. Will Fowler particulariza como las celebraciones muchas veces se circunscribían al plano local o provincial, donde podía existir cierto alcance “nacional”, o al menos, hasta la Ciudad de México¹³⁰.

Aquí el problema de la definición por lo “nacional” implica considerar los diversos proyectos que dividieron a los políticos de la primera mitad del siglo XIX mexicano. En esta investigación se dará especial atención al papel de las milicias, pues servirá para comprender la representación de las mismas en las pinturas y grabados. Para este momento no existía una unidad ni política ni militarmente hablando, pues las

¹²⁸ El aspecto de la trigarancia es importante durante la consumación de la independencia, pues refiere al primer proceso de construcción simbólica de la nación mexicana, así como a “los elementos constitutivos creados por dicho movimiento que perduran hasta nuestros días”. Santa Anna es un actor que participa en este proceso. Véase Guzmán Pérez, Moisés, “La trigarancia. Su dimensión simbólica”, en Ana Carolina Ibarra, et. al. (coords.), *La consumación de la independencia. Nuevas Interpretaciones (homenaje a Carlos Herrejón)*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de Michoacán, Universidad Veracruzana, 2021, pp. 231-306.

¹²⁹ AHMX, “Libro de acuerdos del ilustre ayuntamiento constitucional de la villa de Xalapa, para el año de 1821”, vol. 32, Actas de cabildo de 30 de mayo de 1821, pp. 59-60; citado en Fowler, Will, “Fiestas santanistas...”, *op. cit.*, p. 413.

¹³⁰ Así lo menciona respecto de Santa Anna: “El caudillo obtuvo el apoyo incondicional de su región al garantizar que es apoyo fuera premiado. En el ámbito regional esto significó empleos, concesiones de tierras y los beneficios de tener un patrón que no dejara que los intereses locales fueran perjudicados por algún decreto lanzado desde la remota capital. Una vez que el cacique caudillo regional daba el salto para convertirse en un caudillo nacional, seguía otorgando un tratamiento preferencial a su región de origen”, Fowler, Will, “Fiestas santanistas...”, *op. cit.*, p. 404.

milicias estaban regionalizadas lo cual era un problema pues los levantamientos significaban un conflicto de intereses entre las diversas alianzas político-militares¹³¹.

Fowler menciona que en el contexto de esta división política y enfrentamientos entre las facciones de las primeras repúblicas independientes de Hispanoamérica es donde surge la figura carismática de un líder militar que, a través de un discurso populista¹³², alcanzan cierto nivel de legitimidad unificadora, aunque con periodos de intermitencia y desestabilidad. Lo que destaca de este tipo de caudillismo latinoamericano del siglo XIX es la relación clientelar que los líderes perpetuaban en este tipo de sociedades caciquiles. Fowler menciona que:

[...] los caudillos hicieron poco para cambiar sus sociedades. La clase hacendaria se hizo más rica y sus haciendas se fueron haciendo más grandes con la aprobación del caudillo al que habían ayudado a subir al poder. A pesar de toda la retórica populista, la mayoría de los caudillos aplicó políticas que favorecieron los intereses de las élites¹³³.

Sin embargo, será interesante notar que a pesar de que los caudillos no reflejaron algún interés por el cambio social de las masas, en ellas sí que recayó el principal fundamento de la retórica populista (como discurso) que se materializaba en fiestas

¹³¹ Véase, Zoraida Vázquez, Josefina, “Los planes políticos...”, *op. cit.*, p. 201. Sobre el tema de los intereses locales, las municipalidades y capitales provinciales, véase el apartado “El antecedente colonial: ¿un federalismo Avant la lettre?”, en Zoraida Vázquez, Josefina, “Continuidades en el debate centralismo-federalismo”, *op. cit.*, p. 176-178. Sobre los levantamientos o pronunciamientos militares en México durante el siglo XIX véase *Pronunciamento Database* en <https://arts.st-andrews.ac.uk/pronunciamentos/>

¹³² La hipótesis central de esta investigación es que la construcción de héroes (así como de sus representaciones visuales) obedece a una necesidad colectiva de identidad, en este caso, nacional. Incluso se ha explicado que la génesis de los héroes es más frecuente en circunstancias de crisis política. Sin embargo, de deben tomar en cuenta las “estructuras de poder que lo interpretan” obedeciendo a intereses ideológicos. Véase Jean-Pierre Albert, “Du martyr a la star. Les métamorphoses des héros nationaux”, en Pierre Centlivres, Daniel Fabre, François Zonabend (dirs.): *La fabrique des Héros*, París, Éditions de la Maisonde sciences de l’homme, 1998, p. 15. En la literatura académica se ha puesto énfasis en que, además de las estructuras de poder, los héroes necesitan tener aceptación “popular”. Así mismo, que con el advenimiento del fenómeno político-social del “caudillismo”, sobre todo en tiempos de las revoluciones hispanoamericanas, surge una “política de masas” en donde el “pueblo surge como una nueva fuerza popular”. En este sentido, los militares no se volvieron actores determinantes en la política nacional si no que “los jefes militares eran buenos políticos populares”. Eran buenas figuras carismáticas que captaban la imaginación popular. Además, los militares atraían a personas de varios pareceres, pues al igual que sus colegas civiles sostenían un alto espectro de opiniones políticas”, véase Zárate, Verónica, “Héroes y fiestas en el México decimonónico: la insistencia de Santa Anna” y Rodríguez Ordoñez, Jaime, “Los caudillos y los historiadores; Riego, Iturbide y Santa Anna”, ambos textos en Chust, Manuel y Mínguez, Víctor (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2003, pp. 134 y 335, respectivamente.

¹³³ Fowler, Will, “Fiestas santanistas...”, *op. cit.*, p. 405.

y conmemoraciones, que al menos, se celebraron en la Villa de Xalapa durante la primera mitad del siglo XIX. El interés de este escrito radica en observar los productos culturales acerca del recuerdo de los hechos heroicos de un caudillo militar mexicano como lo es el caso de Santa Anna¹³⁴.

El inicio de las fiestas que conmemoran acciones militares de Santa Anna comienza hacia inicios de 1829, cuando Santa Anna se sumó al pronunciamiento de la Acordada en apoyo a la rebelión de Vicente Guerrero por la presidencia en contra del triunfo de Gómez Pedraza. Con la llegada a la presidencia de Guerrero, Santa Anna fue condecorado y felicitado por el Ayuntamiento de Xalapa el 23 de marzo de 1829. De acuerdo a Fowler:

Por si esto fuera poco, el Congreso del Estado de Veracruz, tras declarar a Santa Anna “benemérito del estado” el 7 de abril, decretó, que eran “ciudadanos del Estado y dignos del aprecio y consideración del mismo, los jefes y oficiales que fieles a su heroico pronunciamiento, acompañaron en la última campaña al benemérito del Estado ciudadano General Antonio López de Santa Anna”. Además, en este mismo decreto se dispuso, la celebración de una ceremonia, costeadada con los fondos del Estado, con la que el pueblo xalapeño pudo ver cómo Santa Anna distribuyó una cinta celeste que fue otorgada a toda su tropa, “hasta la última clase de la división libertadora”, en la que se leía el mote: *El Estado de Veracruz, al patriotismo acreditado*¹³⁵.

¹³⁴ En este trabajo no se considera al concepto de caudillismo como causa determinante del santanismo cultural (pintura y fiestas como emprendimientos de memoria). Se comparte el argumento de Jaime Rodríguez de que los caudillos “no impusieron su voluntad sobre un pueblo pasivo, sino que sus acciones fueron moldeadas por las circunstancias y las amplias fuerzas políticas”, véase Rodríguez Ordoñez, Jaime, “Los caudillos y los historiadores...”, *op. cit.*, p. 334.

¹³⁵ AHMV, “Libro de acuerdos del ilustre ayuntamiento constitucional de la Villa de Jalapa, para el año del señor de 1829”, c. 136, vol. 181, Actas de cabildo de 26 de marzo de 1829, pp. 21-22, citado en Fowler, Will, “Fiestas santanistas...”, *op. cit.*, p. 421.

Es interesante notar el gran repertorio de rituales cívicos implicados en este tipo de celebraciones militares. Además, es notorio destacar que a partir de este periodo es cuando el nombre de Santa Anna es comenzado a ser conocido bajo el rango de General. Existe un interesante retrato de Santa Anna que se encuentra actualmente



Imagen 6. Anónimo, *Antonio López de Santa Anna*, (1829), acuarela sobre marfil, 20.5 x 25 cm, Museo Nacional de Historia (Chapultepec, Ciudad de México).

en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec (imagen 6). En su descripción se puede leer lo siguiente:

Acuarela sobre marfil montada en un marco elíptico de madera pintada y dorada, con marialuisa y vidrio. Retrato de Antonio López de Santa Anna quien está en posición sedente, rostro de tres cuartos de perfil a la derecha, porta indumentaria militar con cinco condecoraciones al frente de la casaca, sostiene un documento en su mano derecha y en su mano izquierda un bastón, en segundo plano se observa un escritorio cubierto con un paño color rojo donde apoya su brazo derecho, sobre éste hay una escribanía y un chaco. El vidrio de protección lleva una inscripción dorada con un fondo color azul y marco de madera

barnizado en color negro con filo dorado¹³⁶.

Hasta ahora, no se ha encontrado información sobre si se trata de una pintura que rememora el apoyo de Santa Anna hacia la victoria presidencial de Guerrero, sin embargo, la cartela nos demuestra que se trata de una condecoración como “general de división, benemérito de la patria” para el año de 1829. Esta ambigüedad se presenta, ya que no se conoce con exactitud si dicha pintura refiere a la conmemoración de la victoria de Santa Anna en relación al pronunciamiento de La Acordada a inicios de 1829 o de si se trata de su victoria en contra de la Batalla de Tampico a mediados de ese mismo año.

¹³⁶ Citado en Mediateca INAH, recurso electrónico disponible en: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3046, consultado el 10 de diciembre de 2022.

Los méritos como héroe nacional le serían asignados cuando, con el intento de reconquista de México por parte de España, el general Santa Anna derrotó definitivamente a los hombres al mando de Isidro Barradas en la batalla del Fortín de la Barra en Tampico el 11 de septiembre de 1829. Sobre las memorias de esta Batalla existen escritos de ambos puntos de vista (del español y del mexicano). En este sentido, me gustaría destacar el proceso de constitución de las identidades al hablar de un “nosotros” mexicanos en contra de un “ellos” invasores en un momento donde la “idea de patria” y el Estado-nación estaban en proceso de construcción. Al respecto está el testimonio que escribió el ayudante de campo Joaquín Rodríguez Campos sobre la decisión final por parte de Santa Anna por atacar el Fortín de la Barra¹³⁷, o la visión de Faustino Rodríguez la inminente derrota ante las tropas de Santa Anna¹³⁸. ¿Cómo hacer de un ejercicio de recuerdo un relato con retórica patriótica? El caudillo de Xalapa así nos plasma sus memorias sobre su victoria en la Batalla de Tampico:

El 11 de septiembre de 1829, al extender el sol sus benéficos rayos, la primera división real de vanguardia en las riberas del Pánuco me entregaba sus armas y sus banderas, según las fórmulas de la guerra, presentando triple fuerza a la mía. A los generales, jefes y oficiales, les concedí el uso de sus espadas. Los destinos de México quedaron asegurados irrevocablemente en aquel día memorable¹³⁹.

A través de este testimonio dado por el mismo General Santa Anna uno puede preguntarse, hasta qué punto, los artistas que no presenciaron dicho desenlace militar se sirvieron de estas anotaciones que el mismo Santa Anna se dedicó a plasmar. ¿Carlo de Paris se habrá valido de estas fórmulas retóricas para componer la obra que expone la representación del armisticio español ante el ejército mexicano? Finalmente, Santa Anna enuncia algo que puede ser iluminador respecto al retrato arriba anexado:

¹³⁷ Diario reservado de la Campaña de México, expedición de Barradas por el ayudante de campo D. Joaquín Rodríguez Campos. 1829. IHCM, sig. 5-2-4, n.º 9, citado en Ruiz de Gordejuela Urquijo, *Barradas: El último conquistador español...*, op. cit., p. 272.

¹³⁸ ANC, Asuntos Políticos, leg. 35, exp. 19, citado en Ruiz de Gordejuela Urquijo, *Barradas...*, op. cit., p. 273.

¹³⁹ Santa Anna, Antonio López, *Mi historia militar y política: 1810-1874*, México, Librería de Vda. Ch. y Bouret, 1905.

Como es de costumbre, aplausos en México al vencedor, ovaciones por todas partes. El Congreso general se sirvió darme el dictado de Benemérito de la Patria; el gobierno me ascendió a general de división enviándome las divisas para que me fueran puestas, las que me puso con sus propias manos mi segundo, el general Manuel de Mier y Terán, en el lugar donde los invasores rindieron sus armas; algunas legislaturas me acordaron espadas de honor y el pueblo me apellidó el *Vencedor de Tampico*.

Muy probablemente, el retrato se trate de una pintura que recuerda la victoria santanista frente al intento de reconquista española, en una fecha que se convertirá en conmemorativa en los años posteriores del caudillismo del general de Xalapa. Ahora pasemos a la obra que es de central interés en este texto: Acción militar en Pueblo Viejo del pintor hispano-italiano Carlo de París.

2.3 Acción militar en Pueblo Viejo: Carlo de París y el caudillismo de Santa Anna

El punto de partida de este análisis es la pintura Acción militar en Pueblo Viejo realizada por Carlo de París en 1835. Para ello quisiera iniciar con un breve esbozo biográfico de Carlo de París que pudiera arrojar luz sobre las condiciones de enunciación gráfica en el proceso de producción de una pintura que inscribe un recuerdo militar.

Carlo de París (1800-1861) fue un pintor barcelonés de padre español y madre italiana. Al año de nacido su familia se trasladó a Roma y a los 12 años quedó huérfano, de manera que fue encomendado a la tutela del jesuita Juan Francisco Masdeu.¹⁴⁰ Fue alumno de los pintores italianos Luigi Agricola y Gaspare Landi en la Academia de San Lucas. Intentó participar en algunos concursos, algunos con leve éxito y otros con un rotundo fracaso. Para 1826 decide realizar un viaje a Milán donde vivía su hermano. Durante su estancia en este lugar, sus obras se caracterizan por tener una ejecución más libre, donde el artista ya no tiene la estaticidad física y emocional que habían caracterizado sus primeras pruebas

¹⁴⁰ Elisa Camboni, "Carlo Paris: Roma-Messico a/r", en Giovanna Capitelli y Stefano Cracolici (eds.), *Roma en México, México en Roma. Las academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo, 1843- 1867*, Roma: Campisano Editore, 2018, p. 95.

académicas. Como ejemplo se tiene una de sus primeras obras maestras: el retrato a lápiz de *Gioachino Belli* que se encuentra en una colección privada.¹⁴¹

La idea de partir hacia México en busca de fortuna artística probablemente provino de su hermano Gaetano, quién era un empresario de una compañía de teatro y de canto, así como de su mujer, una cantante de ópera de nombre Carolina Pellegrini. Carlo de Paris decidió embarcarse con su pequeña familia a México, que, por esos tiempos, era un país recientemente separado de la metrópoli española.

De acuerdo a algunos informes, el viaje fue largo y turbulento. Su barco zarpó el 4 de enero de 1828 y arribó a Martinica, en las Antillas, en marzo de ese año. El destino final fue la Ciudad de México. En su biografía, publicada por entregas en un periódico romano, a su muerte, Carlo de Paris proporciona descripciones detalladas de las impresionantes vistas que admira durante su largo recorrido, de encuentros casuales con los nativos de los pueblos con quienes a menudo realiza estancias, documentando así, su peculiar diversidad, sus costumbres y tradiciones de la población casi desconocidas para ese entonces.¹⁴²

En mayo, los tres viajeros llegaron a la Ciudad de México. Carlo de Paris quedó impresionado con el paisaje idílico de la Ciudad de México, mirada exotista que materializó en algunos trabajos de caballete como *La vista del Valle de México*¹⁴³ (1835). Nuestro pintor estableció inmediatamente relaciones con los profesores de la Academia de San Carlos que examinaron con interés las obras que había traído consigo de Europa. Para comprobar su autógrafo real, lo invitaron a realizar una

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴² De acuerdo a Camboni, esto se sabe a partir de Francesco Gasparoni, "Vita del pittore Carlo de Paris scritta da lui stesso", en Francesco Gasparoni (ed.) *Arti e lettere*, Roma: Tipografia Menicanti, 1863, pp. 253-401; citado en *ibid.*, p. 100.

¹⁴³ Existe toda una investigación acerca de cómo los cánones y las escuelas europeas, sobre todo, las de los artistas viajeros influyeron en las formas de crear arte en las academias nacionales y regionales latinoamericanas. El retrato, la escena de costumbres, paisajismo, y por supuesto, las escenas militares, fueron géneros que se apropiaron y se configuraron a la cultura artística hispanoamericana. Véase *ibidem*.

pintura en presencia de ellos¹⁴⁴. Confirmando las habilidades a través de una prueba loable, de Paris inició su carrera mexicana como pintor. Así, fue adaptándose al

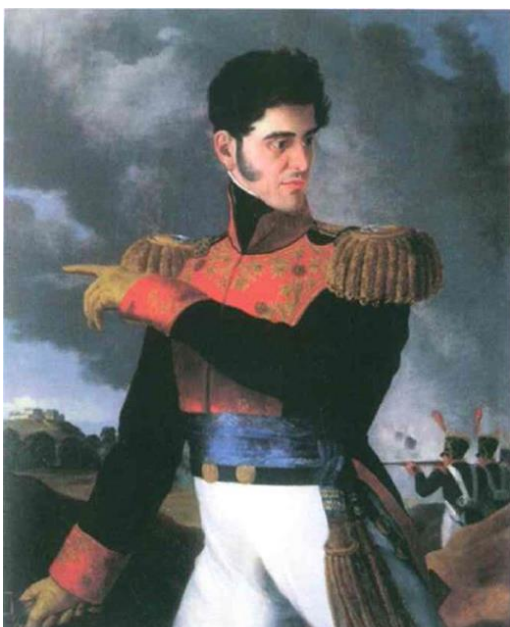


Imagen 7. Carlo de Paris (1800-1861), *Antonio López de Santa Anna*, c. 1835, óleo sobre tela, 106 x 85 cm, Museo de la Ciudad de México,

mercado artístico del país y a los gustos de la élite que adquirirían obras de arte. Realizó numerosas obras, como el cuadro que representa *La Capilla Pontifica del Palacio Quirinal* y la pintura al temple con *El Calvario* para la iglesia de los padres filipinos de la Ciudad de México.

Camboni explica que, una vez reconocidas sus habilidades como retratista, Carlo de Paris obtiene el encargo oficial de realizar las efigies del presidente mexicano Antonio López de Santa Anna, un trabajo que, por un lado, lo comprometía intensamente con el gobierno en turno, y por el otro, lo hizo famoso entre el público. Es así como nuestro pintor realizó, hacia 1835, uno de los retratos más conocidos de Santa Anna en el que se le ve de tres cuartos, con su uniforme militar dirigiendo alguna batalla (ya que se aprecia, al fondo, el ataque a algún presidio), probablemente, en el contexto de instauración de la República Centralista (1836-1846) (imagen 7).

Así fue como el pintor se hizo de su propia fortuna artística en el México de la primera mitad del siglo XIX. Como efecto de lo anterior, el artista recibió numerosas solicitudes de retratos por parte de aristócratas y políticos (como la familia Echeverría o Francisca Gutiérrez de Cuba) que quisieron ser eternizados por el pincel del pintor romano-barcelonés.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Me queda la duda si dicha pintura se trata del retrato de Honorato Riaño, presidente de la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos realizada hacia 1829. Dicha pintura forma parte de la museografía permanente del Museo de San Carlos de la Ciudad de México.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 100 y 101.

Sin embargo, la obra que aquí nos compete es una “pintura de historia contemporánea” extraída de los recientes acontecimientos históricos del país. Se trata de la Batalla de Tampico o Acción militar en Pueblo Viejo (imagen 8). En dicha



Imagen 8. Carlo de Paris (1800-1861), *Acción militar en Pueblo Viejo*, 1835, óleo sobre tela, 51 x 71 cm, Museo Nacional de Historia de Chapultepec, Ciudad de México.

obra se puede ver la composición de una escena en la que la figura principal es la de Antonio López de Santa Anna dando órdenes a caballo de quien parece ser Manuel Mier y Terán. Se trata de una representación del enfrentamiento final, sucedido a finales de agosto y principios de septiembre del 29, entre las tropas mexicanas lideradas por Santa Anna contra la expedición de Isidro Barradas para reconquistar México.

Detrás de Santa Anna y algunos personajes principales que aparecen con él, se han representado a las tropas mexicanas con sus característicos uniformes de dragones rojos (que también participaron en la Batalla del Álamo y en algunas incursiones durante la Intervención estadounidense). El artista plasmó un cielo borrascoso, quizás tomando en consideración el tifón que durante esas semanas azotó Veracruz y Tampico. Del lado derecho, se notan a las tropas españolas dirigiéndose hacia los militares mexicanos. En el extremo inferior derecho destaca

una escena en la que algunos soldados españoles se encuentran heridos, mientras que uno de ellos está siendo socorrido por un militar mexicano.

Sin duda esta obra forma parte de un discurso panegírico y apologético, no sólo por el heroísmo de su líder, sino por el del conjunto de los soldados mexicanos ante los enemigos de la patria que intentaron recuperar sus colonias de ultramar. Este acontecimiento fue motivo de muchas fiestas y conmemoraciones, no sólo en Veracruz y Tampico, sino también dentro del naciente calendario cívico-patriótico en el que, junto con las celebraciones del 16 de septiembre (inicio de la independencia por Miguel Hidalgo) y del 27 de septiembre (consumación por parte de Agustín de Iturbide), el 11 de septiembre fue la verdadera consolidación de la Independencia. Por su puesto, esto siempre desde la perspectiva de los grupos sociales que buscan “recordar” a sus distintos proceres de la patria, sobre todo, a través de la representación gráfica.

La hipótesis que se propone es que un recuerdo se vuelve colectivo cuando apela a sujetos gramaticales como “nosotros” o “ellos”¹⁴⁶ a través de la composición de una escena militar que juega con los roles de los “nacionales” y los “invasores”. Por lo tanto, la fórmula de enunciar un recuerdo por parte de un grupo social (la élite artística y alineada con el régimen de Santa Anna) permite construir un discurso visual sobre el pasado, y que permite ver la relación entre el recuerdo y el relato patriótico de una historia nacional como proyecto cultural en un momento de construcción.

En dicha obra podemos apreciar dos bandos claramente diferenciados por los uniformes que portan. Los mexicanos (protagonistas de la victoria) visten el

¹⁴⁶ Sin embargo, se deben aclarar dos aspectos importantes en esta relación entre el ellos y el nosotros dentro de una obra visual que representa el acontecimiento de intervención española (así como las consiguientes). En primer lugar, al hablar de nosotros no se refiera a la totalidad de “los mexicanos” y a ellos como “todos los españoles”. Cabe matizar que en primer lugar está el pintor como sujeto que plasma la intencionalidad de su mensaje visual. Lo anterior no debe ser entendido como el punto de vista de “todos los mexicanos”. Además, los receptores no puede ser toda la población mexicana del momento, sino una parte letrada y con acceso a ciertos códigos y normativas sociales que interpretan la obra desde su propia mirada. La recepción está sujeta a ciertas condiciones de posibilidad. En segundo lugar, la intencionalidad del artista por plasmar a los invadidos frente a los invasores tiene que ver con las estrategias para plasmar las alteridades y las identidades, en este caso a los mexicanos como soberanos de su nación frente a los españoles que están dispuestos a violar dicha soberanía.

conocido de los Dragones Rojos, mientras que los españoles de la expedición de Barradas visten de camisa azul, pantalón y tirantes blancos. Es difícil precisar si en dicha pintura se representó la figura de Isidro Barradas. Pero lo que destaca es la figura central de Antonio López de Santa Anna (de casaca verde agua, bicornio tricolor, así como camisa y pantalón blancos) dando órdenes a Manuel Mier y Terán quien monta a caballo. Más adelante se retoma la importancia de los uniformes de los mexicanos y españoles

Es interesante destacar la forma en que se expone el relato de la derrota de los españoles por los mexicanos, puesto, que, de acuerdo a las interpretaciones sobre la Batalla de Tampico, se trata de la consumación definitiva de la Independencia de México. Justo a un lado de Santa Anna aparecen dos soldados españoles tendidos en el suelo, pero no hay ningún soldado mexicano que se represente como herido o muerto. Es una escena que ocurre paralela a las importantes acciones de mando que realiza Santa Anna, pues se observa como detrás del soldado mexicano está un rifle, una mochila y un tambor tirados en el suelo, ignorados por el militar mexicano que se preocupa más bien por atender al herido español. Nos sugiere que el soldado mexicano brinda una lección moral pues le interesa más el bienestar humano que el enfrentamiento bélico.

En la parte superior derecha del cuadro aparecen, en filas, soldados españoles que son conducidos a algún lugar por las tropas mexicanas. De igual manera, pero en la parte inferior derecha, se representa a otros soldados mexicanos atendiendo a los españoles heridos. Resulta destacable como se construye la idea de los valores mexicanos que, resultandos victoriosos, deben manejar una ética superior a la del enemigo invasor, que, a pesar de haber atentado a la patria¹⁴⁷, son auxiliados por los valerosos ganadores de la batalla.

En este sentido, la pintura se trata de una escenificación teatral en la que se construye una narrativa de dos identidades en contradicción; la de los mexicanos y la de los españoles. La retórica que se pone en juego es la de los mexicanos

¹⁴⁷ La concepción de patria que aquí se maneja es la de un proyecto en construcción que se representa a través del relato inscrito en la memoria de una intervención extranjera a través de la pintura.

encarnados, en esta pintura, en la figura y representación de Santa Anna y los Dragones Rojos, invadidos y víctimas del intento de reconquista por parte de los españoles, que en la pintura están representados a través de la derrota y que aun así son ayudados por las tropas santanistas.

Lo que interesa analizar de esta pintura es como se pone en escena una representación en la que aparece construida una confrontación donde el desenlace es la victoria del bando mexicano, representado en la figura central de Santa Anna. La importancia del concepto de memoria como forma de representar un acontecimiento del pasado (la Batalla de Tampico en 1829) en un presente de enunciación (la elaboración de la pintura hacia 1835) es que nos remite a los sujetos que producen dicho relato.

En principio hablamos de los sujetos colectivos representados: mexicanos vs. españoles, en donde se construye apológicamente la identidad de los primeros, pues se trata del punto de vista de Carlo de París que evidentemente emite un recuerdo apológico acerca de esta batalla.

Sin embargo, el concepto de memoria permite identificar a los sujetos que emiten dicho recuerdo, que, en palabras de Paul Ricoeur, se trata de sujetos gramaticales¹⁴⁸, puesto que, en la pintura, vista como un discurso sobre la intervención española de 1829, se identifica a un “nosotros” mexicanos y a un “ellos” que son los españoles. Al hablar de memoria colectiva hablamos de un nosotros, concepto que, como se mencionó arriba, no puede abarcar a la totalidad de los mexicanos, así como un “ellos” que no puede referir a “todos los españoles”. El argumento aquí es que existe una intencionalidad por parte del pintor por plasmar las alteridades entre los invasores españoles frente a los invadidos mexicanos. Pero cuando problematizamos la cuestión de la recepción hay que tomar en cuenta que el mensaje no puede ser interpretado de la misma manera por los diversos sectores de la sociedad mexicana de inicios del siglo XIX. Además, se trata de un grupo muy limitado de la población que es letrado y que tiene cierto acceso al poder económico,

¹⁴⁸ Ricoeur, Paul, “Historia y Memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”. *Annales, Histoire. Sciences*, N° 55-4, julio-agosto 2000, p. 3.

político y/o militar. Por lo tanto, la forma de recepción está sujeta a diversas condiciones de posibilidad¹⁴⁹.

Carlo de Paris, aunque es extranjero, se encuentra alineado con el discurso político del presidente Santa Anna, y, por lo tanto, es quién construye el recuerdo sobre la Batalla de Tampico. Aunque se desconoce con certeza si Carlo de Paris fue testigo del enfrentamiento (para ese año estaría terminando el retrato de Honorato Riaño) uno se pregunta si Carlo de Paris quizás pudo haber escuchado el relato mismo del propio Santa Anna, o al menos, haber tenido como inspiración para la pintura, las memorias que el caudillo de Xalapa enunció y de las cuales arriba se encuentra un fragmento.

Aunque la intencionalidad del pintor es la de establecer un discurso sobre el recuerdo de la invasión de Barradas, el mensaje visual de la intervención española muy posiblemente no sea haya originado en Carlo de Paris sino en el mismo Santa Anna, por el siguiente argumento. Aunque no se haya presenciado un acontecimiento que se recuerda, una persona que sí estuvo en dicho suceso puede compartir ese testimonio a otros. La atribución múltiple hace que los relatos de recuerdos de otros sean asumidos como nuestros. Quizás Carlo de Paris se basó en los testimonios del mismo Héroe de Tampico, disponibles en *Mi historia militar y política*. Aunque la publicación del libro fue posterior (1905) a la elaboración de la pintura (1835), el editor y compilador de la obra se basó en correspondencia de Santa Anna con Manuel María Giménez de 1829 a 1875. Cabe la posibilidad de que Carlo de Paris haya tenido acceso a este material o bien, obtenido la información del mismo presidente Santa Anna.

De cualquier forma, nos encontramos bajo una forma de comunicación de testimonios sobre un recuerdo de Santa Anna que es interpretada y plasmada por Carlo de Paris. En este sentido, se trata del artista, como sujeto que construye un tipo de memoria, quién está inscrito en una circunstancia de enunciación, que, a su

¹⁴⁹ En el capítulo 4 se hace un balance en este tenor, entre las diferencias entre las condiciones de posibilidad de recepción entre el público mexicano y el estadounidense, así como a las distintas formas de hacer circular las informaciones visuales y escritas en torno a las guerras entre México y Estados Unidos.

vez, se relaciona con un conjunto de sujetos colectivos bajo un discurso patriótico de identidad. Se trata de una narrativa de participantes que construyen un recuerdo acerca de otros sujetos, que gramaticalmente refieren a un *nosotros*.

Se apela a la victoria nacional de los mexicanos representada bajo el discurso patriótico de los mismos mexicanos frente a los españoles. Cabe destacar que, aunque el artista y principal sujeto de enunciación del recuerdo de la batalla de Tampico sea un extranjero, este ensalza el punto de vista colectivo patriótico mexicano¹⁵⁰. Además, aquí juega un papel importante el tiempo en que se elaboró (1835), el tiempo en que se expuso (probablemente desde 1835 hasta 1872) y el tiempo en el que trascendió y contribuyó a recordar dicho acontecimiento (quizás hasta el final de la época de los gobiernos de Santa Anna). Esto significa recordar la Invasión de Barradas desde la intención de quien emitió ese mensaje.

Finalmente, el artista barcelonés juega con las miradas identitarias a través de la representación de los invasores y los invadidos mediante los uniformes. Desconocemos si Carlo de Paris fue un conocedor de los uniformes de España y de Nueva España o la diferencia de los uniformes de un bando u otro en la pintura sea una construcción libre por parte del pintor. Los uniformes entre los regimientos de España y de Nueva España tenían características en común (véase la imagen 9 que muestra el uniforme usado por las tropas a inicios del siglo XIX): una casaca azul marino (con respectivas variaciones ornamentales, así como en las charreteras y dragonas, pantalón o



Imagen 9. Oficial del cuerpo general de la Armada en Colección de cien estampas que demuestran todas las nuevas divisas el Ejército en España a según el reglamento de este año 1805, Ministerio de Defensa, facsímil publicado en Madrid, 1986.

¹⁵⁰ Véase Cosci, Lucas Daniel, “Camino de rememoración...”, *op. cit.* También véase Antonio López de Santa Anna, *Mi historia militar y política*, *op. cit.*, pp. 19-25.



Imagen 10. Uniforme de dragón. Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos*, 1828.

mayas de color blanco, faja roja y bicornio azul marino¹⁵¹. En la pintura podemos apreciar que tanto Santa Anna, Mier y Terán, así como los soldados españoles comparten ciertos rasgos comunes en las casacas y pantalones, a excepción de Santa Anna quien porta una casaca más larga y abierta, dejando al descubierto su camisa blanca, faja azul celeste, así como su bicornio con plumas tricolores haciendo énfasis en los colores de la bandera nacional.

Claudio Linati nos legó un repertorio de uniformes que se usaban en México durante la década de los años veinte del siglo XIX, en el que podemos apreciar dos tipos diferentes de uniformes denominados de “dragón”. Se sabe que desde el siglo XVIII existían en Nueva España milicias dedicadas al cuidado de la frontera norte del reino, que, sobre todo, tenían como misión establecer el orden ante las constantes rebeliones indígenas que, hacia la consumación de la independencia, incrementaron. También se les denominaba “dragones de cuera” a estas guarniciones de los presidios norteños de la Nueva España¹⁵². Como Linati¹⁵³ lo muestra, su vestimenta consistía en una casaca azul con dragonas rojas, pantalón gris y sombrero de tipo vaquero (imagen 10). Sin embargo, el uniforme que abunda en los soldados mexicanos representados en la pintura de Carlo de Paris es muy

¹⁵¹ Durante más de un siglo de 1750 a 1850, hubo muy pocas variaciones en estos uniformes siendo los más comunes en las fuerzas reales. Para un análisis en profundidad de esas variaciones de los uniformes militares durante tres siglos en España (XVIII, XIX y XX) véase González de Canales y López-Obrero, Fernando, *Uniformes de la armada. Tres siglos de historia (1700-2000)*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2013, pp. 115-117. Disponible en: <https://publicaciones.defensa.gob.es/media/downloadable/files/links/P/D/PDF433.pdf> Consultado el 25 de mayo de 2023.

¹⁵² Bueno, José María, *Las guarniciones de los presidios de Nueva España. Los dragones de cuera*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2014, pp. 25-28. Disponible en: <https://publicaciones.defensa.gob.es/media/downloadable/files/links/l/o/los-dragones-de-cuera.pdf> Consultado el 23 de mayo de 2023

¹⁵³ Véase Linati, Claudio, *Trajes civiles...*, op. cit.

parecido al de los oficiales de los dragones, representados en ambas obras con la casaca corta de color rojo, pantalón azulado y casco con un penacho de color negro (imagen 11).

¿Habrán participado únicamente oficiales de dragones durante el enfrentamiento contra la expedición contra Barradas? ¿O será parte de la intención visual del pintor mostrar uniformes diferenciados? La estrategia de los uniformes hace posible al espectador poder diferenciar los bandos, al mexicano y al español, para así poder identificar a

los participantes en la narrativa sobre la intervención. La investigación de los uniformes es un tema amplio, que merece la pena investigarse en profundidad. Sin embargo,

nuestro interés radica en la manera en que Carlo de Paris se valió del uniforme militar para establecer las identidades de los beligerantes y así poder comunicar la narrativa del enfrentamiento entre los españoles-invasores y los mexicanos-invadidos.

La escena es una obra de teatro en donde la capitulación es el desenlace final en el que los actores portan sus uniformes en esta epopeya militar que significa la consolidación de la independencia de México. Por ello destaca que el Héroe de Tampico posea una centralidad en su vestimenta pues no es fortuito que el pintor lo representara con un bicornio tricolor, portando la bandera nacional de México y con una faja de color azul celeste que refleje que Santa Anna es un militar digno de protección, paz, calma y confianza.

Es interesante tocar el tema del territorio puesto que para el momento de la intervención extranjera la unidad nacional estaba siendo construida apenas. Para este momento no es posible hablar de un territorio unificado ya que existían diferentes ejércitos regionales acantonados en las distintas provincias que defendían sus particulares intereses políticos y económicos. Como ya se explicó, en este trabajo los conceptos de centralismo y federalismo en México (durante la primera mitad del XIX) no se conciben como analogías a las ideologías de



Imagen 11. Uniforme de oficial de los dragones. Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos*, 1828.

conservadurismo y liberalismo, respectivamente. Se trataban de formas de organización de la república, casi siempre definidas desde lo constitucional, para hacer frente a las fuerzas políticas, militares y económicas que cada estado regional poseía. Por esto, no se habla de un solo cuerpo militar, sino que cada entidad federativa tenía sus propias leyes, sus propias fuerzas económicas, y por supuesto, sus propios elementos militares.

Los territorios de la costa del Golfo de México fueron el principal receptáculo, no sólo de recursos económicos y armas militares sino también el lugar de llegada por el lado Atlántico de la mayoría de invasores europeos (incluso de los estadounidenses). La cuestión principal en las escenas militares es que en ellas se inscribe una forma de *representar* un territorio. Desde finales de la época virreinal, muchos extranjeros y artistas viajeros quedaron fascinados con los paisajes mexicanos mismos que fueron objeto de representación dentro de un género que más tarde los mismos pintores autóctonos adoptaron y reformularon: el paisajismo¹⁵⁴. El mismo Carlo de Paris no sólo fue un pintor de escenas militares, sino también de paisajes y vistas de Veracruz, Puebla y México. Desde el punto de vista del paisajismo, en este género se pueden representar vistas urbanas, costumbrismo y las escenas militares.

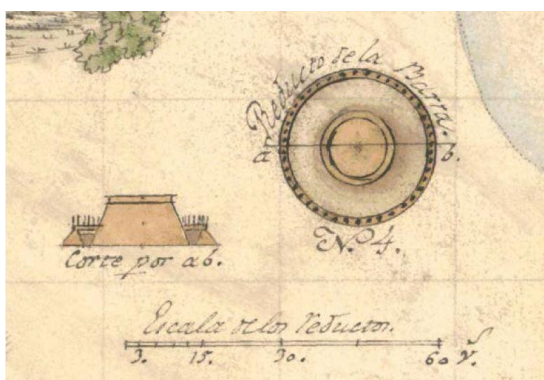


Imagen 12. Reducto de la Barra donde se desarrolló la Batalla de Pueblo Viejo. Detalle del sketch del ingeniero coronel Yberri. Obtenido de Ruiz de Gordejuela, *Barradas... op. cit.*, p. 260

La representación visual del territorio a partir de distintos soportes artísticos no sólo estuvo a cargo de pintores nacionales y extranjeros sino, también, de los mismos militares. El objetivo de los artistas para representar un territorio no es el mismo que el de los militares. Las intenciones de un pintor o de un militar a la hora de elaborar una imagen sobre ciertos lugares (físicos) puede ser totalmente divergente, no

¹⁵⁴ Acerca del punto de vista exotista de México por parte de artistas viajeros europeos durante el siglo XIX, véase Ramírez, Fausto, "La visión europea de la América Tropical...", *op. cit.*

obstante, estos documentos pueden ser valiosos a la hora de analizar historiográficamente un discurso sobre un espacio geográfico. Las pinturas paisajísticas, así como los planos, mapas o sketches¹⁵⁵ militares, son todos ellos soportes distintos en los que se elabora un discurso visual sobre un territorio desconocido por parte de enunciadores (en este caso, españoles) que nos arrojan la forma de mirar y representar un determinado lugar físico¹⁵⁶.



Imagen 13. Copia del borrador de una indicación itineraria de los caminos de ruedas y herraduras que conducen a México desde los puertos de la Costa del Seno Mexicano..." de 1829. Obtenido de Ruiz de Gordejuela, *Barradas... op. cit.*, p. 159.

Aunque sabemos que, en el Colegio Militar de México, hacia la primera mitad del siglo XIX, ya se tenía en cuenta el estudio del paisaje con fines militares por parte de ingenieros, no poseemos información acerca de sketches que representen al Fortín de la Barra (construcción militar hecha por los españoles ocupando Tampico) por parte de algún ingeniero de los Dragones Rojos mexicanos. Sin embargo, existen algunos dibujos realizados por militares españoles con la intención de conocer y estudiar el territorio que estaban ocupando. Las imágenes que se presentan aquí fueron revisadas por Ruiz de Gordejuela. En la imagen 12 podemos ver un plano en el que se dimensiona, a escala, el sitio donde se encontraba en reducto militar en donde se llevó a cabo la Batalla de Pueblo Viejo. El conocimiento de los caminos para ingresar a México por la costa del Golfo también fue posible gracias a los mapas que plasmaron los españoles, como, por ejemplo, el de la imagen 13, que muestra los principales caminos por los que se podía ingresar a caballo o con vehículo de rueda.

¹⁵⁵ Sketch significa un croquis en los que se representa un territorio con el objetivo de estudiarlo estratégicamente con fines militares.

¹⁵⁶ No es lo mismo el soporte del discurso que el discurso mismo, en este caso, los soportes son los documentos en los cuales el artista-militar plasma el territorio a conquistar, que, para el invasor, constituye un territorio que no es México, sino que es parte del reino español que se ha rebelado y que se intenta recuperar para Fernando VII.

Tenemos una interesante carta geográfica realizada por el capitán Domingo Aristizábal y ubicada en el Servicio Geográfico del Archivo General del Ejército de Madrid. En el documento se aprecia un documento titulado “Copia del Borrador de una indicación itineraria de los caminos de ruedas y herraduras que conducen a México desde los puertos de la Costa del Seno Mexicano [...] de 1829”, en el que, de acuerdo a Ruiz de Gordejuela, existen errores topográficos pues en otra carta el capitán de navío Ángel Laborde se queja de la inexistencia de la “Punta de Xerez”¹⁵⁷ (imagen 13). Se trata de una representación cartográfica que representa buena parte de Tamaulipas y Veracruz donde se remarcan algunos caminos que dirigen tanto al Altiplano Central como al norte de México.

Volviendo al caso de la imagen 12, se trata de un plano de José Ignacio Yberri en el que se representa el Fortín de la Barra, que fue el principal escenario donde tuvo lugar la Batalla de Tampico. Muestra la construcción vista tanto de frente como desde el cielo. Además, resulta interesante que está pigmentada en varios colores. Uno se pregunta por el tipo de materiales y soportes que tenía a la mano el ingeniero militar. Sin embargo, ¿sería que Santa Anna no necesitaba sketches puesto que conocía bien los territorios del golfo? Y aunque la respuesta fuera afirmativa ¿toda la tropa santanista tenía perfecto conocimiento del territorio tampiqueño? No obstante, es interesante destacar que el militar español, Ignacio Yberri, no sólo fue uno de los principales testigos de la capitulación española durante la victoria mexicana en Tampico, sino que cooperó con el mexicano Mier y Terán “en estado de asegurar con una “cortadura” el camino Tamaulipas, y con un reducto el de “La Barra”, quedando interpuesto a los dos puntos defendidos por el enemigo, y en lo absoluto toda correspondencia, puesto que las baterías del otro lado, habían quitado al enemigo la navegación del río”¹⁵⁸. Santa Anna mismo recorrió en lancha el río Pánuco con el fin de observar la construcción militar que estaba e incluso que reconoció que era una obra que cumplía con las reglas de ingeniería militar:

[...] erigida sobre un médano que tenía una planta circular como de sesenta metros de diámetro, conteniendo un parapeto común para la Infantería y la Artillería,

¹⁵⁷ Ruiz de Gordejuela, Jesús, *Barradas... op. cit.*, pp. 159 (ver imagen) y 351.

¹⁵⁸ *ibid.*, p. 439.

construido con sacos terreros asegurados por medio de una estacada; [...] todo estaba rodeado por un foso como de 2.50 m de ancho, por 0.75 m de profundidad y finalmente, [...] del lado del foso, salía un camino cubierto de unos tres metros de anchura...¹⁵⁹

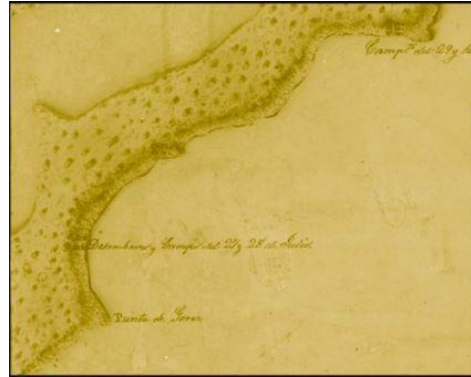


Imagen 14. Plano del subteniente Joaquín Rodríguez Campos (Detalle). Extraído de Ruiz de Gordejuela, *Barradas... op. cit.*, p. 167.

Por último, se reproducen los planos realizados por Joaquín Ramírez Campos quien dejó un diario detallado de los pormenores de la expedición española en Tampico. La figura de este personaje nos muestra cierto recelo ante la

autoridad de Barradas quienes disputaban, ante el eminente fracaso de la Reconquista mexicana, un puesto político importante en la Habana. Ramírez Campos llega al grado de coronel en 1845 “ocupó un cargo importante en la Hacienda cubana, el de intendente contador general de Cuba [...]”¹⁶⁰. Aquí se reproducen dos planos, el primero en el que se muestra el recorrido español por la costa golfo, señalando tres puntos: Punta Jerez, el desembarco del 27 y 28 de julio,

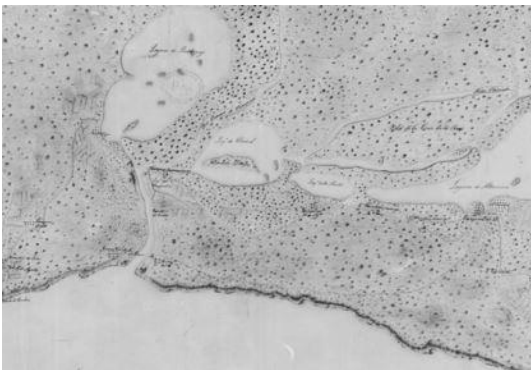


Imagen 15. Plano del subteniente Joaquín Rodríguez Campos (Detalle). Extraído de Ruiz de Gordejuela, *Barradas... op. cit.*, p. 229.

y el campamento del 29 de julio. El plano está en color sepia claro y parece estar dibujada con algún lápiz o carboncillo (imagen 14). Otra interesante lámina realizada por Rodríguez Campos donde se reproducen los principales escenarios en los que tuvieron lugar los enfrentamientos finales entre Santa Anna y Barradas: Pueblo Viejo, la ciudad de Tampico, Altamira y La Barra. Se trata de un sketch en el que se

registran los principales caminos de la región, así como algunos lagos y ríos. Es un dibujo sobre papel blanco realizado en carbón o tinta (imagen 15). Poco sabemos

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 259

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

de estas ilustraciones que, por ahora, sólo han sido revisadas por Ruiz de Gordejuela y no brinda mayor información sobre los mismos.

Lo que interesa en este análisis es la representación del territorio de Tampico como discurso sobre un espacio geográfico acerca de la confrontación militar contra los españoles que culminó con la victoria mexicana. Es decir, desde la narrativa patriótica, un lugar específico, como una provincia o un pueblo, puede tener el significado de ser el sitio físico en donde se origina la libertad de todo un territorio nacional¹⁶¹. Por ello, Santa Anna sería conocido como el Héroe de Tampico, pues es en esta locación donde sucedió la victoria que tuvo un alcance a nivel “nacional”, ya que representaba la verdadera independencia de México ante los españoles. En este sentido, se vuelve un lugar de unión patriótica dentro del relato sobre la invasión de Isidro Barradas.

Así podemos ver en la escena militar de Carlo de Paris, el puerto de Tampico con sus cielos borrascosos, indicando una intención de verisimilitud por parte del pintor en cuanto al clima que existió durante el enfrentamiento militar¹⁶². Se puede apreciar el fortín de la Barra, y la costa del Golfo del lado izquierdo. Sin embargo, hay que aclarar algo acerca de esta forma de representación de la escena militar. Es una visión idealizada en donde se aprecia un suelo amarillo casi seco (a pesar de las tormentas del momento), los uniformes de los soldados limpios e impecables, y si apenas se alcanza a distinguir una humareda, eso es a lo lejos, casi imperceptible. No hay destrozos ni suciedad, algo que pareciera ilógico en una batalla en medio de una tormenta donde el terreno era “fangoso” como el mismo Santa Anna atestiguó.

¹⁶¹ Aunque no existía una unificación en el plano político, económico y militar, ya que estaba en pleno apogeo la disputa centralista o federalista, a través de la pintura se puede apreciar el intento por crear una unidad nacional desde el discurso patriótico sobre la intervención extranjera.

¹⁶² De acuerdo con una carta del mismo Santa Anna, por esas fechas hubo una serie de tormentas: “por consiguiente las circunstancias en que me veía eran críticas, pues o empeñaba un ataque con una tropa que había sufrido en un fangal toda la noche las penalidades de una deshecha tormenta en un terreno que las cubría de lodo hasta la cintura, o retrogradaba después de tan molesta marcha dejando burlado el entusiasmo ardiente de los que anhelaban venir a las manos con los que osaron invadir su país”. Uno se pregunta si las condiciones meteorológicas fueron determinantes en la victoria mexicana. Véase, Ruiz de Gordejuela, Jesús, *Barradas...*, *op. cit.*, p. 431.

Sin embargo, en esta investigación (lo que valdrá lo mismo para las otras pinturas de escenas militares) no se trata de evaluar la “verdad” de las fuentes, sino la *forma de representar* un acontecimiento del pasado. Nos interesa valorar cómo el artista buscaba hacernos ver su interpretación de la victoria mexicana sobre el intento de reconquista española. No es que se ponga de manifiesto la ingenuidad del pintor por no haber considerado la “lógica del clima o del terreno”. Se pone especial atención en las operaciones artísticas de las que se valió el autor para mostrarnos el punto de vista de una escena en la que el objetivo, más que informar verídicamente, es el de atender a las pasiones y a los sentidos patrióticos a los que Carlo de Paris hacía alusión.

Otra interesante aportación es analizar la pintura de la Batalla de Tampico o de Pueblo Viejo de Carlo de Paris como un recuerdo de la victoria mexicana sobre los españoles a través de una fecha en la que se conmemoraría la Independencia de México. Si la patria (como sentimiento de apego a un lugar) y la nación (como la unificación de un territorio) eran proyectos en construcción, también lo fue el calendario cívico y las fechas conmemorativas de la nación. La hipótesis en este punto es que un recuerdo colectivo se puede convertir en fecha histórica dependiendo de los actores políticos que busquen reivindicar un discurso de poder. La construcción cultural de la nación también se realiza desde la intención acerca de qué recuerdos merecen la pena ser recordados y cuáles deben ser olvidados¹⁶³. Con la llegada de diversos grupos políticos y militares al poder habrá distintos discursos de legitimación de fechas patrias, como el inicio de la Independencia de 1810, la derrota de la expedición Barradas el 11 de septiembre de 1829, o la ocupación de Winfield Scott de la Ciudad de México el 13 de septiembre de 1847.

El 11 de septiembre fue la fecha en la que Santa Anna obligó al brigadier Isidro Barradas a la capitulación en su intento de recuperar los territorios mexicanos para España. Una de las primeras noticias sobre la recepción de este acontecimiento en la Ciudad de México nos es relatada por Guillermo Prieto en sus *Memorias*:

¹⁶³ Ya sea de manera consciente o no.

La ciudad despertó a deshoras de la noche al estampido del cañón, a los repiques a vuelo en todas las iglesias, a la iluminación espléndida de la última choza y de los más levantados palacios, a los vítores, al regocijo inmenso de todas las clases de la sociedad. <<La rendición de Barradas>>, gritaban, corriendo en todas direcciones los vendedores de papeles; las gentes se abrazaban sin conocerse; los tenderos en sus puertas, destapaban botellas y brindaban con el primero que pasaba; las dianas alborotaban; los cohetes aturdían y a veces el placer se parecía al remedo de la tempestad¹⁶⁴.

Más allá de la veracidad de los sucesos de júbilo narrados por Prieto, lo destacable es el significado de la fecha para la posteridad pues fue la consolidación de Antonio López de Santa Anna como héroe. Fiestas y obras de arte comenzarían a aparecer en torno a la figura del *Héroe de Tampico*. Cabe destacar el análisis que hace Will Fowler acerca de los festejos del 11 de septiembre por aquellos años: “Como quedaría constatado en un Bando que circuló el prefecto del Distrito de Xalapa, José Julián Gutiérrez, de 1842, anunciando las celebraciones del 11 y del 16 de septiembre: <<el primero oyó tronar en Dolores el terrible GRITO de LIBERTAD; el segundo la vio afianzada por siempre en la brillante jornada de Tampico>>”¹⁶⁵.

Es notable la coincidencia de la fecha de la Batalla de Tampico y su cercanía con la celebración del 16 de septiembre que, para el tiempo del caudillismo de Santa Anna, ya formaba parte del calendario cívico. Hay constancia que para el año de 1830 el Congreso de Veracruz ya declaraba como memorable la fecha del 11 de septiembre y que se decretaba como día de celebración en el Estado. Para ese año las celebraciones, al menos en Veracruz, tuvieron una mayor fuerza que la del 16 de septiembre. Existe un interesante registro de las actividades de ese día de 1830:

Las casas despertaron “con cortinas en el día” y se iluminaron al hacerse de noche. A las nueve de la mañana se cerró por completo el comercio y no se volvieron a abrir “las tiendas de comestibles”. hasta las seis de la tarde. La población, convocada a unirse a las festividades pudo presenciar cómo se reunieron en las casas consistoriales “todas las autoridades, jefes y empleados del Estado”, que concurrieron con la municipalidad a la Santa Iglesia Parroquial donde se celebró

¹⁶⁴ Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, México, Porrúa, 1996 (1906), p. 19; citado en Fowler, Will, “Antonio López de Santa Anna: <<El hombre visible por excelencia>>”, en Chust, Manuel y Mínguez Víctor (eds.), *La construcción del héroe en España y México*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, p. 372.

¹⁶⁵ AHMX, “Libro de acuerdos del muy ilustre ayuntamiento de la ciudad de Jalapa, año de 1842”, vol. 54, “Bando: El Prefecto del Distrito a sus habitantes”. Firmado por José Julián Gutiérrez, Xalapa, 10 de septiembre de 1842, p. 557; citado en Fowler, Will, “Las fiestas santanistas...”, *op. cit.*, p. 424.

“una misa solemne en acción de gracias al Todopoderoso por el suceso que recuerda esta ceremonia”. Después de la misa todas las autoridades pasaron al Congreso a cumplimentarlo y el pueblo se dedicó a festejar la victoria del año anterior¹⁶⁶.

A nivel regional, en la villa de Xalapa, las fiestas de conmemoración de la victoria de Santa Anna del 11 de septiembre de 1829 se celebraron más o menos sin interrupción desde 1830 hasta 1855¹⁶⁷. Sin embargo, aunque la victoria de Santa Anna en Tampico se interpretó como una hazaña que merecía tener el alcance nacional, es muy difícil demostrar que esta celebración haya tenido resonancia en toda la República Mexicana. Es importante en este sentido destacar la labor propagandística de José María Tornel¹⁶⁸ quién, a pesar de los altibajos en la política de Santa Anna¹⁶⁹, siempre se encargó de que en la Ciudad de México se celebrará algún acto cívico mediante un orador, frente a una muchedumbre de militares a quienes el caudillo de Xalapa les entregaba alguna condecoración¹⁷⁰.

¿Cuál es la relación entre la pintura y la conmemoración de una fecha patriótica? Aunque no sabemos el contexto en el que se inauguró la pintura original, la obra de Carlo de Paris que aquí se reproduce, se trata de un borrador o bosquejo en miniatura. No se tiene certeza si fue realizado antes o después de la versión de mayores dimensiones que fue destinada para ser expuesta en la Cámara de Diputados del Palacio Nacional. La versión de tamaño pequeño que está en el

¹⁶⁶ *Colección, 1830, 1904*, pp. 104-106. Citado en Fowler, Will, “Las fiestas santanistas...”, *op. cit.*, p. 425.

¹⁶⁷ Excepto en 1832, 1836-1839, 1845 y 1847-1852, *ibidem*.

¹⁶⁸ Gobernador de la Ciudad de México y responsable de la propaganda del personaje en esta región.

¹⁶⁹ Con Tornel al frente del Distrito Federal, hubo desfiles, tedeums y fiestas el 25, 26 y 27 de septiembre (de 1833), y la mitificación de Santa Anna cobró una resonancia que tampoco sería opacada por sus propios errores o derrotas posteriores. En parte esto se debió, evidentemente, a los méritos del mismo Santa Anna, que a diferencia de los demás generales prominentes de su época (...) protagonizó las [...] victorias más destacadas de las primeras décadas nacionales (Tampico [1829], El Álamo [1836], Veracruz [1838], Acajete [1839] y Angostura)]. Sin embargo, resulta quizás más importante resaltar que esa resonancia se debió sobre todo a la narración y celebración que tuvieron sus victorias, a diferencia de la que tuvieron sus contemporáneos, Fowler, Will, “Antonio López de Santa Anna...”, *op. cit.*, p. 376.

¹⁷⁰ Fowler, Will, “Las fiestas santanistas...”, *op. cit.*, p. 425.

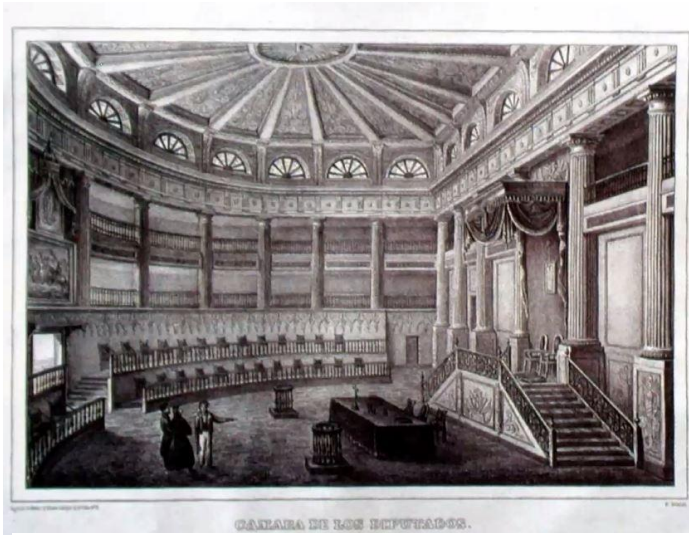


Imagen 16. Pedro Gualdi (1808-1856), "Cámara de Diputados", en *Monumentos de México*, 1841. Nótese en la parte izquierda del grabado el cuadro *Acción militar en Pueblo Viejo* colocado debajo de una imagen de la Virgen de Guadalupe.

Antonio López de Santa Anna. El destino de la pintura fue la de ser expuesta, como ya se mencionó, en la Cámara de Diputados (véase la imagen 16). Así lo describió el artista extranjero Pedro Gualdi (se ha hecho una transcripción literal, tal cual aparece escrita):

El cielo raso tiene ornamentos de claro obscuro y en el centro, una ráfaga dorada que despidе un ojo. En todos los intercolumnios arriba de las galerías están escritos los nombres de los héroes de la patria con letras doradas sobre fondo celeste. Al frente del solio hai una puerta que sale á un tránsito, el que continua por el semicírculo por donde se entra á la cámara, y sirve también para contestaciones particulares. Esta puerta tiene su jamba de caoba con su cornisón dorado, sobre el cual está un hermoso reloj de metal dorado, y sobre la misma cornisa existe en depósito una lanza que sirvió en un hecho memorable en la campaña en Tejas. Todo el intercolumnio de la parte de arriba de la puerta está ocupado por un grandísimo pabellon de terciopelo carmesí con franjas y borlas de oro, en el que está colocada con su cuadro correspondiente la maravillosa imágen de Nuestra Señora de Guadalupe: entre este y la puerta hai otro gran cuadro que contiene la batalla de Tampico, pintado por D. Carlos París, y en cuya hermosa composición se hallan los retratos de los Sres. Generales que allí se hallaron, estando colocados en primer término los de los Exmos. Sres. Santa-Anna y Terán. La cámara se ilumina en las noches de sesion con hermosos candiles de cristal; su pavimento está cubierto de una magnífica alfombra; abajo del solio hai una gran mesa, en la que está un

Museo Nacional de Historia de Ciudad de México está fechada en 1835, seis años después de la batalla contra la expedición de Barradas.

Lo importante es destacar a la pintura como una forma de emprender un recuerdo colectivo por parte de algunos grupos sociales, en este caso, los hombres de la política y la milicia relacionados con

hermoso crucifijo de metal dorado, y todo lo necesario para escribir. En esta mesa se colocan los Exmos. Sres. presidente y secretarios de la cámara [...] ¹⁷¹

De acuerdo a Gualdi, este cuadro tenía un importante papel para recordar al “héroe de Tampico”, pues el recinto legislativo también funcionaba como una especie de mausoleo patriótico en el cual había otros nombres grabados con letras doradas sobre un fondo celeste. Esther Acevedo menciona que este cuadro fue un regalo que el mismo Antonio López de Santa Anna hizo a la Cámara de Diputados, en el año de 1835 (mismo año en el que está fechada la reproducción de menores dimensiones que aquí presentamos). Como explica la autora, sobre este cuadro de grandes dimensiones: “se dice que desapareció en el incendio de 1872, pero uno se pregunta si éste no fue removido con anterioridad, de la misma manera que lo fue el de la Virgen de Guadalupe” (véase en la imagen 16 la disposición del cuadro religioso justo en la parte de arriba del que representa la Batalla de Tampico). ¹⁷² Precisamente, de las investigaciones de la autora nos ha llegado el dato de que el cuadro de pequeño formato, que quizás haya sido el primer boceto del cuadro de mayores dimensiones, fue pintado hacia 1830 y que estaba expuesto en la casa de José María Fagoaga, donde Carlo de Paris había trabajado. ¹⁷³

Existe un interesante grabado que es una reproducción del cuadro de mayores dimensiones y que se encuentra resguardado en un acervo de la Universidad de Texas. Desconocemos el autor de dicho grabado, su nacionalidad, las intenciones para haber realizado dicha reproducción, etc. Sólo se sabe el nombre del autor:

¹⁷¹ Retomado de Gualdi, Pedro, “Vista interior de la Cámara de Diputados”, en *Monumentos de México*, Impreso por J. M: Lara, calle de la Palma núm. 4., 1841.

¹⁷² Acevedo, Esther, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México: Museo Nacional de Arte, 2000, p. 129. Resulta interesante la reflexión de las acciones de quitar o deshacerse de cuadros como acciones políticas de iconoclasia. Véase Freedberg, David, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, 2017, pp. 37-90.

¹⁷³ *Ibidem*.



Imagen 17. Clemente Aiyón, Batalla de Tampico, dada á los Españoles por el General Santa-Anna, día 10 de Septiembre de 1829, c. 1840, litografía, medidas desconocidas, Biblioteca de la Universidad de Texas. Disponible en <https://exhibits.lib.utexas.edu/spotlight/santa-anna-in-life-and-legend/catalog/50-829>

Clemente Aiyón y que el grabado pudo haber sido realizado hacia 1840. La leyenda de dicho grabado dice: “Es copia del cuadro original que se halla en el Salón del congreso general de México” (imagen 17).

No obstante, existe un interesante relato acerca de la colocación de un retrato de Santa Anna en el marco de las

celebraciones del 11 de septiembre en Veracruz. Esta fiesta se organizó para “la solemne colocación del retrato del E.S. Benemérito Presidente de la República Gral. D. Antonio López de Santa Anna en las salas de cabildo del Ayuntamiento de Xalapa, obedeciendo el decreto expedido por la Junta Departamental del 29 de julio de 1843”¹⁷⁴. Por el momento, no se encontró información sobre dicho cuadro, empero, es de interés cómo un retrato de Santa Anna puede ser foco de interacción dentro del marco de celebraciones en torno de un caudillo, en una fecha específica, y por parte de una población en Veracruz que mantenía un discurso apologético hacia el Héroe de Tampico, dentro de este proyecto de construcción de calendarios históricos nacionales.

Finalmente, aunque se conozcan relativamente poco las condiciones de producción y de recepción de la obra original de Carlo de Paris, lo importante es destacar el significado en torno al acontecimiento y de la fecha que ahí se conmemora: 11 de

¹⁷⁴ Fowler, Will, “Las fiestas santanistas...”, *op. cit.*, p. 435.

septiembre de 1829; <<la consolidación de la independencia mexicana ejecutada con la capitulación de la expedición de Barradas gracias a la acción militar del héroe Santa Anna>>. Como se comentó anteriormente, este acontecimiento consolidaría a la figura del Héroe de Tampico durante una buena parte de su presencia política en México. A pesar de sus “errores” militares, la imagen del personaje sería



Imagen 18. Comparación de dos retratos de héroes militares: Napoleón y Santa Anna. A la izquierda, Antoine Jean Gros (1771-1835), *Napoleón en la Batalla de Arcola*, óleo sobre tela, Musée National du Chateau, Francia, 1796. A la derecha, Carlo de Paris (1800-1860), *Antonio López de Santa Anna*, óleo sobre tela, Museo de la Ciudad de México, ca., 1835.

fuerte en el imaginario [quizás el de sus seguidores literarios, plásticos y políticos] durante una buena parte del periodo decimonónico en cuestión. “El factor de visibilidad es, esencialmente, el [...] más importante a la hora de entender en que logró convertirse en ese héroe de proporciones napoleónicas, en perfecta sintonía con esa visión decimonónica *carlyliana* del héroe político militar, en el México independiente”¹⁷⁵.

En la lógica de las imágenes bonapartistas, podemos encontrar paralelismos en las formas de representar a Santa Anna y a Napoleón. Por ejemplo, el retrato de Santa Anna pintado por Carlo de Paris, ya enunciado anteriormente (imagen 7), quizás haya sido inspirado en uno de Napoleón realizado por Jean Gross. En ambos, se puede apreciar a los personajes de tres cuartos, con uniforme militar y en medio de algún enfrentamiento militar, en el caso del héroe francés, la Batalla de Arcola (imagen 18).

Más allá de encontrar la verisimilitud o el realismo político en el acontecimiento militar contra los españoles en 1829, cabe destacar, las estrategias de construcción visual en lo representado en la pintura de Carlo de Paris. Esto es un síntoma cultural acerca de la percepción de este personaje visto como un héroe nacional durante

¹⁷⁵ Fowler, Will, “Antonio López de Santa Anna...”, *op. cit.*, p. 376.

una buena parte de la primera mitad del siglo XIX mexicano (al menos entre 1829 y 1851). Esa *visión* se vería reflejada en las muchas fiestas y monumentos que se llevarían a cabo en su honor. Sin embargo, nos ocuparemos aquí de las que guardan relación con el acontecimiento que Carlo de Paris representó en la pintura *Acción militar en Pueblo Viejo*. Para 1843 se propuso un proyecto arquitectónico para conmemorar la independencia de México, que fue iniciativa del mismo presidente Santa Anna. Así lo explica Esther Acevedo:

[...] al mismo tiempo que se llevaba la restructuración de la Academia, planteada por la facción conservadora de los hombres de bien a Santa Anna, se convocó un concurso abierto para conmemorar la Independencia mediante la erección de una columna en la Plaza Mayor. A pesar de que la Academia le otorgó el premio al arquitecto Enrique Griffón, el señor presidente provisional (...Antonio López de Santa Anna) hizo caso omiso y comisionó a don Lorenzo de la Hidalga para ejecutar el monumento. En su exposición de motivos, Hidalga hizo saber que éste “debía ser el libro abierto de la historia de la gran obra conseguida”. En los relieves que adornarían los flancos del monumento, la batalla de Tampico ocupaba un lugar meritorio, alternando con el grito de Iguala, el de Dolores y la entrada del Ejército Trigarante. La selección de los otros cuerpos que conformarían la base del monumento estaría dictada -en palabras de Lorenzo de la Hidalga- “por la historia y los hombres sabios de que se compone el supremo gobierno”. El monumento quedó en proyecto y sólo alcanzó a concluirse el zócalo, que le daría su nombre popular a la plaza”¹⁷⁶.

Resulta de vital importancia conocer otra representación de la escena de la capitulación de los españoles en Pueblo Viejo pues, hasta la fecha, las obras de Carlo de Paris son las únicas de tipo plástico sobre el acontecimiento que se tienen disponibles. Aunque dicho proyecto nunca se concretó, es interesante conocer que la acción militar iba a ser incluida junto con otros hechos considerados relevantes dentro de la saga histórica de la Independencia mexicana. Es notoria la intención de Lorenzo de la Hidalga para que el monumento funcionase como un “libro abierto” en donde se integren tanto la “historia” (con personajes como Iturbide o Hidalgo) y los “hombres sabios del supremo gobierno” que alude al mismo presidente Santa Anna. Se trata de encarnar la Independencia, tanto en héroes muertos, como en el aún vivo durante aquel periodo. Se sabe que el proyecto estuvo mucho tiempo

¹⁷⁶ Acevedo, Esther, “De la reconquista a la intervención”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, 2000, pp. 193-194.

detenido, léase como consecuencia del contexto político tan turbulento, de manera que ni siquiera pudo ser terminado. Sin embargo, se sabe que la iniciativa del monumento fue aprobada e incluso iniciada, así lo explica un diario de la época:

Se nos ha asegurado por una persona respetable, que anoche fue aprobado por el supremo gobierno el proyecto de un monumento que recuerde nuestra independencia presentado por el arquitecto D. Lorenzo de la Hidalga. Nos alegramos de que haya terminado una cuestión que comenzaba a agitarse de una manera desagradable¹⁷⁷.

Incluso tenemos constancia de algunos bocetos o pinturas que retrataban como se idealizaba dicho monumento en la Plaza Mayor de México. El más conocido es el de Pedro Gualdi que mostraba su idea de cómo se vería la columna. Se trata de una representación de la Plaza, del lado izquierdo se aprecia la Catedral Metropolitana con los campanarios de las torres y la cúpula terminadas (por Tolsá hacia inicios del siglo XIX). Sobre la catedral se ve ondeando una bandera mexicana. Al centro es posible apreciar, en primer plano, la idea de la columna de la Independencia, con la alegoría de la independencia en la cima, así como algunas



Imagen 19. Pedro Gualdi (1808-1857), *Proyecto de la Plaza Mayor*, óleo sobre tela, colección particular, ca. 1843.

estatuas sobre la base (¿personajes-héroes de la independencia?). El monumento es flanqueado por dos columnas. Detrás de la columna se representó el Palacio de Gobierno con un frontón triangular y una fachada de tipo neoclásico. Probablemente se trató también de alguna iniciativa arquitectónica que nunca se realizó (imagen 19). Del mismo artista tenemos otros dos cuadros que muestran una perspectiva diferente de la Plaza Mayor. En la imagen 20 nos plasmó otra escena de la Plaza Mayor en tiempos de

¹⁷⁷ *El Siglo Diez Y Nueve*, 23 de agosto de 1843.



Imagen 20. Pedro Gualdi (1808-1857), *La catedral y la gran plaza de México*, óleo sobre tela, ca. 1848.



Imagen 21. Pedro Gualdi (1808-1857), "Plaza Mayor. Proyecto", en *Recuerdos de México*, 1847. Cabe destacar que, a diferencia de la anterior pintura de nuestro pintor italiano, aquí no integró los detalles neoclásicos.

la ocupación estadounidense donde se aprecia únicamente el basamento o zócalo, lo que muestra que, efectivamente, dicho proyecto nunca fue culminado. La imagen 21 es un grabado en blanco y negro que muestra la Catedral, el Palacio Nacional y el monumento como se tenía idealizado (pero sin la fachada neoclásica del Palacio de Gobierno y los demás detalles arquitectónicos aledaños que se representaron en la imagen 19). Posiblemente la imagen 20 sea una pintura al óleo (1848) realizada en inspiración con el grabado (1847) de la imagen 21, ya que, en ambas, se demuestra la misma vista de la catedral en perspectiva hacia el oeste de la ciudad, con el único cambio de la bandera mexicana por la estadounidense y la ausencia de la columna en el cuadro al óleo.

2.4 Comentarios finales: la consolidación del mito del Héroe de Tampico

Como comentarios finales, se retoma que la memoria colectiva permite brindar un espacio de estudio de las imágenes a través de los discursos sobre el pasado. A través de este análisis, se propone una metodología de análisis sobre el discurso memorial en el que se integran tres ejes de estudio: los sujetos de la memoria colectiva y sus identidades, así como la forma de representar el espacio y el tiempo que se recuerda (fórmulas se seguirán recuperando en los capítulos consiguientes). De esta manera, la pintura de *Acción militar en Pueblo Viejo* de Carlo de Paris permite vincular el problema historiográfico de la representación del pasado mediante las diferentes estrategias o emprendimientos de la memoria. Así como los

textos escritos pueden ser problematizados desde este enfoque, a través de la pintura y la litografía, la memoria puede ser leída mediante algunos puntos que se proponen: identidad colectiva, el espacio [geográfico] de la memoria y el tiempo histórico de la memoria.

La pintura aquí revisada muestra la narrativa con la que se consolidaría, por primera vez, a Santa Anna como un militar que aseguró la emancipación y libertad nacional frente a los españoles. Lo que este capítulo pretende señalar es lo antes mencionado: destacar el sentido de importancia en torno al acontecimiento y de la fecha que se conmemora: 11 de septiembre de 1829; <<la consolidación de la independencia mexicana ejecutada con la capitulación de la expedición de Barradas gracias a la acción militar del héroe: Santa Anna>>. Esta idealización de la fecha y del héroe permitió integrar a Santa Anna dentro de la independencia mexicana durante algunas décadas del siglo XIX, a la par de Hidalgo, Allende o Iturbide. A pesar de que Victoria o Guerrero fueron veteranos de la lucha insurgente, se necesitaron de actores políticos, propagandísticos, literarios y plásticos para que la imagen de Santa Anna cobrara una importancia que no tenía precedentes (hasta ese momento). Como Fowler lo señala, no obstante, de los altibajos en la carrera política del Héroe de Tampico, los acontecimientos militares del 11 de septiembre de 1829 tendrían presencia en la memoria colectiva durante un periodo significativo en la primera mitad del siglo XIX mexicano. Justamente, Carlo de Paris y la pintura *Acción militar* encarnan uno de los ejemplos, si no es que el único original, de la importancia patriótica de conmemorar la lucha contra el reconquistador Isidro Barradas. A pesar de que existan fuentes importantes sobre el acontecimiento, abordar este ejercicio colectivo de memoria desde la pintura nos muestra las estrategias de enunciación de una intervención militar desde el punto de vista de la identidad mexicana decimonónica.

La pintura del artista barcelonés sirve como punto de partida para continuar con la revisión de otras obras en torno a las consiguientes intervenciones militares extranjeras en las que el mismo general Santa Anna participó. *Acción militar en Pueblo Viejo* es una representación panegírica que permite vislumbrar el punto de

partida y génesis sobre las estrategias artísticas de ensalzamiento del héroe. Anteriormente se mencionó que existieron otros monumentos a Santa Anna que conmemoran fechas importantes en relación a las guerras internas y externas de México en este momento. Precisamente por eso se le llamó a este periodo la era de las guerras de Santa Anna. En el siguiente capítulo veremos el momento de consolidación del santanismo cultural a través de la pintura, y referencialmente, de la literatura y otras artes plásticas en el contexto de la “Guerra de los Pasteles”.

Capítulo 3. La gloriosa acción de Veracruz de Mariano Rodríguez Peláez

El objetivo de este capítulo es realizar un análisis acerca de una pintura ejecutada por un artista llamado Mariano Rodríguez Peláez en la que se representa el momento culminante de la Primera Intervención Francesa. Es decir, el momento en que, tras la caída del fuerte de San Juan de Ulúa, los franceses comenzaron a enfrentarse a las fuerzas militares lideradas por Antonio López de Santa Anna. Dicho análisis implicará conocer esta obra de arte como producto o emprendimiento de la memoria, es decir, un proceso de recuerdo en el que participaron diferentes personalidades de la época.

El eje de investigación que se continúa ha sido el de concebir las imágenes materializadas en diferentes soportes: pintura y/o litografías. Para este caso, nos remitiremos a una pintura titulada *La gloriosa acción de Veracruz* realizada por el mencionado pintor Mariano Rodríguez Peláez (de quién, hasta la fecha, se conoce poco). El trabajo que se realizará en este capítulo, primeramente, tomará en cuenta el ellos/nosotros enfocado en los emisores y posibles receptores, como sujetos que participan en la memoria como proceso materializado en la pintura. En segundo lugar, se revisarán las formas en que el autor quiso mostrar las alteridades: los mexicanos frente a los franceses.

El punto de partida será la obra de Rodríguez Peláez, sin embargo, se recuperarán otras imágenes referentes al acontecimiento también conocido como Guerra de los Pasteles, para saber cómo otros han plasmado su forma de recordar, a través de distintos soportes gráficos, la Primera Intervención Francesa en México (1838-1839). Aunque la historia de esta invasión en la nación mexicana abarca, al menos, desde 1836 (con las primeras tensiones entre barón Louis-Antoine Deffaudis y las autoridades de la República Centralista de México), serán de interés, en la medida de lo posible, las representaciones que tengan que ver con los enfrentamientos militares en San Juan de Ulúa y el Puerto de Veracruz.

Finalmente, cabe destacar que en la historiografía mexicana, hay mayor abundancia, tanto de fuentes primarias como de investigaciones, en torno a la presencia extranjera de dicha nación durante la Segunda Intervención Francesa

(1861-1864), el Segundo Imperio Mexicano (1864-1867), así como la influencia del país europeo en la cultura mexicana, por ejemplo, la arquitectura, la filosofía y las letras durante la era de Porfirio Díaz, paralelamente, con el inicio de nuevas e importantes migraciones de franceses en el contexto de una incipiente diplomacia con el mismo (c. 1880-1910).

3.1 Las circunstancias económicas y políticas en las relaciones de Francia y México a inicios del siglo XIX

Como se revisó en el capítulo anterior, en Europa hubo un debilitamiento de España como antigua monarquía absoluta, mientras que Inglaterra y Francia comenzaron a ganar terreno, principalmente, en el plano mercantilista. El mundo moderno, hacia XVII y XVIII experimentó un tipo de globalización en el que países poderosos (principalmente los europeos anteriormente enunciados) sometieron a sus respectivas colonias mediante reglas y contratos que posibilitaron la acumulación de capital. Wallerstein explica que lo anterior fue gracias a la mercantilización misma, la multiplicación de los modos de control de trabajo; las cadenas de mercancías; el intercambio desigual entre centro y periferia; así como los capitalistas monopólicos que funcionaron como contramercado¹⁷⁸. El consenso internacional de la época estipulaba que “el grado de civilización y cultura” de una nación se manifestaba en la disposición para permitir el acceso a sus puertos para poder comerciar con materias primas o productos manufacturados (desde el punto de vista eurocéntrico).

Para principios del siglo XIX, la idea del librecambio fue legitimada por los pensadores de la economía clásica. De manera que, los grandes imperios europeos pasaron de preocuparse por colonizar vastas extensiones de territorios a nombre de una metrópoli y del rey, para poder llevar hasta otros lugares sus distintos

¹⁷⁸ Wallerstein, Immanuel, “El moderno sistema mundo y la evolución”, en *Antiguo Oriente*, vol. 5, 2007, p. 234.

productos e intercambiarlos (por ejemplo, llevar productos manufacturados y obtener materia prima)¹⁷⁹.

Tras la independencia de los antiguos territorios de España en ultramar, las grandes potencias europeas vieron en los territorios un campo fértil para establecer nuevas relaciones comerciales. Inglaterra fue el primer país no hispanoamericano en reconocer la independencia de México (así como de muchos otros territorios de los antiguos virreinos) lo que trajo como consecuencia una presencia comercial predominante del país británico.

Con el Tratado de Amistad, Navegación y Comercio de 1826, México obtenía reconocimiento de *iure* de su independencia. Aunque el documento establecía relaciones recíprocas e iguales para navegar y comerciar, las condiciones materiales no eran las mismas, pues México no estaba en una posición que permitiera establecer un mercado a nivel transatlántico, por lo que Inglaterra bien sabía que con el tratado el principal beneficiado sería él. Lo mismo para con las demás jóvenes naciones hispanoamericanas que buscaban el reconocimiento jurídico de Reino Unido.

Sabemos que, tras la Guerra de los Siete Años, la situación militar y mercantil mostró algunas alianzas entre Estados Unidos y Francia, así como una cooperación entre esta nación y España. Todos estos países veían con desdén el gran poderío de Inglaterra quién mantenía un mercado fuerte y creciente en los tres continentes menos poderosos (Asia, África y América Latina). Sin embargo, Estados Unidos ya desde 1822 reconocería la independencia de México, aunque el objetivo más que comercial era el de la expansión territorial, aspecto que se manifestaría con el nombramiento del Joel R. Poinsett como enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario en México¹⁸⁰. Sin embargo, como en el caso de Estados Unidos, el reconocimiento de la independencia por parte de Francia se daría de manera

¹⁷⁹ Aquino Sánchez, Faustino Amado, *Intervención Francesa, 1838-1839. La diplomacia mexicana y el imperialismo del librecambio*, tesis para obtener el grado en licenciado en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1992, p. 37.

¹⁸⁰ Al respecto, se profundiza más sobre el tema del expansionismo estadounidense en a inicios del siglo XIX, específicamente, en el primer apartado del capítulo 4 de este proyecto.

ambigua pues esta nación aún mantenía ciertos lazos políticos y jurídicos con España dados los vínculos con la Casa de Borbón.

Entre 1821 (firma de los Tratados de Córdoba) y 1830 (caída de la dinastía borbónica en Francia) no hubo un reconocimiento por parte de la nación francófona de la independencia mexicana, pues hubiera significado traicionar a los derechos reales de Fernando VII. Como se analizó en el capítulo anterior, hacia 1829 hubo un intento de reconquista por parte de España, la cual tuvo como desenlace el fracaso de la expedición. Aunque la historiografía española ha establecido el vínculo de Francia con la Santa Alianza para impedir la expansión del liberalismo gaditano y el secularismo, así como un vínculo directo con los intereses del rey Fernando VII, habría que ver si en realidad este país no estaba más preocupado en los mismos objetivos económicos y militares tanto en España, como en Austria y los países italianos¹⁸¹.

Sea cual fuere el caso, hubiese sido contraproducente para Francia admitir la independencia de México debido a los establecimientos del Tratado de Verona y los vínculos de 1822 entre Fernando VII y Luis XVIII. Es por tal motivo que este país sólo pudo establecer lazos informales con México sin reconocer plenamente su soberanía como nación. Este sería el principio de relaciones tensas entre ambas naciones, al ver que Inglaterra y Estados Unidos tenían ya intereses en la joven república.

Los primeros intentos de Francia por obtener beneficios de los territorios hispanoamericanos se darían por la vía monárquica, pues tras la caída de Napoleón Bonaparte, al poder llegaron individuos que veían con sospecha los movimientos republicanos y liberales en América. En este sentido, se pensó en un proyecto militar para auxiliar a Fernando VII en la recuperación de los territorios de ultramar. De ser posible, se creía, obtendría el mayor beneficio en términos comerciales y diplomáticos. De hecho, el país propuso a Inglaterra y España colocar a en el trono

¹⁸¹ Esta es una vieja discusión historiográfica que es posible encontrarla en Schellenberg, Theodore Roosevelt, "The Secret Treaty of Verona: a Newspaper Forgery", en *The Journal of Modern History*, vol. 7, núm. 3, septiembre, 1935, pp. 280-291.

mexicano a Francisco de Paula de Borbón cuestión que fue rechazada por ambas naciones¹⁸².

En segundo lugar, Francia optó por una vía informal, o en nuestra actual nomenclatura, no jurídica o no institucional, para acercarse comercialmente a México. Esto se dio enviando a ciudadanos a investigar la situación política y a residir en ciudades importantes. En 1823 se envió a dos agentes encubiertos como comerciantes en medio del levantamiento de Santa Anna en contra del Primer Imperio de Agustín de Iturbide: Julien Schmaltz y Achille de la Motte. No obstante:

...en México existía un verdadero terror hacia la Santa Alianza, y después de la intervención francesa en España se tenía la completa seguridad de que Francia ayudaría a Fernando VII a reconquistar sus colonias. Por ello, los agentes franceses pronto levantaron sospechas y las autoridades militares de México procedieron a arrestarlos y a interrogarlos¹⁸³.

Los ciudadanos franceses serían expulsados del país lo que daría pie a las primeras tensiones entre ambas naciones. No obstante, el conde Jean-Baptiste de Villèle, nombrado Ministro de Exteriores del rey Luis XVIII estableció relaciones con Thomas Murphy y Alegría, un español nacionalizado mexicano para establecer negociaciones entre Francia y España para con México. Lucas Alamán encontró en estos arreglos la posibilidad de reconocimiento de la independencia de México. Murphy trató de convencer a Villèle de que el gobierno francés aceptara sin rodeos la independencia de la nación con lo que habría confianza de consolidar relaciones amistosas, y así, comerciales y diplomáticas. No obstante, el ministro del rey Luis XVIII fue esquivo en aceptar estas condiciones, lo que levantaría sospechas para los políticos mexicanos, especialmente, para el primer Ministro en Reino Unido José Mariano Michelena.

Hacia 1827, y con la firma del Tratado entre México e Inglaterra, Francia se apresuró a tener presencia comercial en el país mediante una interesante estrategia. El entonces Ministro de Relaciones Exteriores Sebastián Camacho se entrevistó con Villèle para tratar la situación del reconocimiento de independencia. El homólogo

¹⁸² Aquino Sánchez, Faustino Amado, *Intervención Francesa, 1838-1839...*, op. cit., pp. 44-46.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 49.

francés le explicó que su nación no podía adoptar el mismo tratado que Gran Bretaña dado los lazos sanguíneos entre el ahora rey de Francia Carlos X y Fernando VII por lo que propuso un “Proyecto de Tratado” en el cual se sentaban únicamente bases comerciales que favorecían al país francófono. A pesar de que Francia se negaba a dar reconocimiento a la nación, se firmarían las Declaraciones Provisionales en ese mismo año¹⁸⁴. Aunado a lo anterior, se comenzaría una importante ola de migraciones de ciudadanos franceses a México. Pero serían de ciertas características los individuos que llegarían del país europeo:

Se trataba principalmente de personas en estado de indigencia o bancarrota que habían salido de Francia debido a la desintegración de los enormes ejércitos y burocracia napoleónicos y a otros problemas políticos de la Restauración – como las persecuciones de los borbones contra los bonapartistas. A diferencia de los ingleses y los norteamericanos, quienes por lo regular eran comerciantes y marinos de paso que no penetraban en territorio mexicano más allá de los puertos, los franceses se establecieron en las ciudades más importantes de la República para dedicarse a ejercer diversos oficios y otras ocupaciones modestas como el comercio al menudeo¹⁸⁵.

El perfil sociodemográfico fue un factor para uno de los principales problemas dentro de la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XIX; los zafarranchos hacia los comerciantes en el contexto de los pronunciamientos militares y el creciente sentimiento de xenofobia después de las expulsiones de extranjeros decretadas por el presidente Vicente Guerrero. Sin embargo, cabe aclarar que, aunque el enfoque de esta tesis es la del estudio de la memoria colectiva, esta nunca es homogénea y siempre es importante aclarar de que sectores de la población se está tratando. En este caso, aunque la xenofobia estuvo presente tanto en las élites gobernantes y el reducido grupo ilustrado que denominamos hombres de letras, también se manifestó dentro de los grupos populares en la lucha por obtener ganancias en la cuestión comercial, artesanal, agrícola, etc.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 66-67.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 70.

De manera que, acorde al concepto de memoria colectiva que se recupera en este proyecto, se considera adecuado el argumento sociológico que propone Aquino Sánchez respecto a la estructura social y las actitudes frente a los extranjeros:

Debido a la estructura de la sociedad mexicana -dividida entre una reducida élite ilustrada, privilegiada desde el punto de vista económico y dueña del poder político, y la gran mayoría de la población, totalmente marginada de la vida política; pero involucrada activamente como fuerza de choque o carne de cañón en diversos acontecimientos violentos por la manipulación que de ella hacían los diversos grupos políticos- todos los conflictos y tumultos que llenaron la vida de México en sus primeras décadas de vida independiente, se redujeron a una lucha entre un número relativamente pequeño de hombres que conformaban la élite gobernante.¹⁸⁶

Por ejemplo, en el congreso existían grupos, que si bien podemos llamarlos “partidos” este estaba basado en intereses y objetivos específicos que se acasillaron dentro de las dos diferentes logias Yorkina y Escocesa. Por una parte, los federalistas se establecieron bajo el rito yorkino para hacer frente al creciente grupo escocés que cobijaba a los centralistas, dentro del cual también hubo grupos de eclesiásticos y clases acomodadas¹⁸⁷. Dentro de este último grupo, fue invaluable la participación del ministro plenipotenciario de Estados Unidos (quién también era yorkino), Joel R. Poinsett. La influencia extranjera era clara dentro de las querellas políticas, sobre todo, al interior del Congreso durante la transición de la Primera República Federal a la República Centralista en la década de los 30’s del siglo XIX.

A partir de este momento, el enfrentamiento público entre las logias masónicas, y en general, en el debate de los hombres letrados como parte de la cultura política en el siglo XIX mexicano, se daría a través la prensa, como medio de difusión, propaganda y ataque a opositores. Dentro del ámbito de los debates entre logias,

¹⁸⁶ A su vez, este argumento proviene de Barker, Nancy Nichols, *The French experience in Mexico, 1821-1861; a history of constant misunderstanding*, ed. Chapel Hill, University of North Carolina, 1979, p. 16. Citado en *ibid.*, p. 72.

¹⁸⁷ La historia de la llegada de los masones escoceses a México puede rastrearse desde el último virrey Juan de O’Donojú, quien se unió con Manuel Codorniu (fundador de la logia El Sol), así como con los diputados Mariano Michelena, Lorenzo de Zavala y Miguel Ramos Arizpe. El debate por la participación de las logias dentro del Congreso Constituyente en las postrimerías del Primer Imperio Mexicano motivó la controversia de si se debían adoptar políticas extranjeras de carácter “gaditano”. Véase Vázquez, Semadeni, María Eugenia, “Masonería, papeles públicos y cultura política en el primer México independiente”, en *Estudios de historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 38, julio-diciembre, 2009, pp. 40- 43.

aparecerían periódicos como *El Sol* (de carácter pro-español), *El Águila Mexicana*, *El Iris de Jalisco* (de ideas iturbidistas).¹⁸⁸

Además, la presencia francesa en México también se daría en el campo de las ideas. Por ejemplo, la recepción de las ideas católicas y conservadoras de François de Chateaubriand aparecieron en *El Universal*, que fue una publicación de marcada ideología conservadora. Sin embargo, este hombre de letras también sería elogiado en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*¹⁸⁹. En este contexto, tanto en el campo de las letras como en el de las imágenes, en sus distintos soportes, existirá el arribo de nuevos lenguajes visuales que formaran parte de la nueva cultura política en un momento de presencia extranjera, en este caso, de la francesa. Ello dará pie a nuevos imaginarios, tanto en el sector de los hombres ilustrados y políticos, como en el de la población marginada de México.

El clima de desconfianza hacia los extranjeros, además de provocar una baja en los ingresos comerciales dada la expulsión de españoles que contribuían a esta dinámica, fue motivo para que los franceses comenzarán con una intriga hacia los mexicanos con el pretexto de proteger a sus “conciudadanos”. Sin embargo, es cierto que muchos de los franceses que habían llegado a México participaban en tumultos y rencillas lo que coadyuvo al clima de violencia en el joven país. De hecho, el ambiente de divisionismo político, se reflejaría en la prensa (principalmente con los sectores ilustrados), en los pronunciamientos (con el sector militar) y en los saqueos generalizados (donde participaron las clases bajas resentidas).

Entre el 1ero y 4 de diciembre de 1828 se llevaron a cabo una serie de levantamientos que definirían las próximas decisiones de los franceses, específicamente, de Louis-Antoine Deffaudis, quien vería en estos sucesos elementos para reclamar pagos a México durante la intervención militar. José María Lobato comenzaría una serie de disturbios frente a la cárcel de La Acordada, a

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 46-50

¹⁸⁹ Rodríguez Piña, Javier, “Sobre la presencia del conservadurismo francés en México durante la primera mitad del siglo XIX”, en Lise Andries y Laura Suárez de la Torre (coords.), *Impresiones de México y de Francia*, Instituto Mora, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, México, 2009, pp. 293 y 297.



Imagen 22. Cristóbal de Villalpando (1649-1714), *Vista de la Plaza de Armas de la Ciudad de México*, 1695. El mercado de El Parián se encuentra en la parte inferior derecha. El mercado servía desde la época del virreinato como un importante lugar de comercio para los españoles, y más tarde, para franceses e ingleses.

causa del desconocimiento de la elección de Gómez Pedraza como presidente, en favor de Vicente Guerrero.

En consecuencia, durante cuatro días, una muchedumbre de mendigos, presidiarios, soldados y sectores de las clases bajas saquearon el mercado de El Parián que se ubicaba en la actual

Plaza de la Constitución.

Durante ese tiempo, existió una total anarquía en la ciudad con casos de abusos y destrucciones generalizadas. Además, los líderes yorkinos aprovecharon para fusilar arbitrariamente a todos sus enemigos políticos. Sin embargo, en la prensa estos mismos señalaron a los “parianistas” de oponerse a los intereses de las clases “oprimidas”. Esto también alimentaba el resentimiento de los estratos más bajos. En este sentido:

La violencia derrochada ese día jamás fue olvidada por las clases propietarias, quienes desde entonces albergaron un enorme temor hacia las masas y tacharon de demagogo a todo aquel que pretendiera reivindicarlas o darles cualquier forma de participación política¹⁹⁰.

El pillaje y saqueo afectaron los negocios de extranjeros, principalmente, de pequeños comerciantes franceses. Esto trastocó la economía doméstica de las familias quienes podían ver como sus productos eran revendidos, incluso, en las

¹⁹⁰ Aquino Sánchez, *Intervención Francesa, 1838-1839...*, op. cit., pp. 80-82.

ruinas del mismo Parián.¹⁹¹ Las pérdidas económicas se estimaron en dos millones de pesos de aquel momento¹⁹².

La imagen 22, que plasma uno de los pocos cuadros de paisaje urbano de Cristóbal de Villalpando, realizado en la época colonial, y muestra la importancia de este recinto comercial desde el Virreinato, pues en él se intercambiaban mercancías provenientes de China y Manila, así como de otros productos traídos de Europa. Precisamente, es por iniciativa del gobierno de Santa Anna, cuando, tras los ataques y saqueos, el lugar comienza entrar en decadencia, por lo que fue necesario trasladar el centro de intercambio a la Plaza del Volador, como ya se mencionó más arriba.

Dentro del ambiente de las revoluciones armadas entre logias en este periodo, la de Nicolás Bravo de 1828, fue la que ocasionó que una nave francesa encallara en Veracruz con el objetivo de vigilar y asegurar la integridad de los ciudadanos franceses. A partir de este momento, las diferencias entre los dos países comenzarían puesto que Francia pedía indemnizaciones por los saqueos de La Acordada. Cabe destacar que, el último rey Borbón en Francia Carlos X mantuvo una actitud indiferente ante los acontecimientos de los pequeños comerciantes en México, a pesar de que Alexandro Martin (presumiblemente un comerciante franco mexicano) solicitó una corbeta y una coleta para estacionarse en Veracruz en 1829¹⁹³. Es notorio ver cómo, aunque en los tratados comerciales no se estipula una presencia militar ante las naciones con las que se comercia, esta fue una práctica común de países coloniales a territorios menos favorecidos.

Durante la presidencia de Vicente Guerrero, sucedió el intento de Reconquista Española, que fue analizada en el capítulo 1. En este momento, el presidente impuso un préstamo forzoso por dos millones de pesos al sector comercial, que afectó y disgustó a los franceses. Aunque se sabe que estos pagaron algunas

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹² *Ibidem.*

¹⁹³ De hecho, muchos franceses de la restauración borbónica, veían con sospecha la llegada a la presidente Vicente Guerrero por considerarlo un arribista, un bárbaro y un demagogo. Esa imagen también fue alimentada por la prensa mexicana de oposición. *Ibid.*, p. 83.

cuotas, hubo una resistencia generalizada a otorgar dinero a la causa militar contra el reconquistador español Isidro Barradas. Como aún no existía un Tratado formal sobre el comercio entre México y Francia, ambas partes estuvieron en una posición ambigua respecto a las indemnizaciones y los préstamos forzosos. Esta sería la segunda causa de las desavenencias entre ambos países¹⁹⁴.

Para 1830 comenzaría a haber un clima de desconfianza hacia los franceses, ya que estos comenzarían a querer hacer valer las Declaraciones como un Tratado formal, en donde no se reconocía a México como país independiente, pero si se buscaba que Francia fuese la nación comercial más favorecida. Las hostilidades en Congreso y prensa comenzarían a subir de tono, sobre todo, con el conocimiento de que el país europeo buscaba instaurar un pequeño “reino francés” en el norte de México, ante el expansionismo de Estados Unidos¹⁹⁵.

Sin embargo, con el triunfo de la Revolución de 1830 en Francia, Luis Felipe de Orleans reconoce en julio la independencia de México, lo cual asegura jurídicamente la actividad de intercambio de mercancías entre ambas naciones. Esto se ratifica el 13 de marzo de 1831 con la firma del Tratado de Amistad, Comercio y Navegación, mediante las firmas de Manuel de Gorostiza y Martin y Saint Cricq En lo referente a las indemnizaciones, el Congreso no aprobó las imposiciones de Francia a México¹⁹⁶. Esto significó los inicios de las intrigas y vaticinios del intervencionismo francés en términos militares, que como se explicó anteriormente, ya se venía provocando desde la presencia de navíos en las costas veracruzanas.

¿Guerra de los Pasteles? La historiografía mexicana ha puesto principal énfasis en un acontecimiento del cual, se ha dicho en el conocimiento popular, que en 1832 Santa Anna y sus hombres habrían ingresado al restaurante de un ciudadano francés de apellido Remontiel en Tacubaya, a comerse unos pasteles sin pagar la

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 93 y 94.

¹⁹⁵ Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, “La Guerra de los Pasteles”, en *Artículo Histórico INEHRM*, INEHRM, México, 2014, p. 8. Disponible en: [https://www.inehrm.gob.mx/es/inehrm/La Guerra de los pasteles](https://www.inehrm.gob.mx/es/inehrm/La_Guerra_de_los_pasteles) consultado el 2 de octubre de 2023.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

cuenta. Lo que se sabe es que el local de Remontiel fue saqueado y que el gobierno de Luis Felipe de Orleans demandaba una indemnización de 600 000 pesos. Lo anterior sucedió cuando otro ciudadano francófono fue fusilado por las fuerzas mexicanas ya que había sido confundido con un pirata.

Sin embargo, la causa no fueron simplemente unos “pasteles”, sino una serie de circunstancias comerciales y políticas que fueron tensando las relaciones entre México y Francia en un contexto de expansionismo económico y militar por parte de las nuevas naciones coloniales. Este nuevo colonialismo tenía las siguientes características:



Imagen 23. René Claude Geoffroy de Villanueva (1767-1831), Vista de la costa de St. Louis, Senegal, en la orilla del mar, ubicado en *Illustrations de L'Afrique ou histoire, moeurs, usages et coutumes des Africains*, Nepveu, Paris, 1814, Bibliotheque Nationale de France. Hacia inicios del siglo XIX, Francia se estaba convirtiendo en una potencia mercantil importante que buscaba expandir su mercado ante todo el mundo. Sus estrategias eran, principalmente, mediante acuerdos y tratados, o si no, mediante el uso de la fuerza militar.

La necesidad de bases navales ubicadas estratégicamente en diferentes puntos de los cinco continentes con el fin de proteger las rutas comerciales marítimas, la creación de plantaciones y otras empresas comerciales para explotar y comercializar los productos naturales de África, Asia y Oceanía, o el establecimiento de empresas comerciales en el norte de África, china, Indochina, y los recién independizados países hispanoamericanos, produjo una serie de asentamientos y colonias

europeas por todo el mundo. Cada asentamiento de población, base naval o colonia europea enclavada en los más remoto del archipiélago polinesio, en un punto insignificante de la costa occidental de África, o en el interior de estados independientes como China, Siam o México, crearía intereses y necesidades propios [...] ¹⁹⁷

La imagen 23 es un registro visual que permite aproximarnos al fenómeno de colonialismo imperial francés del siglo XIX. Como potencia marítima europea, la extensión del territorio ocupado abarcó Asia y África, y, como se muestra en el caso del grabado de Geoffroy de Villanueva, la importancia del enclave comercial ubicado

¹⁹⁷ Aquino Sánchez, *Intervención Francesa, 1838-1839...*, op. cit., p. 159.

en Senegal. Así también, parte de los intereses comerciales de ciertos sectores mercantiles y militares franceses voltearon a ver hacia América Latina, como una oportunidad de expansión económica.

Un personaje que encarnaba este tipo de interés comercial, de carácter colonial, fue el francés Louis-Antoine Deffaudis. Fue nombrado plenipotenciario de Francia en México, y a su llegada en 1833, se dio cuenta del importante papel comercial que tenía el país para con su nación de origen. Sus objetivos fueron los de fortalecer y expandir el comercio francés con México pues sabía que era un punto estratégico para comerciar con los demás continentes. Sin embargo, en Tullerías no consideraron que los puertos mexicanos fuesen tan importantes como el ministro insistía¹⁹⁸. Ante esta actitud de indiferencia, Deffaudis encontró una interesante estrategia que tiene que ver con las viejas rencillas que se han venido apuntando a lo largo de este apartado: había mucho que reclamar del pasado para así poder hacer que México cediera ante los intereses expansivos y comerciales franceses. Encontramos aquí el antecedente de los reclamos que desataron el enfrentamiento armado entre los dos países¹⁹⁹.

Bajo pretexto de las constantes guerrillas civiles que azotaban el país, de los pronunciamientos a favor de tal o cual presidente y de los posibles peligros en que se encontraban los franceses, continuamente se solicitaba la presencia de fuerzas navales en las costas del Golfo. Las tensiones entre ambas naciones ahora sí que comenzaron a ser cada vez más fuertes, sobre todo, con el cambio de actitud de Deffaudis de ser un moderado político a atosigar al gobierno mexicano con el pago de las indemnizaciones y demás reclamos.

Para 1837, bajo la presidencia de Anastasio Bustamante, el ministro de Relaciones Luis G. Cuevas considera una ofensa haber recibido un ultimátum por parte de Deffaudis, pues se atentaba contra el “honor y dignidad” de un país que estaba atravesando una guerra civil que no sólo afectaba a franceses sino también a los

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 167.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 168.

mismos mexicanos²⁰⁰. Para estas fechas, los periódicos mexicanos ridiculizaban al ministro Deffaudis por demandar los 60 000 pesos a causa del saqueo del restaurante-pastelería de Remontel, lo que provocó la ira y la frustración de éste²⁰¹. El ministro de Relaciones de Francia, Charles Molé recomienda, en octubre de ese año, al rey Luis Felipe, enviar fuerzas navales para tomar San Juan de Ulúa y bloquear Veracruz y Tampico. Este es el preámbulo del inicio de las hostilidades militares a causa de reclamos comerciales por parte de Francia hacia México²⁰².

3.2 El inicio de la guerra entre México y Francia: imágenes de San Juan de Ulúa

Como antecedentes del conflicto armado entre Francia y México, que implicaron la toma de San Juan de Ulúa y el ataque al puerto de la ciudad de Veracruz, se tienen dos acontecimientos: el bloqueo comercial del puerto mexicano por parte de las fuerzas navales francesas y las fallidas negociaciones en Xalapa que detonaron el inicio de los enfrentamientos militares.

La estrategia militar de bloquear el comercio exterior de un país fue una medida común de los países colonizadores que causaba un debilitamiento a razón de la falta de recursos para resistir y responder ataques armados de un enemigo. Hacia noviembre de 1837, el rey de Francia envía un ultimátum en el que se exigía el pago de las indemnizaciones por los daños que venía solicitando Deffaudis. Sin embargo, esta acción tenía de trasfondo algo más: fue “una expresión de la política exterior para tratar de poner un ejemplo en el continente americano”²⁰³.

²⁰⁰ Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, “La Guerra de los Pasteles”, *op. cit.*, p. 11.

²⁰¹ Aquino Sánchez, *Intervención Francesa, 1838-1839...*, *op. cit.*, p. 215 y 216.

²⁰² Esta estrategia militar no sólo fue similar en México, sino que también la utilizó Francia para bloquear Río de la Plata en 1838 y 1845. Además, sabemos que en México habría una Segunda Intervención Francesa, hacia 1862-1867.

²⁰³ Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, “La Guerra de los Pasteles”, *op. cit.*, p. 12.

A inicios de 1838, Deffaudis abandona la ciudad de México y se dirige a Veracruz donde comienza a avisar a sus conciudadanos que hagan un inventario de sus mercancías pues el bloqueo es inminente. En marzo de ese año llega a Veracruz una escuadra de la Marina Real al mando del comandante Bazoche. Ante esto, la actitud de Deffaudis se vuelve intransigente pues, a bordo de la fragata *L'Herminie*, emite otro ultimátum al gobierno mexicano en donde exige 600 000 pesos, el retiro de militares mexicanos, así como la excepción de préstamos forzosos y la nula intervención gubernamental en asuntos comerciales de los franceses. Deffaudis puso como fecha límite el 15 de abril de 1838²⁰⁴. México no acepta estas medidas pues considera hostil el incremento de las fuerzas militares en las costas del Golfo de México.

En París, el ministro de relaciones exteriores en Europa, José María Gutiérrez de Estrada²⁰⁵ se entrevista con su homólogo, Molé, quienes están de acuerdo en que la situación política y militar es tensa a causa de la animadversión del barón Deffaudis. De esta manera, Molé envía al contralmirante Charles Baudin como jefe de la expedición pues es conocido por su “ánimo conciliador”. En este sentido, sus indicaciones fueron las de tomar las armas como último recurso. Gutiérrez Estrada asegura que el pago de los reclamos es un hecho justo, sin embargo, rechaza las otras demandas por considerarlas exageradas.

Para el 16 de abril de 1838, el capitán Bazoche bloquea los puertos de Veracruz ante la negativa de México de aceptar el ultimátum²⁰⁶. La reacción en los diarios mexicanos fue la de escarnio al considerar que tales acciones militares significaban un acto de “presunción”, no obstante, el bloqueo tuvo efectos negativos en el comercio mexicano hacia el exterior. Como explica Aquino Sánchez:

Varios historiadores mexicanos han tratado de proyectar [...] una visión minimizada de la capacidad de la escuadra de Bazoche, haciendo notar que en los más de

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁵ José María Gutiérrez de Estrada sería un importante conservador y monárquico que destacó por su papel en la búsqueda de un príncipe que reinara en el proyecto del Segundo Imperio Mexicano. Formó parte de la Asamblea de Notables que viajó a Miramar para dialogar con Maximiliano de Habsburgo y formalizar el ofrecimiento del trono mexicano a través de los Tratados de Miramar hacia 1863.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

nueve meses que duró el bloqueo, aparte de Veracruz y Tampico, ni un solo buque francés fue visto en ningún puerto mexicano. No obstante, no debe subestimarse el éxito alcanzado por Bazoche y luego por Baudin en alcanzar el objetivo esencial del bloqueo, pues si bien es verdad que los buques franceses no se presentaron en la mayoría de los puertos del Golfo, lo es que tampoco hubo barcos mercantes extranjeros [...] que logran descargar mercancías en el litoral del Golfo²⁰⁷.

Evidentemente, el bloqueo comercial de México a nivel internacional, a través de su importante enclave del Golfo, afectaría a otra importante potencia comercial europea: Inglaterra. El país británico propuso ser el intermediario dentro del conflicto franco-mexicano, mediante dos importantes figuras: Lord Palmerston y Juan Nepomuceno Almonte. Así mismo, los subsiguientes países afectados por este bloqueo comercial fueron Austria, Prusia y Rusia²⁰⁸. En términos generales, la situación se tornó tensa, tanto en el exterior como en el interior, pues los opositores del presidente Anastasio Bustamante lo culparon a él y a los centralistas de la intervención francesa²⁰⁹. También es cierto que los ingresos económicos entraron en una franca decadencia a causa de varios motivos: corrupción en las aduanas, especulación de los agiotistas con los ingresos aduanales, la reducción del precio de la moneda cobre y el encarecimiento de la moneda plata²¹⁰.

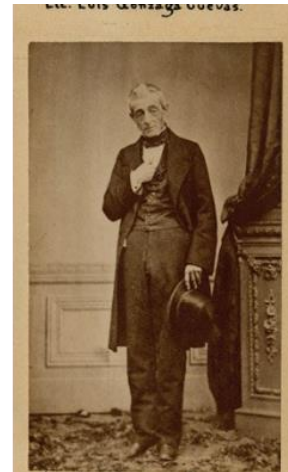


Imagen 24. Anónimo, Lic. Luis Gonzaga Cuevas, c. 1860, fotografía, México, Fototeca Nacional. Fue un importante mediador ante Baudin para negociar con Francia. Disponible en http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia:390699 Consultado el 18 de octubre de 2023.

²⁰⁷ Aquino Sánchez, *Intervención Francesa, 1838-1839...*, op. cit., p. 349.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 449. Existía también el peligro del expansionismo ruso, que desde el siglo XVIII, ya habían navegado las costas de Alaska desde la península de Kamchatka. Almonte veía con sospecha la intervención militar de la compañía comercial ruso-americana. Véase, *ibid.*, p. 450.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 475. Además, para este momento también iniciaron las revoluciones separatistas en Texas y Yucatán. La falta de ingresos y recursos volvieron crítica la situación nacional mexicana.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 351. En mayo el Congreso decreta la importación de azogue en barcos “neutrales” al conflicto con 5 pesos de premio por quintal, aplicados a impuestos aduanales. Lo anterior para obtener un ingreso ante el inevitable conflicto armado.

Hacia finales de octubre de 1838, por decreto real, Deffaudis es relevado de su cargo y reemplazado por Baudin quién llega a Veracruz para negociar con el gobierno mexicano. El general Manuel Joaquín Rincón y Calcáneo es enviado a Veracruz para organizar la protección del puerto ante cualquier situación que se pudiese presentar. Mientras tanto, Luis G. Cuevas es comisionado para entrevistarse con Baudin en Xalapa para negociar el ultimátum, que bien sabían ambos bandos, México no había aceptado ni aceptaría las condiciones francesas.

La imagen 24 y 25 encarnan, a través de la fotografía y el cuadro al óleo, a dos



Imagen 25. Charles Landelle (1821–1908), *Charles Baudin Amiral de France*, año desconocido, óleo sobre tela, medidas desconocidas, Palacio de Versalles, Francia.

personajes significativos, en los momentos de negociación ante el inminente estallido franco-americano. Por un parte, Cuevas como representante de los intereses de los políticos mexicano (que, aunque divididos, podemos suponer una negativa generalizada ante la potencial invasión) y Baudin, como defensor del programa mercantil colonial de los franceses (con sus claros matices y detractores en Francia.

A pesar de que Baudin mantenía un tono cordial y amistoso:

[...] para los habitantes de Veracruz, sin duda los principales afectados en el conflicto, la misión de Baudin no tenía ningún viso de tendencias pacíficas; cada día la escuadra francesa era reforzada, y por la acumulación de buques de guerra en Sacrificios se calculaban que ya eran alrededor de 200 los cañones que amenazaban a Veracruz, lo cual obligaba a ver en Charles Baudin más que a un diplomático, a un jefe militar²¹¹.

En la Isla de Sacrificios había un total de 13 buques de guerra franceses listos para cualquier instrucción de Baudin, así como tres buques mexicanos que fueron apresados y armados por las fuerzas francesas, lo que daba como total 16 naves enemigas estacionadas²¹². Mientras esto sucedía, a principios de noviembre Cuevas y Baudin negociaban, sin embargo, este último recalcó que no estaba

²¹¹ *Ibid.*, p. 472 y 473

²¹² *Ibid.*, p. 473.

dispuesto a retirar ni una sola fuerza naval de las costas hasta que las condiciones exigidas fuesen cumplidas. Es más, amenazó que, de prolongarse más la cuestión del pago de las indemnizaciones y la aceptación de los términos, las fuerzas militares seguirían incrementándose. Es así como se realizaban las bochornosas negociaciones frente a la presión de tener 16 naves estacionadas en puertos mexicanos.

Es así que el rompimiento fue inevitable, pues el gobierno mexicano, a través de Cuevas, no cedió a las exigencias de Baudin y propuso sólo el pago de los 600 000 pesos, y sin garantía de pago inmediato, únicamente diferidos en un plazo de seis meses. Agotadas las estrategias de la diplomacia, el 21 de noviembre de 1838 Baudin sale de Xalapa y da siete días como plazo para el cumplimiento de los reclamos franceses, de lo contrario, iniciarán los ataques. Desde el día 22, el puerto de Veracruz sería evacuado y reinaba un ambiente de desolación, tumulto y agitación ante la llegada de las noticias sobre el fracaso en las negociaciones Cuevas-Baudin. Ese mismo día, Santa Anna recibió hasta su estancia en Manga de Clavo el conocimiento de los resultados en las negociaciones, por lo cual, informó inmediatamente al general Rincón que se preparara a recibir las inminentes ordenes de la capital para la defensa de la ciudad veracruzana²¹³.

El clima de indignación llegaría hasta la capital mexicana, pues era inconcebible, para los ministros centralistas, las exigencias de Baudin que, en caso de guerra, debían respetar la integridad de los ciudadanos franceses. Evidentemente la discusión en el Congreso no fue la de aceptar o no los términos, sino la de iniciar los preparativos de guerra²¹⁴. Para ese momento, Baudin había convocado a que, en la medida de lo posible, todos los franceses en México salieran de sus domicilios y se dirigieran a Veracruz para garantizar su protección. El día 23 de noviembre un barco holandés *Windhand* recogió a algunos franceses que quisieran abandonar México²¹⁵.

²¹³ *Ibid.*, p. 503 y 504.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 505.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 510.

Es destacable que, probablemente, para este momento, el militar francés realizaría un plano o sketch en el que se estudió el territorio de San Juan de Úlúa (imagen 26). Al igual que en el caso de la invasión española, (véase imágenes 12, 13, 14 y 15), existe una lógica de representación visual materializada en estos documentos, con el objetivo de conocer la geografía de un lugar, para después intervenir militarmente. Aunque el programa de expansionismo español difería del francés, podemos notar, en estos ejemplos, *la intencionalidad* de los mapas y planos europeos, pues existe el mismo objetivo de encarnar, visualmente, un territorio, a través de convenciones y criterios estéticos situados en este contexto decimonónico colonial.

Los ataques por parte de los franceses iniciaron el 27 de noviembre de 1838. Las fragatas en acción fueron *Néréide*, *Iphigénie*, *Glorie* (comandadas por Baudin), así como la corbeta *Créole* (comandada por Francisco de Orleans príncipe de Joinville). Por su parte, el general Rincón dispuso a Antonio Gaona para la defensa del fuerte de San Juan de Ulúa que sería el primer blanco de los ataques, y posteriormente, de la ocupación francesa²¹⁶. A pesar de que el fuerte era

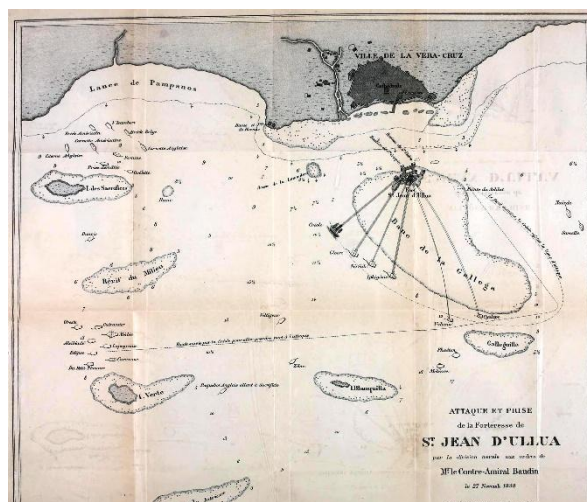


Imagen 26. Dibujo atribuido a Baudin (1784-1854); plano o sketch que representa el plan del bombardeo a San Juan de Ulúa, fechado el 27 de noviembre de 1838. Se trata de una representación del espacio geográfico veracruzano con el objeto de conocer el territorio a invadir, misma estrategia utilizada por los invasores españoles de Barradas en 1829.

un objetivo militar con grandes ventajas para su defensa y ataque, la inexperiencia del ejército mexicano en guerras navales tuvo como desenlace la caída del enclave marítimo veracruzano. El enfrentamiento duró toda la tarde y hasta bien entrada la noche del 27 de noviembre. Durante los ataques, los mexicanos siempre resultaron los más afectados; hacia las seis de la tarde, se encontraban sin recursos, sin

²¹⁶ *Ibid.*, p. 519.

artillería y la mayoría de los soldados estaban heridos o muertos²¹⁷. El resultado en San Juan de Ulúa fue el siguiente:

[...] la vapuleada que habían dado los franceses a la fortaleza les había salido realmente barata: 4 muertos, 29 heridos, algunos miles de francos en pólvora y municiones y algunas averías en los buques. Para la fortaleza, en cambio, los resultados del duelo de artillería habían sido desastrosos: la infantería: inútilmente colocada al descubierto sobre el glacis, contaba 63 bajas (11 muertos y 52 heridos), con el Caballero Alto volaron 41 zapadores empleados como artilleros (27 muertos y 14 heridos) y con el baluarte de San Miguel cayeron 17 artilleros de tierra y marina (13 muertos y 4 heridos). Sumando las bajas en otros puntos de la fortaleza se tenía un total de 204 (64 muertos y 104 heridos). Las fortificaciones altas del noroeste estaban totalmente destruidas y 20 piezas de artillería habían sido desmontadas por el flanco enemigo²¹⁸.

La derrota del lado mexicano significó tanto pérdidas humanas como de piezas de ataque militar, a comparación de los costos por parte de las fuerzas navales francesas. Por supuesto, el espacio de experiencia militar por parte de los franceses no era el mismo que el de los mexicanos en el siglo XIX. Los franceses habían atravesado por una serie de revoluciones (la del siglo XVIII, la restauración borbónica, o la de 1830) y momentos de expansión militar (en el caso de Napoleón Bonaparte).

Aunque en la Batalla de San Juan de Ulúa de 1568, las fuerzas navales novohispanas habían demostrado su superioridad militar frente a los piratas ingleses, queda claro que, para este momento, ni Inglaterra ni Francia eran las potencias en las que se habían convertido para el siglo XIX y México no heredó el conocimiento ni las habilidades navales de su pasado virreinal. Por el contrario, su situación de divisionismo político, corrupción militar y convulsión económica presagiaban los resultados obtenidos en la noche del 27 de noviembre de 1838. Gaona solicitó fin a las hostilidades para hacer un sondeo de los daños, sin embargo, Baudin se negó reclamando la capitulación inmediata.

En la noche, Antonio López de Santa Anna llega a la plaza veracruzana para inspeccionar el fuerte de San Juan de Ulúa. Resulta interesante la presencia del

²¹⁷ *Ibid.*, p. 526 y 527.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 527.

Héroe de Tampico que salió de su habitáculo en Manga de Clavo para dirigirse al lugar desafortunado de los hechos²¹⁹:

Y mientras todo esto sucedía, en Veracruz el general Antonio López de Santa Anna se disponía a representar un afortunado acto teatral. La hora de presentarse súbitamente en el escenario de los acontecimientos sobresalientes para arrogarse un papel de primer orden había llegado. Procedente de su hacienda en Manga de Clavo, hacia las 8 de la noche se presentó al general Rincón ofreciéndose para ayudar en lo que pudiera servir. Preocupado por los desalentadores informes que recibía de Gaona, el general Rincón comisionó a Santa Anna a las nueve y media para que pasara a la fortaleza y se cerciorara en persona del estado que ésta guardaba.

Hasta aquí, los hechos militares relatados implicaron el primer ataque de las fuerzas francesas a México, y específicamente, la caída de San Juan de Ulúa. Este acontecimiento significó mucho dentro del imaginario patriótico de los franceses de la época post-bonapartista. Inmediatamente de la toma del fuerte en Ulúa, los franceses no dudaron en ritualizar su victoria, primeramente, izando la bandera del país invasor, y después, la escuadra militar saludó con “salva de 21 cañonazos”. Acto seguido, una goleta partió inmediatamente a Francia para difundir la noticia²²⁰.

Posteriormente, nos han llegado algunas imágenes, en distintos soportes, de este notable hecho militar que fue significativo para los franceses. Hasta la fecha, no se han encontrado imágenes realizadas por mexicanos, u otros extranjeros radicados en este país, en torno a la caída de San Juan de Ulúa o a la toma del mismo. No obstante, las que a continuación se presentan son realizados por artistas francófonos, evidentemente, desde el la perspectiva de los ganadores²²¹.

La primera de ellas es una obra titulada *Combate en San Juan de Ulúa* pintada por Jean-Marie-Auguste Jugelet, quien fuese artista de paisajes marinos, y llegaría a ejecutar importantes vistas de los principales puertos franceses. Dicho cuadro se resguarda en el Museo de Arte de Veracruz, por lo cual, los datos acerca del pintor

²¹⁹ Cabe destacar que, para este momento, la imagen política de Santa Anna había sido desprestigiada por su derrota en la guerra contra Texas y la firma del Tratado de Velasco.

²²⁰ Aquino Sánchez, *Intervención Francesa, 1838-1839...*, op. cit., p. 539.

²²¹ Aunque no corresponde al periodo histórico que estamos analizando, véase Acevedo, Esther, “Desde qué mirada vieron los franceses a México”, en *L’Illustration. Journal Universel, 1843-1875*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019.

proviene de este recinto (imagen 27). Hasta la fecha, se tiene poco conocimiento de Auguste Jugelet. Se sabe que fue alumno de Theodore Gudin, al igual, pintor francés de paisajes marinos, así como artista de la armada real de Luis Felipe de Orleans. La escena muestra el momento del ataque de los navíos franceses a San Juan de Ulúa. Se aprecia una fortaleza debilitada, con algunos de sus muros destruidos,

mientras hay tres goletas (quizás *Néréide*, *Iphigénie* y *Glorie*) que se sitúan frente a la isla lanzando fuego a las tropas mexicanas. Se pueden apreciar

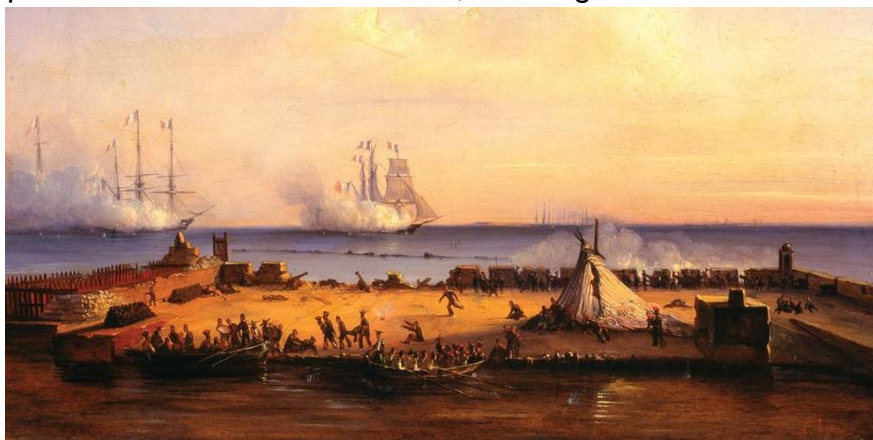


Imagen 27. Jean Marie Auguste Jugelet (1805-1854), *Combate en San Juan de Ulúa*, c. 1839, óleo sobre tela, medidas desconocidas, Museo de Arte del Estado de Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura.

las banderas francesas ondeando sobre los barcos. A lo lejos, se alcanzan a distinguir otro par de grupos de navíos que están estacionados, probablemente a la espera de servir como refuerzos.

En el fuerte de San Juan de Ulúa se muestran a dos grupos de militares mexicanos. Del lado izquierdo, que es donde están los muros destruidos, los soldados huyen del fuego enemigo que los ataca (incluso se representaron balas de cañón cayéndoles encima). Algunos se encuentran abordando un par de canoas que se preparan para sacarlos del lugar de los ataques. Del lado derecho, donde hay aún muros en pie, los soldados resisten los ataques mientras tratan de contraatacar con apenas unos cuantos cañones. Tras de ellos, está, probablemente, el polvorín y una cabaña derruida, que apenas y puede servir como refugio para un grupo de militares mexicanos que intentan protegerse. En la escena se representan a algunos soldados corriendo y otros más tirados en el suelo, quizás muertos.

El punto de vista de la pintura es desde el puerto de Veracruz hacia el Golfo de México, como si el artista buscara mostrar una imagen panorámica desde algún

punto en el océano, entre la costa veracruzana y la isla de San Juan de Ulúa. Es como si el pintor estuviese colocándonos sobre el mar para que podamos ver la escena teatral, de modo que la isla quedase justo en medio; entre los navíos franceses y el espectador de la pintura. Ningún detalle puede escapar ante tan emotivo y elocuente acontecimiento, que fue significativo tanto para mexicanos como para los franceses.

La segunda obra se titula *Capture of the Fort of Saint-Jean-d'Ulloa on 27 November 1838* o *Captura del fuerte de San Juan de Ulúa el 27 de noviembre de 1838* ejecutada, precisamente, por el maestro del pintor de la obra anteriormente revisada: Jean Antoine Theodore Gudin (imagen 28). Como se explicó, este maestro fue pintor de la armada real, posición que mantuvo hasta el gobierno de Napoleón III. Su especialidad fueron las pinturas marinas con una fuerte influencia del movimiento romántico francés, así como de la pintura inglesa de paisajes marinos. En sus obras se puede apreciar su capacidad por construir escenas dramáticas y el empleo de particulares efectos lumínicos.

La escena ocurre durante el atardecer, en el punto más alto de los ataques de las tropas francesas a San Juan de Ulúa. Se muestra una gran explosión que, quizás, sea la del polvorín que causó severos estragos a las ya debilitadas tropas



Imagen 28. Jean Antoine Theodore Gudin (1802-1880), *Capture of the Fort of Saint-Jean-d'Ulloa on 27 November 1838*, c. 1839, óleo sobre tela, medidas desconocidas, Palacio de Versalles, Francia.

mexicanas que se atrincheraban en el fuerte. Justo frente al fuego, hay cuatro navíos, que tal vez sean las ya enunciadas fragatas *Néréide*, *Iphigénie* y *Glorie*, y la cuarta, la corbeta *Créole*. A lo lejos, se visualiza otro navío que se dirige a un punto distinto de la isla, en donde se pueden apreciar ataques

mutuos entre el barco y el presidio de San Juan de Ulúa. En los detalles del agua, se notan algunas balas de cañón que caen y salpican.

Destaca la habilidad lumínica del pintor, ya que en el cuadro se contrasta entre la oscuridad del atardecer y el humo del fuego, con el sol que se pone y las llamas que salen del fuerte de la isla. Además, el punto de vista de la escena, esta vez, es desde el mar hacía del puerto de Veracruz, pues a lo lejos se alcanza a distinguir la costa, así como un gran volcán que, pudiese sugerirnos, se trata del Pico de Orizaba. Quizás la montaña no esté tan cerca del puerto como debería. La forma de plasmar los espacios geográficos y la perspectiva del espectador de la pintura pudiera parecernos irreal, empero, lo interesante en este trabajo no es la verosimilitud, sino las estrategias del artista por hacernos ver una escena que vale la pena ser recordada. Se tomarán en cuenta las formas de representar un acontecimiento sin hacer una crítica a los detalles de realidad o ficción. Más adelante se volverá a este aspecto.

Para cerrar con las imágenes sobre el ataque a San Juan de Ulúa se retomará una de las obras más conocidas: *Prise du fort Saint-Jean-d'Ulloa, 27 novembre 1838* o *Toma del fuerte de San Juan de Ulúa el 27 de noviembre de 1839* realizada por Horace Vernet (imagen 29). Sobre el pintor existe variada información, pero, por el momento, sólo se retomarán algunos de los datos más destacables. En la prensa francesa de la época se habló mucho sobre Vernet, tanto positiva como negativamente.

Se trataba de un artista excéntrico que gustaba de vestir con uniformes militares y medallas de



Imagen 29. Horace Vernet (1789–1868), *Prise du fort Saint-Jean-d'Ulloa, 27 novembre 1838*, 1841, óleo sobre lienzo, 512 cm. x 712 cm, Palacio de Versalles, Francia.

honor²²². Charles Blanc dijo sobre él, que, dado su talento para pintar escenas militares, “prácticamente había nacido en el campo de batalla”²²³. Aunque no fue un militar de profesión, su habilidad para plasmar este tipo de representaciones se debe a que, “su lugar de nacimiento fue en el Louvre”. Sin embargo, estas metáforas de los periodistas de la época más bien refieren al hecho de que las circunstancias de su nacimiento, en medio de agitación política y revoluciones, así como el linaje de artistas del que provenía, lo llevaron a “convertirse en un pintor militar”²²⁴. Una de las críticas que se hizo en la época, hacia la obra de Horace Vernet, es la de Baudelaire quien expresó:

Lo odio porque nació como una estrella con suerte y porque para él, el arte es un asunto simple y sencillo. Sea como sea, él es el cronista de nuestra gloria nacional. Pero yo les pregunto: ¿Qué le importa más al viajero entusiasta, al espíritu cosmopolita que prefiere la belleza antes que la gloria?²²⁵

De manera similar, otros periodistas y escritores reclamaban en Vernet que su pintura tenía más bien una función práctica que un objetivo sublime, de modo que se le llegó a considerar como un “artista social” que ejecutaba cuadros y grabados vinculados a producciones populares, comerciales, anecdóticas y entretenidas. Se le asociaba como más como un periodista que como un artista²²⁶.

Sin embargo, el hecho de que Vernet apele a las “multitudes” no significó que los medios de difusión de sus obras siempre estuvieran al alcance de los sectores populares, sino que los críticos sospechaban que sus temas seducían a una nueva clase pequeño-burguesa emergente que causaba malestar a muchos de los grupos más cultivados. El gusto de estos nuevos sectores precisamente abarcaba temáticas como las patrióticas y “su forma directa de descubrir la vida de los soldados comunes que tanto fascinaron al público”.

²²² Esner, Rachel, “Horace Vernet in the Public Imagination”, en D. Harkett, & K. Hornstein (Eds.), *Horace Vernet and the thresholds of nineteenth-century visual culture*, Hanover, NH Dartmouth College Press, p. 64.

²²³ *Ibid.*, p. 62.

²²⁴ *Ibid.*, p. 65. Sin embargo, se dijo que su nacimiento sucedió al interior del Palacio del Louvre mientras este era atacado por las fuerzas revolucionarias en junio de 1789. No se han encontrado datos que confirmen este hecho.

²²⁵ *Ibid.*, p. 66.

²²⁶ *Ibid.*, p. 63.

Es precisamente bajo estas circunstancias de enunciación que Vernet ejecuta *Prise du fort Saint-Jean-d'Ulloa* en el año de 1841, poco más de dos años después de terminada la primer Intervención Francesa en México. Como es el caso de los dos artistas antes mencionados, se desconoce si Vernet fue testigo de los ataques militares, aunque lo más probable es que se hubiese inspirado de informes dados por Joinville o algunos otros testigos. De la obra existen dos versiones, una realizada en óleo sobre lienzo que se localiza en el Palacio de Versalles en Francia y otro grabado sobre metal de menores dimensiones (24 cm x 33.5 cm) resguardado en el Museo de Arte del Estado de Veracruz.

En la escena se puede ver al príncipe de Joinville parado sobre la popa de la corbeta *Créole* hablando mesuradamente con algún teniente. El navío aparece ondeando la bandera francesa. La postura de Joinville es tranquila como si se dedicara a apreciar el paisaje de la costa veracruzana sugiriendo que en lugar de una guerra se tratase de un viaje al estilo del *Grand Tour* europeo²²⁷. Mientras esto sucede, se ven a un grupo de soldados franceses con uniformes blancos apresurándose a apuntar sus armas hacia el fuerte de San Juan de Ulúa, y, además, se aprecia la explosión del fortín ubicado en la isla. El punto de vista es desde el océano hacia las costas del puerto de Veracruz, como si el espectador estuviese dispuesto entre algún punto entre la corbeta y la lejana isla de San Juan de Ulúa. Al fondo también se aprecia un volcán que tal vez sea el Pico de Orizaba.

En este sentido, las representaciones por parte de artistas franceses son más abundantes que las realizadas por los mexicanos. Sin embargo, se profundizará en la segunda parte de la Intervención Francesa de 1838-1839, el especial protagonismo, así como la imagen de Antonio López de Santa Anna. Lo anterior será decisivo dentro de las estrategias memorísticas materializadas en los

²²⁷ Esther Acevedo nos brinda una interesante interpretación de esta forma de representar la actitud de Joinville por parte de Vernet: “El cuadro de San Juan de Ulúa sigue los mismos caminos de simulación que los del ataque a la ciudad de Constantina: más parece que el príncipe va en una expedición científica por mar para observar la explosión de un volcán y que no está, como dice el título de la obra, en una guerra”, véase Acevedo, Esther, “De la reconquista a la intervención”, *op. cit.*, p. 194 y 195.

diferentes soportes visuales que se retomarán, tomando como punto de partida, la obra de Mariano Rodríguez Peláez *La gloriosa acción de Veracruz*.

3.3 La Gloriosa Acción en Veracruz de Mariano Rodríguez Peláez: la intervención de Antonio López de Santa Anna

Antes de profundizar en el cuadro de Mariano Rodríguez Peláez es preciso retomar el relato sobre el ataque de los franceses al puerto de Veracruz, que es motivo de la escena representada en la pintura. Después de la caída de San Juan de Ulúa, Santa Anna se dispuso a dar un paseo nocturno para percatarse de los daños cometidos por las tropas extranjeras. Tras esto, el Héroe de Tampico regresó al puerto de Veracruz acompañado de los coroneles Manuel Cela y José M. Mendoza dando informe de todo lo registrado al general Rincón²²⁸. La situación era desalentadora para los militares mexicanos:

Una vez caída Ulúa, la rendición de Veracruz era inevitable. La plaza no podía oponer a los franceses más de 20 piezas de grueso calibre y ahora Baudin podía contar, además de los cañones de su escuadra, con los de la fortaleza que quedaban a su disposición, y es seguro que Veracruz no contaba con fortificaciones, pólvora, municiones ni tropas suficientes para sostener un combate con la escuadra ni resistir un desembarco.²²⁹

La intención del general Rincón era la de capitular ante las demandas de los franceses, por tal motivo, fue considerado un traidor y su reputación fue vituperada. De hecho, había firmado el documento de armisticio con los franceses, de manera que el hecho fue considerado fuera de la ley y debía comparecer ante un tribunal de guerra. La capitulación fue nulificada y se nombró como nuevo comandante general de expedición contra los franceses a Antonio López de Santa Anna. Se dice que en ese momento el lema que se gritaba en torno al nombramiento del nuevo general era: “¡a ese queremos, ese es el salvador de la patria!”²³⁰.

²²⁸ Aquino Sánchez, *Intervención Francesa, 1838-1839...*, op. cit., p. 530.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 535 y 536.

²³⁰ *Ibid.*, p. 543.

En la imagen 30 se muestra un retrato del Príncipe de Joinville, pintado por el artista y litografo alemán Winterhalter. Joinville fue un personaje que tuvo centralidad durante la ocupación militar del puerto de Veracruz. Además de sus hazañas militares, también serán interesantes sus representaciones visuales en torno a la ocupación de la costa veracruzana.

Ante la negativa de los congresistas mexicanos de hacer válida la capitulación que había firmado el general Rincón, Baudin se dispuso a organizar el desembarco de sus fuerzas de San Juan de Ulúa hacia el puerto de Veracruz. Santa Anna hizo alianza con el general Arista, quienes se disponían a organizar la defensa de las costas. Baudin, Joinville y



Imagen 30. Franz Xaver Winterhalter (1805-1873), *Portrait of Prince Francois of Orléans, Prince of Joinville*, 1843, medidas desconocidas, óleo sobre tela, Palacio de Versailles, Francia.

Bazoche dieron cuenta de la poca vigilancia que las tropas mexicanas tenían para con los cuadrantes, que se suponía, los militares mexicanos debían defender, pues durante varios días, las fuerzas francesas habían hecho rondines y sondeos por las zonas sin que fueran interceptados y siquiera molestados por nadie²³¹.

De esta manera, el 5 de diciembre de 1838 iniciaron los ataques al puerto de Veracruz. Se derribo la Poterna del Rastrillo lo que permitió el ingreso de las primeras fuerzas militares extranjeras a la ciudad. Los soldados mexicanos no opusieron gran resistencia. También se atacaría el fuerte de Santiago, así como las murallas que rodeaban la ciudad, incluyendo parte de la aduana. Mientras eso sucedía el Príncipe de Joinville, a bordo de la corbeta Créole se dirigían para desembarcar en el muelle principal.

²³¹ *Ibid.*, p. 558.



Imagen 31. Petros Pharamond Blanchard (1805-1873), *Combat de la Verá-Cruz (Mexique). Les troupes de débarquement quittent les navires et se dirigent V.*, 1843, óleo sobre tela, 48 x 45 cm, Palacio de Versailles, Francia.

Estos acontecimientos han quedado bien registrados por dos artistas franceses, uno de ellos, el pintor Henri Pierre Léon Pharamond Blanchard²³². Sobre el acontecimiento, realizó tres interesantes obras: 1) *Combat de la Verá-Cruz (Mexique). Les troupes de débarquement quittent les navires et se dirigent V.* (Combate de Veracruz, México. Las tropas de desembarco abandonan los barcos y se dirigen a Veracruz; 2) *Les Troupes de débarquement escaladent les*

remparts du fort sous la conduite

du Prince de Joinville (5 décembre) (Las tropas de desembarco escalan las murallas del fuerte bajo la dirección del Príncipe de Joinville, 5 de diciembre); y 3) *Le prince Joinville conduisant la colonne centrale de débarquement à l'attaque de la Porte de la Mer lors de la prise de la ville de Vera Cruz* (El Príncipe Joinville al frente de la columna de desembarco central en el ataque a la Puerta del Mar durante la toma de la ciudad de Veracruz²³³.



Imagen 32. Petros Pharamond Blanchard (1805-1873), *Les Troupes de débarquement escaladent les remparts du fort sous la conduite du Prince de Joinville (5 décembre)*, 1838, óleo sobre tela, 48 x 45 cm, Palacio de Versailles, Francia.

²³² Fue un pintor y dibujante francés hábil en la pintura de género y de historia. A diferencia de otros artistas franceses que plasmaron escenas de la Primera Intervención Francesa, Blanchard sí fue testigo directo de los enfrentamientos franco-mexicanos entre 1838 y 1839. Véase, Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord, Québec*, Museo de Québec, Les Presses de l'université laval, 1992, pp. 90 y 91.

²³³ Las imágenes han sido retomadas de Aguilar Ochoa, Arturo, "Asaltos al trópico: Petros Pharamond Blanchard, un pintor romántico francés en el México de 1838", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 40, núm. 112, 2018, pp. 229-234. Para una mayor profundización en la biografía del artista y de las obras aquí retomadas, revisar el trabajo de investigación referido.



Imagen 33. Petros Pharamond Blanchard (1805-1873), *Le prince Joinville conduisant la colonne centrale de débarquement à l'attaque de la Porte de la Mer lors de la prise de la ville de Vera Cruz*, 1838, 50 x 44 cm, Palacio de Versailles, Francia.

Las tres imágenes nos muestran los acontecimientos de manera cronológica en donde Joinville cobrará un especial protagonismo. En la primera pintura, *Combat de la Verá-Cruz* (imagen 31), se aprecia la corbeta Créole aproximándose a las costas que apenas se alcanzan a distinguir debido a la neblina de la madrugada. A la manera de la obra de Vernet, está también nos muestra una perspectiva en la que se aprecia el gran

navío ondeando la bandera francesa rodeada por pequeñas lanchas llenas de soldados. En la segunda obra, *Les Troupes de débarquement...* (imagen 32), se muestra a un grupo de soldados franceses aproximándose a las costas del puerto veracruzano, algunos a bordo de lanchas con banderas francesas y otros trepando por los muros²³⁴. Así mismo, es notoria la presencia de Joinville sosteniendo su bandera patria mientras dirige indicaciones a las milicias que proceden a desembarcar. El cielo nublado oscurecido muestra las horas de madrugada en que tuvo lugar el 5 de diciembre, como indica el título de la pintura. La tercera imagen, *Le prince Joinville conduisant la colonne* (imagen 33), escenifica otra escena de madrugada en la que, al igual que al estilo anterior, se muestra a los franceses desembarcando de las lanchas abanderadas. Se notan algunos arcos de la entrada de la aduana, así como el ataque con una explosión a la puerta del muelle. La luz del fuego hace un contraste lumínico con la oscuridad del ambiente matutino.

Es destacable que el mismo príncipe de Joinville, además de ser un militar, también fue un artista que realizó un buen número de acuarelas de escenas militares. Él

²³⁴ El argumento de Aguilar Ochoa es que las obras mencionadas refieren a escenas de la toma de San Juan de Ulúa, sin embargo, el mismo autor menciona que la arquitectura del lugar plasmado no corresponde a las de la isla. Además, la fecha corresponde al 5 de diciembre y no al 27 de noviembre. En este sentido, la posición en este proyecto es que las escenas de la pintura son las de la toma de la ciudad de Veracruz, pues el protagonismo de Joinville se dio más bien en la toma de la ciudad y no en el fuerte de San Juan de Ulúa (aunque también estuvo presente). El título de la pintura nos da la fecha de la toma, y, además, el artista fue testigo del ataque del puerto. Véase, *ibid.*, p. 232.



Imagen 34. François d'Orléans, prince de Joinville (1818-1900), *Mexique 1838, Capitaine de Corvette commandant la Créole*, 1838, acuarela sobre papel, 32 x 54 cm mutualart.com

mismo legó una de ellas titulada *Capitaine de Corvette Comandant la Créole* (imagen 34) en la que se representó a sí mismo a bordo de una lancha en el momento en que se dirigía hacia las costas del puerto de Veracruz en compañía de una escuadra de soldados a bordo de una lancha. Al igual que en las pinturas de

Pharamond Blanchard, la lancha está abanderada con el lábaro patrio francés. Destaca la presencia de Joinville en la parte trasera del bote quien porta un sombrero color café (muy similar al sombrero que Horace Vernet plasmó en su pintura en la toma de San Juan de Ulúa) quien dirige algunas indicaciones al capitán Corvette a bordo, sin embargo, el rostro de Joinville no es visible ya que se muestra de espalda.

Después del ingreso de las fuerzas francesas, dirigidas por Joinville, a la ciudad de Veracruz, sucedió otro acontecimiento que también fue plasmado en un par de obras visuales:

El príncipe de Joinville, por su parte, seguido por la tripulación de la *Créole* y una parte de los artilleros de marina, se dirigió directamente hacia la casa donde se hallaba hospedado el general Santa Anna para hacerlo prisionero. La guardia de la casa lo recibió con descargas de fusilería, lo cual fue aprovechado por Santa Anna para huir en medio del tiroteo. Arista, en cambio, permaneció en su habitación preguntándose a qué se debía el tiroteo y el cañonazo que había escuchado, y que no fue otra cosa que el petardo con que los franceses volaron la puerta del muelle²³⁵.

Después de esto, se dio un encontronazo entre las fuerzas francesas y mexicanas, tanto al interior como en el patio de la casa de Mariano Arista. Casi todos los mexicanos que defendían la casa fueron asesinados al instante²³⁶. Otra representación del mismo hecho, pero en el patio de la casa de Arista, es una atribuida a Pharamond Blanchard titulada *El príncipe Joinville ataca la casa del*

²³⁵ Aquino Sánchez, *Intervención Francesa, 1838-1839...*, op. cit., p. 561.

²³⁶ *Ibidem*.

general Arista en Veracruz, noviembre de 1838²³⁷ o Tropas francesas asaltando un convento mexicano, ataque de la casa de Arista²³⁸ (imagen 35).

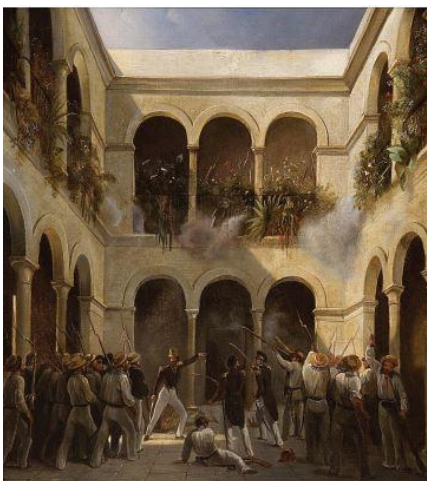


Imagen 35. Petros Pharamond Blanchard (1805-1873), *Tropas francesas asaltando un convento mexicano, ataque de la casa de Arista*, 1839, óleo sobre tela, 50 x 44 cm, Museo de Arte del Estado de Veracruz.

En este cuadro, ubicado en el Museo de Arte del Estado de Veracruz, se muestra una escena teatral en la que se representan a las fuerzas francesas en un patio rodeado por tres edificios de dos plantas; en la de arriba se observan los ataques de unos soldados mexicanos ocultos tras los barandales y plantas de las que sólo se distinguen los humos de pólvora saliendo de sus fusiles. En la planta de abajo están los franceses respondiendo los ataques, mientras, en medio, se distingue la figura central de Joinville dando indicaciones de entrar al interior de la casa.

El enfrentamiento al interior de la casa fue plasmado por Joinville en una acuarela titulada *Combant de Vera Cruz* (imagen 36) en la que se escenifica el zafarrancho dentro de una habitación en la que se muestra, en primer plano, a las tropas francesas forcejeando con las mexicanas quienes evitan el paso a la habitación contigua. El enfrentamiento sucede justamente en la puerta donde se aprecia a Joinville en medio de ambos bandos. Por la ventana es posible apreciar los mismos forcejeos entre los pasillos.

Tras el ataque a la casa de Arista, los franceses comenzaron a ser rodeados y atacados, por lo que Joinville tuvo que realizar una retirada. Por su parte, Baudin comenzaba a ingresar por la calle de las Damas, frente al cuartel de la



Imagen 36. François d'Orléans, prince de Joinville (1818-1900), *Combat de Vera-Cruz*, 1838, acuarela sobre papel, 32 x 47 cm, mutalart.com

²³⁷ De acuerdo al nombre que nos da la autora en Acevedo, Esther, "De la conquista a la intervención...", *op. cit.*, p. 194.

²³⁸ Título que nos da el autor en Aguilar Ochoa, "Asaltos al trópico...", *op. cit.*, p. 236.

Merced²³⁹. Cuando Santa Anna había logrado huir, y el ingreso de las fuerzas francesas comenzaba a ser cada vez mayor, el Héroe de Tampico reunió a un buen número de soldados que se encontraban dispersos. Cuando Baudin notó que las fuerzas mexicanas comenzaron a crecer en número, el militar francés ordenó el reembarque de sus soldados, lo que permitió a Santa Anna planear un ataque hacia las fuerzas invasoras²⁴⁰. Es en estos momentos cuando se da *La gloriosa acción de Veracruz*, título de la pintura central en este capítulo, realizada por Mariano Rodríguez Peláez. Sin embargo, ¿qué información disponible se tiene al respecto?

La información sobre esta obra y su autor, resulta algo limitada. Esther Acevedo es quién dio a conocer la pintura en cuestión que se encuentra reproducida en el libro *Los Pinceles de la historia*.²⁴¹ Como se mencionó antes, la estrategia de análisis parte de la pintura de dicho artista, motivo por el que se han ido retomando otras imágenes, (sobre todo de la toma de San Juan de Ulúa y el ataque a la casa-convento de Mariano Arista), como elementos de referencia que permiten contraponer diferentes mecanismos de emprendimiento de la memoria sobre la Primera Intervención Francesa.

Sobre el pintor, Mariano Rodríguez Peláez, Esther Acevedo nos menciona que estaba activo durante la primera mitad del siglo XIX, sin embargo, recurriendo a la fuente que consultó la autora²⁴², se ha encontrado que Rodríguez Peláez estuvo activo entre 1833 y 1840. De acuerdo a la información del catálogo, en 1835 los profesores Julián Ordoñez, José Manzo y José María Legaspi de la Academia de Dibujo de Puebla organizaron un concurso entre los estudiantes, como una manera de poner a prueba el progreso de los mismos. El primer premio lo recibió Rodríguez Peláez por un dibujo y una pintura que presentó (no se menciona cuáles son). La información poco refiere acerca de su biografía. Además, se enuncia que hay pocos cuadros de este artista que están firmados con sus iniciales “M.R.”. En el catálogo

²³⁹ Aquino Sánchez, *Intervención Francesa, 1838-1839...*, *op. cit.*, p. 564.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 565.

²⁴¹ Acevedo, Esther, “De la conquista a la intervención...”, *op. cit.*, p. 193.

²⁴² Información extraída del catálogo *Sotheby's, Latin American Art*, Nueva York, obras artísticas subastadas el 25 y 26 de noviembre de 1996. La obra fue vendida por 80,000 dólares. Consultado en la Biblioteca de Casa Lamm, Ciudad de México.

de Sotheby's, que es donde aparece la información de dicha pintura, sólo aparece una breve reseña histórica acerca de la Primera Intervención Francesa o de la Guerra de los Pasteles.

La Academia de Educación y Bellas Artes de Puebla, donde posiblemente se formó Rodríguez Peláez, tiene su origen en 1812 a partir de la petición del presbítero y hombre de letras Antonio Jiménez de las Cuevas. Con la instauración de la Junta de Caridad, en primer lugar, se decretó la fundación de una escuela de primeras letras (para niños y adultos) y, más tarde, una escuela de dibujo. En ese mismo año se obtuvo licencia por real cédula²⁴³. A pesar de la crisis económica por las guerrillas de Independencia, el impulso de esta Academia regional se debió al obispo de Puebla, José Antonio Joaquín Pérez Martínez y Robles, quien brindaba una dotación de 100 pesos mensuales que permitieron costear tres plazas de enseñanza en los ramos de dibujo, arquitectura y perspectiva²⁴⁴.

Además, los profesores de pintura y dibujo se empeñaron en continuar dando cursos, a pesar de la crisis económica durante la época de la insurgencia y el México Independiente. Los profesores destacados en su labor docente fueron Salvador Huerto, Lorenzo Zendejas, Manuel López Guerrero, Manuel Caro, Mariano Caro, Julián Ordoñez Manuel Villafañe y José Manzo. De acuerdo al decreto del 8 de febrero de 1849, las ganancias del primer sorteo de Lotería²⁴⁵ estaban destinadas a Julián Ordoñez, José Manzo y José María Legaspi “que han servido a la academia de dibujo, en recompensa de su constante dedicación, distribuyéndoselos con proporción a los sueldos que tienen asignados”²⁴⁶.

²⁴³ Morales Pérez, Velia, “La Academia de Bellas Artes de Puebla”, en *Tiempo Universitario. Gaceta histórica de la BUAP*, año 6, núm. 1, 2003. Disponible en línea en <https://archivohistorico.buap.mx/sites/default/files/Tiempo%20Universitario/2003/1/index.html> Consultado el 16 de octubre de 2023.

²⁴⁴ Salomón Salazar, Mercedes Isabel, “La colección de la Academia de Bellas Artes de Puebla. Libros, documentos y estampas”, en Jesús Márquez Carrillo (coord.) *Conjunción de Saberes. Historia del Patrimonio Documental de la Biblioteca Lafragua*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017, p. 286.

²⁴⁵ La Lotería era una fuente común de ingresos de las Academias de Arte, por ejemplo, en la Academia de San Carlos de Ciudad de México.

²⁴⁶ Salomón Salazar, “La colección de la Academia...”, *op. cit., ibidem*.

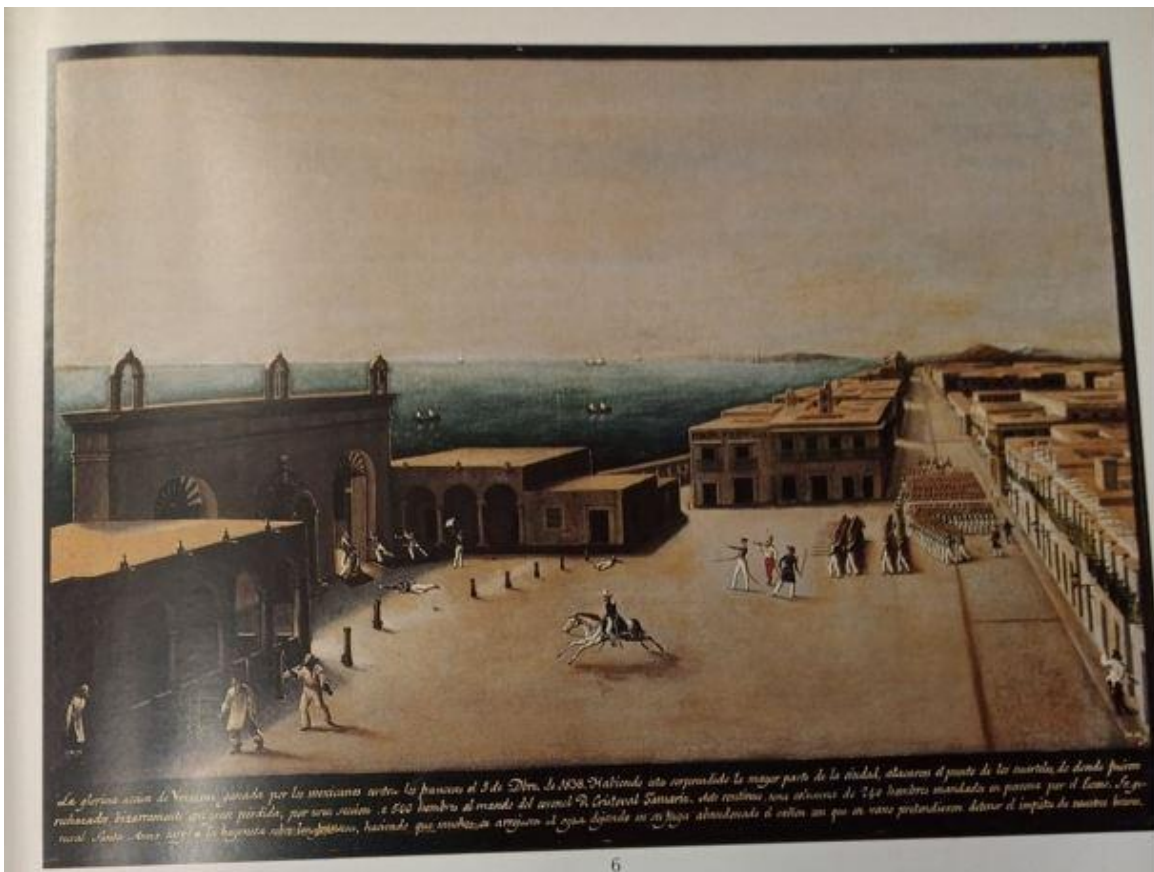


Imagen 37. Mariano Rodríguez Peláez (nacido en el siglo XIX), *La gloriosa acción de Veracruz*, c. 1840, óleo sobre tela, 63.8 cm x 85.7 cm, Disponible en catálogo Sotheby's de 1996.

Cabe destacar que los ejercicios de los estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Puebla se basaban en obras (reproducciones) provenientes de Europa. En este sentido, el recinto tenía una gran colección de grabados franceses, italianos y holandeses que “reproducían obras de las épocas más importantes de la historia del arte”²⁴⁷. Sin embargo, la influencia más importante provenía de la escuela francesa ya que, además de las láminas, la biblioteca contaba con un acervo importante de libros de arte de Francia²⁴⁸. ¿Cómo habrá influido este tipo de enseñanza en la producción artística de Rodríguez Peláez? Suponiendo que fuese estudiante de esta Academia poblana, su educación se basaba en estos modelos. Probablemente se premiaba en los concursos a aquellos trabajos que mejor se acercaran a los criterios establecidos por los profesores que tanto valoraban estos parámetros franceses.

Hasta el momento, se desconoce cuáles fueron el dibujo y la pintura con las que Rodríguez Peláez ganaría el concurso de cada ramo. La obra de interés en este

²⁴⁷ Morales Pérez, “La Academia de Bellas Artes...”, op. cit.

²⁴⁸ *Ibidem*.

trabajo fue realizada en 1840 (de acuerdo a la información del catálogo Sotheby's), es decir, cinco años después de realizado el concurso que ganó en la Academia de Bellas Artes de Puebla (imagen 37). No hay información, hasta el momento, de las opiniones o reseñas de profesores u otras personas del momento, acerca de la escena militar que representa a Antonio López de Santa Anna enfrentando el ataque de los franceses.

En dicho cuadro vemos una vista panorámica del puerto de Veracruz. Del lado izquierdo esta la costa, algunos edificios y los arcos que corresponden a la entrada del puerto. Al fondo aparece una cadena montañosa, lo cual nos sugiere, que entre sus montañas se encuentra el Pico de Orizaba, sin embargo, esta vista no corresponde con la geografía "real". Como en el caso de las pinturas anteriormente referidas en este estudio, en la obra de Rodríguez Peláez existe una representación del paisaje en la que el artista muestra su propia perspectiva de los espacios donde se llevó a cabo la batalla. Es posible que esta influencia provenga de los esquemas artísticos de Francia que tanto permearon en el estilo "poblano" de la Academia de Bellas artes donde probablemente estudió el pintor.

Sin embargo, se debe tener en consideración que toda obra de arte se construye de acuerdo a su horizonte de enunciación cultural, que puede provenir de Francia, o si no, de otras corrientes de la época. Además, todos los artistas elaboran sus producciones mediante diferentes estrategias con el objetivo de transmitir un mensaje. Si un artista buscó pintar el Pico de Orizaba en determinada posición o ubicar a los personajes en distintos lugares o conductas, esto se debe a la intencionalidad de cada pintor. En este proyecto interesa aproximarse a los objetivos de cada uno de los autores de las obras (así como sus soportes), además de los métodos y formas que utilizaron para hacerlas.

El modo en que aparece plasmada la ciudad es una idealización del pintor pues no aparecen destrozos y el lugar se muestra limpio y ordenado. Quizás habría que preguntarse si el puerto habría lucido de esta manera por aquellos tiempos. Lo interesante de la obra de Rodríguez Peláez, que se reproduce en el catálogo de

Sotheby's, es que aparece adjunta otra imagen, de la cual no aparecen los datos de origen (imagen 38). Se trata de una fotografía que representa, desde la misma perspectiva del autor, al puerto de Veracruz, pero contrasta ver un poco el desorden y las calles algo más estrechas, a comparación de las realizadas



Imagen 38. Fotografía del puerto de Veracruz, c. 1874. Extraído de catálogo Sotheby's de 1996. Dicha fotografía fue colocada junto a la pintura de Rodríguez Peláez. Autor y procedencia desconocida.

por Mariano Rodríguez Peláez. Como referencia a lo anterior, hemos integrado otra fotografía, esta vez con vista hacia el Golfo de México, y que fue publicada en Alemania a finales del siglo XIX (imagen 39). Se puede notar como, casi cincuenta años después de la Primera Intervención Francesa, el Puerto de Veracruz seguía en las mismas condiciones.

Volviendo a la pintura de Rodríguez Peláez, en el centro de la imagen, aparece representado un soldado montando a caballo, de quién sabemos, se trata de Antonio López de Santa Anna. Sobre las amplias calles se ve a una fila de militares que caminan y van girando detrás de Santa Anna, quien se dirige a toda prisa en dirección a la costa. Entre los soldados y el Héroe de Tampico hay dos militares que



Imagen 39. Vista de la plaza de Veracruz vista desde la torre de la iglesia parroquial. Publicado en Alemania alrededor de 1885.

portan unos sables, vestidos de pantalón blanco y casaca azul; mientras que el tercero porta un camión blanco y un pantalón rojo, además, está tocando una trompeta. Se pueden apreciar a los primeros soldados caídos, otros que dirigen los primeros ataques, así como a uno que parece portar una bandera de color blanco. No obstante, parece mirar en dirección al ejército mexicano, por lo que pareciera que está dando instrucciones de ataque o de defensa. Hay también algunas

personas vestidas de traje de manta, probablemente comerciantes o campesinos que miran la acción con cierto asombro. Es importante destacar la vestimenta de Santa Anna pues trae puesto un atuendo de tipo “chinaco” y sombrero. Además, trae un arma la cual no se distingue si es una bayoneta o una espada.

Cabe resaltar que Santa Anna aparece sobre un caballo en medio de una batalla, que, en su momento, fue considerada una acción heroica para el primer momento de creación de una historia patria. Anteriormente se revisó que el discurso visual y cultural napoleónico influyó en el programa artístico santannista. Jacques-Louis David sería un artista destacado que representaría a Napoleón sobre un caballo cruzando los Alpes²⁴⁹. En la historia del arte, es común observar la representación de diferentes caudillos militares montados sobre caballos en medio de batallas que fueron de gran importancia para los imaginarios de diferentes sociedades. El argumento aquí es que cada pintura que representa un héroe montado a caballo ha sido una estrategia de representación militar que ha perdurado desde la antigüedad, y, al menos, hasta el siglo XIX.

Como Peter Burke menciona:

Las estatuas ecuestres, como la del emperador Marco Aurelio cubierto con un manto y su característica cabellera rizada (...), que durante tanto tiempo estuvo expuesta en el Capitolio de Roma [...] venían a hacer visible y palpable la metáfora del gobierno como ejercicio de equitación. El monumento ecuestre fue resucitado en la Italia renacentista, afirmando su autoridad sobre la plaza en la que fuera erigido, lo mismo que el príncipe la ejercía sobre sus dominios [...]

Los propios príncipes eran considerados imágenes o íconos. Su atavío, su postura y las riquezas que los rodeaban transmitían un profundo sentido de majestad y de poder, como ocurre con sus retratos pintados o esculpidos [...]

La figura ecuestre suele aparecer aplastando a sus enemigos, internos o externos, personificaciones de la rebelión y el desorden o de los países rivales²⁵⁰.

Es en el Renacimiento Italiano donde se va a conformar la convención ecuestre en la iconografía occidental, de manera que, va a influir en todo el mundo republicano

²⁴⁹ Anteriormente se hizo alusión al programa iconográfico de Napoleón Bonaparte y la influencia que tuvo del mundo visual y simbólico de la antigüedad griega y romana.

²⁵⁰ Burke, Peter, *Visto y no visto...*, op. cit., pp. 85-87.

de los siglos consiguientes. Un ejemplo de esto es la estatua de Bartolomeo Colleoni realizada por Andrea del Verrocchio que guarda semejanza con el monumento ecuestre al condotiero Gattamelata hecha por Donatello, ambas obras plenamente influenciadas por la estatua ecuestre de Marco Aurelio. En el caso de la estatua de Colleoni “tiene el carácter eterno de las manifestaciones del genio, al glorificar a un capitán de aventura, dio expresión a toda una época y fijó en un gesto, para todos los siglos, el tipo del guerrero, del jefe de ejércitos, de esas “animacce” valientes y violentas que tenían en llamas a toda Italia”²⁵¹.

Cada obra visual es la materialización de un emprendimiento de memoria sobre un acontecimiento bélico (o del personaje en sí mismo) que el pintor tuvo la intención de plasmar para hacer-ver al espectador un recuerdo determinado de alguna batalla que, de acuerdo al horizonte de enunciación, tuvo algún tipo de importancia²⁵². Hubiera sido interesante conocer la manera en que Apeles (o el pintor helenístico que fuese el autor) configuró un recuerdo sobre la Batalla de Issos en la que se representa a Alejandro Magno sobre Bucéfalo en su afrenta contra Darío²⁵³. Lo mismo para los casos de la mencionada estatuilla ecuestre de Marco Aurelio ubicada en los museos Capitolinos realizada en el siglo II o el Díptico de Barberini en el que se muestra un relieve de marfil representando a un emperador bizantino montando a caballo de manera triunfante, elaborado en Constantinopla hacia el siglo V.

²⁵¹ Dalma, Juan, *La estatua ecuestre de Colleoni y su enigma*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1961, p. 8 y 9.

²⁵² Aunque el origen de los retratos y estatuas ecuestres sea de tipo militar, no siempre el objetivo fue el de recordar una batalla o guerra. Sin embargo, la estrategia de representación de un personaje sobre un equino sirve para dotar de jerarquía y poder a la persona retratada. Es aquí donde se observa una relación entre lo militar y lo político. Para un estudio detallado al respecto véase, Mínguez, Víctor, “Cuando el poder cabalgaba”, en *Memoria y civilización*, núm. 12, 2009, pp. 71-108.

²⁵³ La figura de Alejandro Magno fue importante para los militares romanos por lo que, por ahora, sólo tenemos una reproducción de tipo helenística de la Batalla de Issos, pero dentro de una casa en Pompeya. Dentro del concepto de memoria colectiva, hubiera sido interesante conocer las condiciones producción y recepción del mural en la sociedad helenística de la época de Alejandro Magno, no obstante, también podemos observar esto en la época romana. Se puede analizar desde el enfoque de memoria colectiva pero también desde la idea de la reapropiación histórica de un evento del pasado en un determinado horizonte de enunciación, es decir, desde la perspectiva historiográfica propiamente dicha. Lo que en este proyecto se hace es un análisis historiográfico, pero desde el concepto de memoria colectiva por lo que interesan más, y de ser posible, las obras visuales en el momento de su elaboración.



Imagen 40. Jerónimo y Pablo de Jesús, *El excelentísimo señor conde de Gálvez*, 1796, medidas desconocidas, dibujo caligrafiado y óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Historia de Chapultepec.

Para el caso de Nueva España tenemos una pintura del Virrey Conde de Gálvez que fue realizada hacia 1796 (imagen 40) o la famosa estatua ecuestre que representa al rey Carlos IV realizada por el arquitecto Manuel Tolsá en 1803. Incluso esto fue una referencia visual para la elaboración de un dibujo que representa a Miguel Hidalgo de la misma manera y dedicado como *Generalísimo de las armas de América* (imagen 41).

De la misma forma, en la obra de Rodríguez Peláez, Santa Anna aparece a caballo como una estrategia para denotar su heroísmo, pues tras la derrota ante los texanos en 1836, la Guerra de los Pasteles serviría para “redimir” sus errores en los años posteriores a este acontecimiento. La representación de Santa Anna a caballo sirve para ensalzar su poder político y militar, pero también para mostrarlo como una figura más acercada a los sectores populares, lo que ayudó a construir su figura de caudillo. Lo anterior tomando en cuenta que, aunque apela a las clases bajas, de ninguna manera eso significó que su política de verdad haya incluido a las masas. Existen varios retratos ecuestres de Santa Anna, como el de W. H. Dodd, en el que porta traje militar, pero también sombrero, acercándolo a un tipo popular que lo asemeja al estilo “chinaco” denominación que aparece en los años de la Guerra de Reforma (imagen 42).



Imagen 41. Dibujo hecho a pluma atribuido a José María García Obeso encontrado en su casa enero de 1811 en Valladolid (hoy Morelia, Michoacán). Considerado como una “insolente efigie” por las autoridades virreinales.

Regresando al contenido de la pintura, los enemigos permanecen anónimos, pues en la costa apenas es posible apreciar algunos pequeños botes, no se intuye si se



Imagen 42. W. H. Dodd, *Equestrian Portrait of General Santa Anna*, fecha desconocida, grabado y entintado a mano, medidas desconocidas, Prints and Photographs Collection. Disponible en: <https://www.cah.utexas.edu/exhibits/Pena/english/index.html>, consultado el 19 de mayo de 2021.

tratarían de bandos franceses o mexicanos. La cartela o iconotexto que acompaña al cuadro de Rodríguez Peláez menciona lo siguiente:

La gloriosa acción de Veracruz ganada por los mexicanos contra los franceses el 5 de Dbre. De 1838. Habiendo éstos sorprendido la mayor parte de la ciudad, atacaron el punto de los cuarteles, de donde fueron rechazados bizarramente con gran pérdida, por una sección de 500 hombres al mando del coronel D. Cristoval Tamariz. Acto continuo, una columna de 240 hombres mandados en persona por el Exmo. Sr. General Santa Anna cargó a la bayoneta sobre los franceses, haciendo que muchos se arrojasen al agua dejando en su fuga abandonado el cañón con que en vano pretendieron detener el ímpetu de nuestros bravos.

Es destacable el texto que acompaña a la pintura puesto que es una estrategia por parte del pintor para orientar la interpretación del espectador y que pueda llegar a apreciar dicho cuadro en el sentido de su autor.

La escena representa el momento en que las fuerzas del almirante Baudin se preparan para reembarcar, sin embargo, las tropas de Santa Anna los alcanzan en el puerto de Veracruz, generándose el último enfrentamiento entre franceses y mexicanos. Precisamente, Santa Anna iba al frente a caballo en el momento en que se dio fuego a un cañón, dejando muertos y heridos del lado mexicano. Mientras los ataques entre los mermados soldados del Héroe de Tampico y los franceses en los botes continuaban, Santa Anna fue retirado del campo de batalla pues había caído gravemente herido del brazo y la pierna izquierdas, lo que causó la delegación del poder al coronel Ramón Hernández y la evacuación definitiva del Puerto de Veracruz.

Sin embargo, lo destacable fueron los informes que daría Santa Anna al respecto ante el gobierno pues el general “pintó las acciones del 5 de diciembre como una

gloriosa victoria de los mexicanos”²⁵⁴. Incluso al final de su informe señalaría lo siguiente:

Pido también al gobierno de mi patria, que en estos mismos médanos sea sepultado mi cuerpo, para que sepan todos mis compañeros de armas que esta es la línea de batalla que les dejo marcada: que de hoy en adelante no osen pisar nuestro territorio con su inmundia planta los más injustos enemigos mexicanos...

Los mexicanos todos, olvidando mis errores políticos, no me nieguen el único título que quiero donar a mis hijos: el de Buen Mexicano²⁵⁵.



Imagen 43. Clemente Aiyón, “Defensa de la plaza de Veracruz por el General Santa-Anna contra los franceses, donde salió herido día 5 de Diciembre de 1838”, c. 1840, litografía, medidas desconocidas, Biblioteca de la Universidad de Texas. Disponible en <https://exhibits.lib.utexas.edu/spotlight/santa-anna-in-life-and-legend/catalog/50-837>

Lo fugaz de la llamada Primera Intervención Francesa o Guerra de los Pasteles, que duró entre abril de 1838 y marzo de 1839, hizo que de este acontecimiento haya pocas representaciones al respecto, si se compara, con la Segunda Intervención Francesa.

Existe una litografía localizada en el acervo de la Biblioteca de la Universidad

de Texas, donde también se reproduce la copia del cuadro de la *Acción militar en Pueblo Viejo* de Carlo de Paris, analizado en el capítulo anterior. Se trata de un grabado realizado por Clemente Aiyón, enunciado con anterioridad. En dicha reproducción, a diferencia de la pintura de Rodríguez Peláez, vemos el enfrentamiento directo entre las tropas francesas y los diezmados soldados mexicanos (imagen 43).

²⁵⁴ Aquino Sánchez, *Intervención Francesa, 1838-1839...*, op. cit., p. 567. Es curioso el uso del verbo “pintó” como metáfora.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 569.

La perspectiva aquí es distinta pues de frente tenemos los edificios de la plaza de Veracruz, así como a varios militares franceses. Además, se aprecia a un conjunto de hombres que auxilian a Santa Anna, mientras uno le coloca una venda en su pie. Se trata de una escena de la misma batalla, pero esta vez desde un momento distinto (si bien el cuadro de Rodríguez Peláez apela a la llegada de Santa Anna al Puerto, aquí vemos los momentos posteriores al cañonazo). La cartela que acompaña al grabado de Aiyon menciona: *Defensa de la plaza de Veracruz por el general SANTA ANNA contra los Franceses, donde salió herido, día 5 de Dbre. del 1838*. Aquí también se presenta una cartela en la que el artista buscó orientar la interpretación del espectador. Se desconoce, hasta el momento, si se trata de una reproducción de algún cuadro previo realizado al óleo, como lo es el caso del grabado *Acción militar* que fue litografiada por Aiyon.

3.4 Comentarios finales: el efecto conmemorativo en la etapa de Santa Anna de 1841 a 1844

En términos generales, podemos concluir que la Primera Intervención Francesa fue representada más veces por los franceses que por los mexicanos. Precisamente el interés por analizar como punto de partida la pintura de Rodríguez Peláez es que se revisa el único cuadro (hasta ahora encontrado) sobre esta invasión, desde la mirada de un artista mexicano. Del análisis de la pintura, en referencia a las demás realizadas por los franceses, podemos concluir lo siguiente:

- Las batallas perdidas tienen menos emprendimientos artísticos de la memoria que los enfrentamientos ganados. En este caso vemos pocos soportes visuales sobre la Primera Intervención Francesa del lado mexicano que del francés. De ahí que los franceses buscaron recordar este acontecimiento en varias ocasiones en contraposición de las representaciones mexicanas. Incluso, la victoria fue conmemorada dentro de la Galería de las Batallas del Palacio de Versalles donde se resguarda la pintura de Horace Vernet citada anteriormente. En este sentido, la victoria francesa fue de gran importancia dentro del imaginario nacionalista de ese

país. Sin embargo, no podemos concluir que este sea el único factor de la escasez de obras por parte de los pintores mexicanos, pues hay que considerar los conflictos políticos, la disponibilidad de los recursos, los programas iconográficos y sus intenciones memorísticas²⁵⁶.

- Aunque haya victorias o fracasos en los enfrentamientos militares, los artistas siempre buscaran simular o representar historiográficamente el discurso memorístico de las intervenciones. Para el caso mexicano, Rodríguez Peláez consideró la acción heroica de Santa Anna; la defensa el Puerto de Veracruz. Del lado francés se destacó la caída de San Juan de Ulúa o el papel de Joinville en el asalto a la casa de Arista. La historia nacional de cada país buscará considerar desde diferentes perspectivas los recuerdos sobre esta Primera Intervención Francesa. Pero en torno a México ¿a qué se debe que existan más representaciones sobre la Segunda Intervención Francesa que de la Primera?
- Aunque lamentablemente no sepamos nada de Rodríguez Peláez, de los objetivos del artista por representar dicho cuadro y de su lugar original de exposición, referenciar al programa artístico francés sobre esta intervención en México, podemos balancear el punto de vista mexicano, dentro del llamado caudillismo de Santa Anna, y en torno a la Guerra de los Pasteles. Sin embargo, “los mexicanos”²⁵⁷ siempre encontraron motivos para conmemorar las victorias de Santa Anna pues, aunque perdió una pierna, se realizaron ceremonias y fiestas importantes. De manera que “sus victorias siempre tuvieron más peso en la imaginación colectiva del pueblo xalapeño que sus derrotas. La mayoría, por no decir todos, festejaron la liberación de las principales ciudades de Veracruz, el 11 de septiembre, el 2 de enero, y la

²⁵⁶ “Así pues, lo que resulta muy evidente en buena parte de Europa en la relación entre arte y nacionalismo absolutista y centralizador, es difícil de observar en México durante las primeras décadas de la vida nacional”. Citado en De la Garza Becerra, Luis Alberto, “El entierro de una pata ...”, *op. cit.*, p. 41.

²⁵⁷ Ciertos sectores como los letrados, los políticos, los comerciantes, las milicias, etc. El argumento es que existen ciertas condiciones de posibilidad en la recepción de los diferentes soportes visuales. Por tanto, la memoria colectiva no abarca a “todos los mexicanos”. En este caso, más bien estamos hablando tanto de los simpatizantes como de algunos detractores de la figura de Santa Anna.

gloriosa victoria del 4-5 de diciembre de 1838 en la que Santa Anna perdió la pierna luchando contra los franceses”²⁵⁸.

A manera de cierre, caben destacar algunos puntos importantes como consecuencia de la concepción de Santa Anna como el héroe que perdió una pierna ante la defensa mexicana contra los invasores franceses. Justamente se proyectaron un conjunto de propuestas encaminadas a establecer un programa memorístico que articulaba el discurso del poder con distintos soportes artísticos. Interesan en este proyecto, los visuales, aunque estos van de la mano junto con la arquitectura, los bailables, las ceremonias, los rituales y las loas.

Tres años después de la Primera Intervención Francesa, con las Bases de Tacubaya se desconoció al presidente Anastasio Bustamante y quedaría anulada la República Centralista. No obstante, con la restauración de la república federal, Santa Anna establecería una serie de gobiernos dictatoriales basados en el uso de la fuerza militar mediante el otorgamiento de poderes extraordinarios y colocándose por encima del Congreso y de los demás sectores de la sociedad. La instauración de nuevos cuerpos policiacos y militares causaron la imposición de nuevas cuotas fiscales como el de la tenencia de ventanas y perros²⁵⁹.

La posición en este trabajo es que el caudillismo de Santa Anna, si bien apelaba a las clases populares, nunca existió una inclusión de estos sectores en los proyectos de nación. En este sentido, muchos de los programas monumentales y conmemorativos intentaban persuadir a las masas mediante diversas estrategias como las fiestas y las ceremonias. Para este momento, la sociedad mexicana es profundamente católica y está acostumbrada a los rituales litúrgicos y a los autos sacramentales. La mentalidad barroca aun permeaba en una nación que buscaba sus símbolos nacionales. Es por ello que la mayoría de las estrategias memorísticas acudieron a estas formas rituales.

Después de la amputación de la pierna del general, se ordenó su embalsamamiento y fue sepultada en su hacienda en Manga de Clavo, Veracruz. Hacia 1842, ya como

²⁵⁸ Fowler, Will, “Fiestas santannistas...”, *op. cit.*, p. 439.

²⁵⁹ De la Garza Becerra, “El entierro de una pata...”, *op. cit.*, p. 42

“Dictador Resplandeciente” ordenó que se exhumaran sus restos y fuesen depositados en el cementerio de Santa Paula en la colonia Guerrero de la Ciudad de México. Aquello no era fortuito pues la ceremonia se llevó a cabo en el mes patrio de septiembre, en medio de las fiestas patrias, que iniciaban desde el once (victoria de Santa Anna en Tampico), pasando por el dieciséis (grito de Dolores), el veintisiete (entrada del ejército Trigarante) y ese mismo día, 27 de septiembre de 1842, se remataría con el ritual sacramental-patriótico de la pierna del Héroe del Álamo.

Así describe el acontecimiento Carlos María de Bustamante:

La mañana del 27 de septiembre se hizo un brillante entierro [...] del miembro de un hombre vivo aún, al que concurrió por la novedad y rareza de la función, la gente más ilustre de México, y un inmenso pueblo, atraído por la novedad de este singular espectáculo. Marchó una gran parte de la procesión bajo la vela del *Corpus* [...] La urna fue colocada por el ministro de guerra acompañado por el de hacienda. Ínterin se practicaba esta operación bastante arriesgada por los andamios, y es puesta no sólo a que se quebrase los pies, sino a que se matasen los ministros, el Lic. Sierra y Rosso, apoderado y favorecido de Santa Anna, pronunció cerca de la columna y en la galería inmediata que forma los sepulcros, una oración en honor a su héroe y recordando sus hazañas [...] ²⁶⁰

A través de esta ceremonia vemos varios factores interrelacionados. Por un lado, la creación de un “relato histórico” por parte de Santa Anna acerca de su papel en la defensa del Puerto de Veracruz. En segundo lugar, la existencia de distintas materializaciones de la memoria y de festejos que contribuyen a la creación de un discurso del poder y del héroe que encarna la salvación de la patria mexicana. Estos discursos e intereses, de acuerdo al argumento de la memoria colectiva que se propone aquí, son “polisémicos, conciliadores y, en ocasiones, contradictorios con el orden político vigente”²⁶¹. El segundo calendario de Pedro de Urdimalas nos muestra a un Santa Anna con prótesis sentando frente a su monumento mientras algún orador emite un discurso rodeado por una muchedumbre (imagen 44).

²⁶⁰ Carlos María de Bustamante, *Apuntes para la historia del gobierno del general Antonio López de Santa Anna*, México, Instituto Cultural Helénico, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 84.

²⁶¹ Ramírez Peña, Susi Wendolin, *El occidente de México y sus imaginarios de nación... op., cit.*, p. 27.



Imagen 44. Segundo calendario de Pedro Urdimalas para el año de 1857. "Se coloca el pie de Santa Anna en Santa Paula en 1842" Imagen facilitada por María José Esparza Liberal.

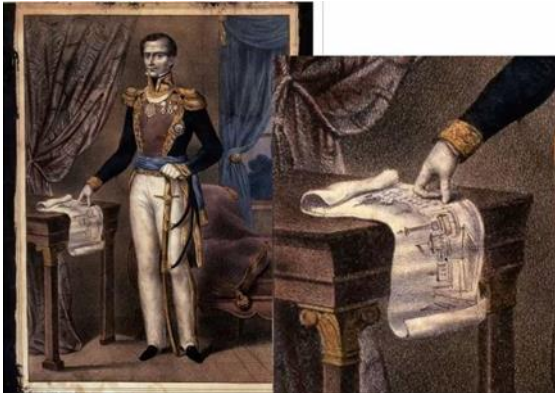


Imagen 45. Julio Michaud y Thomas (1807-1876), *El excelentísimo Señor General de División Don Antonio López de Santa Anna, Presidente de la República de México*, c. 1843, óleo sobre tela, medidas desconocidas, colección particular. En dicho retrato se observa el detalle de un plano de la columna de la independencia realizado por Pedro Gualdi.

proyecto (imagen 45). Pedro Gualdi llegaría a realizar varios dibujos e incluso una pintura, en donde se muestra cómo se vería dicha columna ya terminada (véase las imágenes 19, 20 y 21).

Lo que sí se alcanzaría a edificar en la Plaza del Volador es una columna que llevaría en su cima una estatua del presidente Santa Anna hecha de bronce, que señalaba con la mano derecha hacia el norte (imagen 46). Algunos dirían que señalaba hacia Texas, rechazando su independencia, otros afirmaban que señalaba hacia la Casa de Moneda (véase las imágenes 2 y 3, así como el último apartado

Para el caso aquí analizado, el conflicto de intereses tuvo que ver con el malestar que el programa de Santa Anna, sobre todo el abuso del poder, causó en las clases más allegadas a su persona, entre ellos, los militares mal pagados y los comerciantes que debían someterse a préstamos forzosos. En medio de estas condiciones, el "Héroe de Veracruz" manda demoler el antiguo y dañado Mercado del Parián, para constituir uno nuevo en la Plaza del Volador. Además, proyecta una columna dedicada a conmemorar la Independencia de México en las inmediaciones de la Plaza Mayor. Dicho monumento estaría a cargo de Lorenzo de la Hidalga, quien sólo alcanzaría a edificar la base y el zócalo, por lo que la plaza recibe el nombre de este último. Incluso, existe un interesante retrato donde aparece Santa Anna apoyando su mano derecha sobre los planos de dicho



Imagen 46. Calendario de Abraham López, "Plaza del Mercado", Cortesía de la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM. Foto: Ernesto Peñaloza, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

realizó una serie de destrozos al monumento de la Plaza del Volador, arrojando piedras e intentando derribarlo (acontecimiento plasmado en el Segundo Calendario de Urdimalas, imagen 47). No obstante, la escultura logró ser bajada de la columna y resguardada en una de las cocheras del Palacio²⁶². Pero el destino de otra estatua de yeso del general, ubicada en el recién inaugurado Teatro Santa Anna, fue la de su destrucción. Además, la pierna del Héroe de Veracruz fue profanada del cementerio de Santa Paula por una muchedumbre enardecida y

del capítulo 1 de este escrito). El calendario de Urdimalas de 1857 y el de Abraham López de 1845 nos muestran litografías de este monumento que no duraría mucho tiempo.

Esto es porque del 5 al 6 de diciembre de 1844 (precisamente en la conmemoración de la Defensa del Puerto de Veracruz) Santa Anna salió sin permiso del Congreso a sofocar la rebelión del inconforme general Paredes Arrillaga, quien había sido su compañero en el levantamiento contra Bustamante. A raíz de esto, el Congreso en peligro de ser disuelto, lo declararía traidor a la patria y se ordena su aprehensión a Perote. Al tiempo, la población



Imagen 47. Segundo calendario de Pedro de Urdimalas para el año de 1857. "Pronunciamiento del 6 de diciembre de 1844 contra Santa Anna". Imagen facilitada por María José Esparza Liberal.

²⁶² Esparza Liberal, María José, "Abraham López. Un calendarista singular", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 84, 2004, p. 17 y 18.

“arrastrada festivamente por varias partes de la ciudad, al grito de ¡Muera Santa Anna!”²⁶³

Después de esto, Santa Anna partió al exilio hacia la Habana y regresaría cuando una nueva amenaza extranjera acechara a México, pero esta vez no se trataría de un país europeo sino uno más cercano: Estados Unidos. Lo importante en este capítulo fue mostrar los vaivenes políticos y su repercusión en los diferentes emprendimientos visuales de la memoria en torno a una persona: Antonio López de Santa Anna. Primero, su integración dentro del calendario cívico conmemorativo con la victoria contra la expedición de Reconquista española en 1829. Después, su redención patriótica ante el fracaso en la expedición contra la Independencia de Texas en 1836, con su “victoria” contra los franceses en 1839. Lo anterior tuvo como efecto la intención de crear un programa nacional-cultural con el Mercado del Volador, el Teatro Santa Anna, la columna de la independencia en la Plaza Mayor, y por supuesto, el famoso funeral a la pierna del Héroe de Veracruz.

Es destacable la función de los monumentos, como símbolos de la memoria y el poder; pueden ser elementos de la creación de discursos de aquello que debe ser recordado. De manera, que, en momentos de rebeliones, funcionan para remarcar el disgusto y el rechazo a las figuras de aquellos que detentan el gobierno, como lo ha representado la destrucción de los símbolos memorísticos que buscan consolidar la hegemonía frente a otros grupos. Hoy día sigue siendo un recurso importante para cuestionar esas memorias y relatos históricos oficiales. No obstante, aquí estamos ante otro tipo de estrategia para recordar dentro de un conflicto armado que involucró a dos naciones: el expansionismo colonial francés en términos de mercado mediante medios militares.

Si en el capítulo anterior, el análisis implicó una monarquía que trataba de recuperar sus antiguos territorios de ultramar, aquí se revisó a una nación que buscaba

²⁶³ De la Garza Becerra, “El entierro de una pata...”, *op. cit.*, p. 60. Resulta interesante el papel político de los actos de iconoclasia pueden reflejar el malestar hacia una figura gobernante que, en caso de su ausencia, la furia se puede volver hacia sus símbolos o monumentos más representativos. Como menciona Freedberg: “...actos como estos sugieren que este tipo de insultos son percibidos y sentidos como algo verdaderamente importante debido a que transmiten la sensación de ser agresiones físicas a un prototipo viviente”, Freedberg, *op. cit.*, p. 51.

establecer un dominio mercantil compitiendo con otro grande: Inglaterra. Además, Francia tenía un importante programa visual que abarcaba muchos periodos, específicamente, el napoleonismo y la Restauración. En el último capítulo se abordará otro tipo de expansionismo, con símbolos y estrategias visuales particulares que también repercutieron en la cultura y mentalidad de aquellos mexicanos que elaboraron sus propios recuerdos sobre las intervenciones militares.

Capítulo 4. La entrada del general Winfield Scott a la Ciudad de México de Carl Nebel

Las investigaciones en cuanto al tema de la guerra de México con Estados Unidos son más abundantes si las comparamos con la expedición de Reconquista española en México (1829) o la Guerra de los Pasteles (1838-1839). La contribución en este capítulo radicará en contrastar dos miradas sobre el conflicto armado acontecido entre 1846 y 1848. Por una parte, la visión, probablemente, desde el punto de vista de los Estados Unidos frente a la de los mexicanos. Lo anterior teniendo en consideración lo que se ha argumentado a lo largo de este trabajo: la existencia de distintos soportes historiográficos (las pinturas, de interés en esta propuesta) que reflejan los puntos de vista de los enunciantes. Es decir, los sujetos de la memoria o un *nosotros* que se limitan a políticos y hombres letrados, los ámbitos donde circularon las imágenes y los textos, así como las condiciones de posibilidad de su recepción. Se trata del análisis de la litografía titulada *General Scott's entrance into Mexico in the Mexican-American War* o *La entrada del general Scott a la Ciudad de México* realizada por Carl Nebel.

La litografía de análisis forma parte de una serie de imágenes que ilustran la crónica periodística de la guerra México-estadounidense que fue narrada y escrita por George W. Kendall en su libro *The War between the United States and Mexico Illustrated*. El interés por profundizar en esta obra escrita e ilustrada radica en mostrar la estrategia de enunciación de una memoria respecto a un acontecimiento de intervención, que, a diferencia de las anteriores pinturas analizadas, se trata del punto de vista de un país distinto al mexicano. Este cambio en los sujetos enunciantes implica cerrar la investigación con la reflexión: ¿en qué momento comienza el *nosotros* y el *ellos* gramaticales dentro de los documentos que investigamos? ¿cómo es la mirada hacia Santa Anna por parte de los estadounidenses? La última resulta interesante pues ha sido el eje principal de este estudio y es la principal aportación en materia de las estrategias memorísticas sobre la intervención militar de Estados Unidos en México entre 1846 y 1848. Además, lo

anterior ayudará a mostrar las formas en qué se construyen las identidades a partir de los modos de emprender memorias mediante las imágenes.

4.1 La intervención militar de Estados Unidos a México: antecedentes generales

Antes de profundizar en Carl Nebel y en la litografía de interés, vale la pena exponer algunas de las principales investigaciones en materia de la Guerra de México con Estados Unidos. Se trata de un tema amplio que en la historiografía forma parte de un campo que refiere a las relaciones entre ambos países²⁶⁴. Gastón García Cantú profundiza en la historia política de ambas naciones atendiendo a las circunstancias económicas “desiguales” que ponían en una posición de ventaja a los Estados Unidos. Además. El autor pone de manifiesto el interés expansivo de los presidentes Jackson y Polk como líderes de una nación fuerte en términos militares influenciados por la doctrina del Destino Manifiesto²⁶⁵.

Aunque la invasión comenzó hacia 1846 por órdenes del presidente estadounidense James K. Polk hacia Zachary Taylor para ocupar California y Nuevo México, la disputa por la anexión de territorios de la entonces joven nación mexicana a la nación americana comienza desde la independencia de Texas. Durante el Virreinato de Nueva España, las provincias del norte estuvieron habitadas, en su mayoría, por indígenas guachichiles, huicholes, mayos, coras, pimas, navajos, pueblos, apaches, naos, etc. Dada su naturaleza bélica, existieron dificultades para colonizar estos territorios. Para el tiempo de la dinastía Borbón en Nueva España, una de las reformas consistió en iniciar una segunda evangelización en el norte del que, a pesar de cierto éxito, la población hispana era relativamente poca. Para la época de la primera república federal mexicana la situación era la siguiente:

²⁶⁴ El más notable trabajo de investigación es el de Zorrilla, Luis G., *Historia de las relaciones entre México y los Estados Unidos de América. 1800-1958*, México, Ed. Porrúa, 1965-1966, 2 tomos.

²⁶⁵ García Cantú, Gastón, *Las invasiones norteamericanas en México*, México, Ed. Era, 1971. Además, la obra sirve como un examen de la realidad nacional mexicana decimonónica mediante la revisión de los conflictos internos entre los políticos e ideólogos conservadores y liberales, así como un análisis entre las contradicciones de las clases económicas con un claro lente marxiano. Otro interesante trabajo que recopila las opiniones de los hombres de letras de la época es Gayón Córdoba, María, *La ocupación yanqui de la ciudad de México, 1847-1848*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, 1997.

En la década de 1830, luego de que el nuevo gobierno de México comenzara a reducir el poder de la Iglesia, la sociedad de misiones se derrumbó en gran extremo y fue sucedida por una aristocracia mexicana civil que controló una cadena de grandes estados (...) en las fértiles tierras situadas al oeste de las montañas de la Sierra. Para ellos, la adquisición de California por los Estados Unidos y la llegada de inmigrantes angloamericanos antes de la guerra civil y después de ella fueron desastrosas. Tan enorme fue el número de inmigrantes angloparlantes que a los californios (como se conocía a los residentes hispanos de la región) se les hizo difícil resistir esa oleada²⁶⁶.

En Texas existía un gran número de ciudadanos estadounidenses, que, en gran parte se dedicaban al comercio y a la agricultura del algodón (en su mayoría eran esclavistas). Para la década de los años 30's del siglo XIX, Moses Austin fue un actor importante que promovió los derechos de los ciudadanos estadounidenses, entre los que destacó, la casi gratuidad de tierras, lo que atrajo grandes oleadas de inmigrantes angloamericanos. Para 1830, por cada habitante "mexicano" había 10 norteamericanos²⁶⁷. El presidente estadounidense Andrew Jackson promovía acciones de separatismo y de rebeldía en Texas ante la presencia de tropas mexicanas, sobre todo, de las incursiones de Manuel Mier y Terán. La disputa entre los federalistas y centralistas contribuyó a agravar la situación puesto que se tomó como pretexto la ruptura del pacto federal por parte de los anexionistas texanos:

El establecimiento del centralismo [en México] vino como anillo al dedo para los anexionistas texanos, que declararon roto el pacto federal. No proclamaron la independencia para no perder el apoyo de los federalistas, pero enviaron una comisión a Estados Unidos para conseguir dinero y armas. El gobierno mexicano tuvo que mandar una expedición militar, pues una avalancha de voluntarios norteamericanos había cruzado la frontera para "luchar por la libertad" y obtener un pedazo de tierra en Texas.²⁶⁸

La presencia de las tropas mexicanas lideradas por Antonio López de Santa Anna en Texas impulsó la decisión de los "rebeldes" a proclamar su independencia, hacia principios de marzo de 1836. En este momento se elige a David G. Burnet como presidente y a Lorenzo de Zavala como vicepresidente de la joven y efímera

²⁶⁶ Brinkley, Alan, *Historia de Estados Unidos. Un país en formación*, México, McGraw-Hill Interamericana, 2003, pp. 492-493.

²⁶⁷ Serrano Ortega, José Antonio y Vázquez, Josefina Zoraida, "El nuevo orden, 1821-1848", en *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, p. 422.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 424.

república independiente de Texas. Más adelante, Texas se convertiría en un estado de la Unión Americana y formaría parte de los Estados Unidos de América en expansión. ¿Qué elementos culturales están de trasfondo? Como se ha analizado anteriormente, aquí están de por medio los constructores ideológicos de las naciones quienes enuncian las justificaciones de expansión (en el caso de Estados Unidos) o de defensa (en el caso de México).

Como se ha revisado arriba, durante su proceso de consolidación, México tuvo que hacer frente a las invasiones europeas de España o Francia. Sin embargo, Estados Unidos también tuvo que mantenerse a la línea frente a los conflictos que tenía con el Viejo Mundo. En 1796, el presidente George Washington expresó su visión para la nueva nación, sentando las bases ideológicas para una joven república que aún buscaba su carácter y que trataba de encontrar su lugar en el mundo. A partir de este discurso, la identidad y la conciencia estadounidenses pueden verse formándose en torno a la idea del aislacionismo que postulaba Washington, y que se basaba en el carácter inestable de la joven nación, así como su desconfianza hacia las monarquías europeas. Washington buscó la neutralidad estadounidense en el conflicto europeo de aquel momento; la Revolución Francesa (1789-1799), considerándolo como la postura prudente para el país.²⁶⁹

La crisis diplomática anglo-americana de 1793-1794²⁷⁰, la crisis de Chesapeake de 1807-1809²⁷¹ y finalmente la Guerra de 1812, mostró una presencia continua de militares europeos, específicamente británicos, que ayudó a dar forma a la visión del mundo de los prístinos líderes estadounidenses que tomaron las primeras decisiones para resistir una presencia británica cada vez más amenazante. Por su

²⁶⁹ Bart, B. E, *The Mexican- American War, by-product of America's mid-nineteenth century political rivalries*, (trabajo para obtener el master en Estudios de la Defensa), Toronto, Canadian Forces College, 2015, p. 6.

²⁷⁰ Los asuntos de política exterior dominaron las preocupaciones políticas estadounidenses en la última década del siglo XVIII. En 1793 estalló la guerra entre la Francia revolucionaria y Gran Bretaña, y los intereses comerciales estadounidenses se convirtieron en un objetivo para ambos países.

²⁷¹ El 22 de junio de 1807, durante las Guerras Napoleónicas, varios buques de guerra británicos estaban en servicio en la North American Station, bloqueando dos buques de guerra franceses de tercera categoría en la bahía de Chesapeake. Estados Unidos estuvo en medio del conflicto naval entre ambos países que al final terminaron en hostilidades entre Estados Unidos y Gran Bretaña, cuando un buque de guerra atacó el USS Chesapeake en las costas de Virginia. Bart, "The Mexican- American...", *op. cit.*, p. 9.

parte, John Adams se ocupó de la Cuasi-Guerra con Francia de 1798-1800 y así evitar ser absorbido durante del conflicto británico-francés. A pesar de las presiones internas y de las burlas de sus opositores políticos, el presidente Adams logró evitar que los Estados Unidos le declararan la guerra a Francia. Por otro lado, Thomas Jefferson lidió con los británicos que intervinieron durante su presidencia con amenazas de acción militar y el riesgo que ello representaba, de ser arrastrados a las guerras napoleónicas que asolaron Europa a principios del siglo XIX.

En este sentido, todo lo anterior contribuyó a la construcción de lo que más tarde se conocería como la Doctrina Monroe (construcción del presidente John Adams y James Monroe). Ante el evidente interés por parte de las monarquías en el continente europeo, Estados Unidos asumió la responsabilidad de repeler cualquier agresión por parte de las milicias expansionistas del viejo mundo. El principal ideólogo de la doctrina Monroe, John Adams, promovió la idea de que el continente americano (no sólo la América yanqui sino Latinoamérica incluida) no debería ser un lugar disponible para colonizaciones de ninguna potencia europea:

La Doctrina Monroe fue el producto directo de las relaciones de Norteamérica [verbigracia, Estados Unidos] con la Europa de la década de 1820. Muchos norteamericanos temían que los aliados europeos de España, especialmente Francia, la ayudaran en un esfuerzo por recuperar su perdido imperio. Lo más importante para Adams (...) era el temor por el interés que Inglaterra tuviera en Cuba [...]

La Doctrina Monroe tuvo pocos efectos inmediatos, pero se manifestó como una expresión del creciente espíritu de nacionalismo existente en los Estados Unidos de América en la década de 1820. Ese espíritu estableció la idea de los Estados Unidos de Norteamérica como potencia dominante en el hemisferio occidental.²⁷²

El Destino Manifiesto es otra concepción ideológica que expresa la creencia de que Estados Unidos ha sido la nación elegida por Dios para expandirse territorialmente hasta las costas del Pacífico a lo largo de todo el Viejo Oeste²⁷³. Es importante recalcar las raíces religiosas de esta doctrina ya que proviene del dogma de la predestinación puritana, sobre todo, difundida por los primeros colonos calvinistas

²⁷² Brinkley, *Historia de Estados Unidos...*, op. cit., p. 241.

²⁷³ Esta concepción formó parte del imaginario colectivo de los estadounidenses durante la fiebre del oro y en la disputa por las fronteras de Texas, California, así como por la querrela británica por Oregon.

que llegaron a territorio americano hacia el siglo XVII. Estos inmigrantes europeos, que veían con desdén las enseñanzas y ritos anglicanos, buscaron una libertad religiosa en los nuevos territorios de ultramar.

Sin embargo, en el pensamiento religioso calvinista existía la creencia de la predestinación divina, es decir, que Dios ya tiene previamente elegidos quiénes serán arrebatados y vueltos a nacer.

Estas ideas, junto con otras, como la plena autoridad de Dios en todas las cosas, la autonomía y libertad en la toma de decisiones en la congregación, etc., van a influir en el espíritu político y económico de los constructores de Estados Unidos. De manera que el Destino Manifiesto se puede sintetizar en la visión de que las instituciones de este país son virtuosas en sí mismas por someterse a la autoridad de Dios, pues ha sido él quien ha elegido a esta nación para expandir la democracia y la libertad a todo el mundo.

La cuestión alegórica del Destino Manifiesto y la expansión territorial hacia el oeste se puede apreciar en la pintura de John Gast titulada *American Progress* o El progreso americano (imagen 48). En dicha pintura se visualiza la alegoría de Columbia moviéndose desde el “este luminoso” hacia el “oeste oscuro” y traicionero, liderando a los colonos que la siguen a pie o en diligencias, a caballo, en vagones Conestoga, en caravanas o en trenes de vapor. En una mano tiende un cable telegráfico y en la otra lleva un libro escolar. En el lado derecho de la pintura, en el “este”, se puede ver la ciudad de Nueva York al fondo, mientras que los agricultores que ya se han establecido en el “medio oeste” aparecen en primer plano. A medida que Columbia avanza hacia el oeste, los indígenas y una manada de búfalos huyen de ella, mientras los colonos la siguen.



Imagen 48. John Gast (1842-1896), *American progress*, óleo sobre madera, 29.2 cm x 40 cm, Autry Museum of the American West, Los Angeles, California, 1872. Esta alegoría del Destino Manifiesto tuvo una amplia difusión en las estampas de tipo cromolitográficas.

En este sentido:

Hacia la década de 1840 la idea del Destino Manifiesto se había extendido por toda la nación, divulgada a través de la nueva “prensa de un centavo”, que puso los periódicos al alcance de un sector de las masas mucho mayor del que antes los adquiría y que resultó impresionada por la retórica de los políticos nacionalistas. Algunos simpatizantes del Destino Manifiesto tenían metas territoriales relativamente limitadas; otros imaginaron un nuevo y gigantesco “imperio de la libertad” que habría de incluir a Canadá, México, el Caribe y las islas del Pacífico; finalmente unos hasta soñaron con el dominio del resto del mundo. Henry Clay y otros advirtieron que la expansión territorial reabría la triste controversia de la esclavitud. Sin embargo, sus voces fueron apagadas por el entusiasmo que suscitó la expansión en la década de 1840, la cual comenzó con los asuntos de Texas y Oregon.²⁷⁴

Hasta aquí podemos tomar en consideración que, el problema de las fronteras del sur de Estados Unidos (norte de México), la cuestión de Texas, Oregon y las Californias, así como las doctrinas Monroe y el Destino Manifiesto fueron el trasfondo que permite visualizar los antecedentes del inicio de la Guerra de México de Estados Unidos que terminó con la invasión de este último a la “nación azteca”²⁷⁵. Además, cabe destacar el espacio de circulación de las ideas, los formatos, y las condiciones de posibilidad de su recepción dado el nivel de alfabetización que tenían *ciertos* ciudadanos estadounidenses. Sería aventurado afirmar que la población total de Estados Unidos era completamente letrada, sin embargo, si se compara con México durante este tiempo, la situación es que había un nivel de educación más avanzado en el país en cuestión. De hecho, la sociedad era el objeto de reforma de los constructores de la nación angloamericana, muchos de ellos, burgueses que apostaron partes de sus fondos de ahorro en escuelas, museos, galerías, centros educativos, etc.²⁷⁶

²⁷⁴ Brinkley, *Historia de Estados Unidos...*, op. cit., p. 371 y 372.

²⁷⁵ Concepto historiográfico retomado de Brinkley, *ibid.*, p. 383.

²⁷⁶ Sobre el proceso de socialización y educación de las masas estadounidenses por parte de los acaudalados constructores de la nación en el siglo XIX véase, Arreola Vera, Leonardo Daniel, “Arte y museos de arte en Estados Unidos. Una revisión historiográfica”, en *Fuentes Humanísticas*, vol. 35, núm. 67, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2023.



Imagen 49. Samuel Augustus Mitchel (1792-1868), *A New Map of Texas, Oregon, and California*, litografía publicada por la empresa de publicaciones de geografía Samuel Augustus senior, 56 x 52.5 cm. (Philadelphia: S. Augustus Mitchel, 1846). The University of Texas at Arlington Libraries Special Collections.

Samuel Augustus Mitchel difundió a través de litografías, la representación cartográfica que mostraba la situación de aquellos territorios en disputa, que, en un futuro, serían anexados a la Unión Americana. Resulta interesante que la difusión del *Mapa de Texas, Oregon y California*, hacia gran parte de las clases estadounidenses letradas, formó parte de las condiciones de posibilidad de recepción de las diversas visiones del programa del Destino Manifiesto (imagen 49).

Las hostilidades militares con México comenzaron por parte del presidente Polk, ante la negativa de recibir a un comisionado estadounidense. Así, se le ordenó al general Zachary Taylor avanzar en la frontera entre Coahuila y Texas. La comunicación entre el general estadounidense y el presidente de ese país fue ambigua respecto de las “hostilidades” por parte de los mexicanos a soldados angloamericanos. Se tomó como pretexto cualquier señal de ataque, o lo que sea haya considerado así por parte de los norteamericanos. Finalmente, la guerra fue

²⁷⁷ De hecho, Lucas Alamán dictaminó a favor de la independencia texana con la condición de que no fuera anexada a ningún otro país (pues Gran Bretaña también tenía intenciones expansionistas). Además, solicitaba el arbitraje de Inglaterra y Francia, así como el pago de una indemnización. El problema de la frontera entre el Río Grande o el Río Nueces fue uno de ellos detonantes para la invasión de Estados Unidos a México. Serrano Ortega y Vázquez, *Nueva historia general de México...*, op. cit., p. 432.

²⁷⁸ *Ibidem*.

declarada a México el 12 de mayo de 1846 por parte del Congreso de Estados Unidos. La oposición política de ese país la consideraba, sin duda, una guerra de conquista:

La situación mexicana era desesperada. La asimetría entre los dos países era total. México contaba con unos 7 500 000 habitantes y se enfrentaba a un dinámico Estados Unidos con casi 20 millones y una economía en expansión. Sin recursos, sin cohesión, sin aliados y con un ejército sujeto a grandes carencias, México se enfrentaba a soldados profesionales, con armas modernas y artillería de largo alcance, con miles de voluntarios entrenados, vestidos, pagados y bien alimentados.²⁷⁹

El general Zachary Taylor entró al país por Texas y Coahuila hacia Monterrey, los generales Stephen Kearny y John Wool a través de Nuevo México-California y Chihuahua, mientras que Winfield Scott se adentró por la “ruta de Cortés” a través del Golfo de México, desde Veracruz hacia Ciudad de México. Las primeras batallas ganadas por los Estados Unidos, sin duda fueron las de Monterrey y la de Angostura donde intervino por primera vez Antonio López de Santa Anna. Este último tomó la presidencia, obligando a abdicar a Gómez Farías, y tras la crisis del centralismo fue llamado por los federalistas al ejecutivo. Los intentos por hacer resistir militarmente a México fueron completamente inútiles. Todo lo anterior se contextualiza en la rebelión interna llamada la de los “Polkos” en la que se propugnaba el regreso de Santa Anna como presidente y se exigía la instauración de una república federal.²⁸⁰

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 433.

²⁸⁰ Se le nombró la “Rebelión de los Polkos” dada la música que bailaban sus adeptos, aunque también se asumió que los arribistas simpatizaban con el presidente estadounidense James Polk. Véase Carmona, Doralicia, “Rebelión de los “Polkos”: les parece injusto que personas acomodadas sean expuestas a contratiempos en las campañas para defender el país”, en *Memoria Política de México*, México, 2017, blog disponible en <http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/2/26021847.html> consultado el 10 de agosto de 2023.

El presidente James Polk comisionó a Nicholas P. Trist para negociar las propuestas de paz. Sin duda, las acciones de este personaje fueron decisivas en las intenciones anexionistas del presidente pues no obedeció al pie de la letra las instrucciones del mandatario demócrata. Santa Anna aceptó un soborno por parte de Trist y Scott en

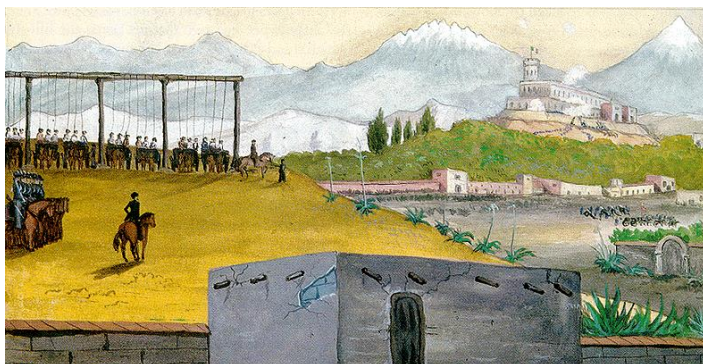


Imagen 50. Samuel Chamberlain, *The mass hanging of San Patricios* (El ahorcamiento masivo de los San Patricios), litografía, ubicación desconocida, c.1867. Al fondo se aprecia el Castillo de Chapultepec, así como los volcanes Popocatepetl, Iztaccíhuatl y el Citlaltépetl.

abril de 1847, pero fue inevitable la entrada del general Scott al Valle de México. Primero desde Tlalpan; avanzaron por Padierna en donde se libró la Batalla de Churubusco. Aquí el Batallón de San Patricio (conformado por militares irlandeses) se pasaron al lado mexicano luchando

contra los estadounidenses. Esta decisión les costaría caro pues, en el mejor de los casos, fueron marcados con una “D” (desertor) en la mejilla o en la cadera, o bien, ahorcados o fusilados²⁸¹.

Cabe destacar que la acción militar de los “San Patricios” para con México es conmemorada con júbilo hasta la fecha cada 12 de septiembre²⁸². Este es un ejemplo de cómo una acción militar puede ser construida historiográficamente por ciertos actores enunciantes, dependiendo de los puntos de vista desde donde se emite un recuerdo. Y esto no quiere decir que suceda por el simple hecho de ser mexicano, irlandés o estadounidense.

Incluso, existió un escritor, militar y pintor que participó en la Guerra de Estados Unidos con México (además de la Guerra de Secesión estadounidense) llamado Samuel Chamberlain. Además de ilustrarnos el episodio de ejecución de las desertoras tropas irlandesas (imagen 50), este interesante letrado angloamericano

²⁸¹ Serrano Ortega y Vázquez, *Nueva historia general de México...*, op. cit., p. 435.

²⁸² Véase la publicación de la página del gobierno oficial mexicano <https://www.gob.mx/siap/articulos/conmemoracion-de-la-gesta-heroica-del-batallon-de-san-patricio-314069> consultado el 10 de agosto de 2023.

señaló críticamente a las desordenadas tropas de voluntarios que avanzaban por el norte de México, saqueando, vandalizando y violentando a los habitantes comunes del país “desafiando las órdenes y la decencia común”. De esta manera, denunciaba los abusos de sus compatriotas por sus “atrocidades” y admiró la valentía “patriótica” de los raquícos soldados mexicanos.²⁸³

Entre septiembre de 1847 se perdieron las batallas de Casa Mata, Molino del Rey; y el 14 de septiembre cayó el Castillo de Chapultepec. “Al día siguiente los invasores iniciaban la ocupación de la Ciudad de México. Santa Anna y su estado Mayor decidieron que era imposible la defensa, por lo que ordenaron al ejército abandonar la capital”.²⁸⁴ El 15 de septiembre Santa Anna dejó la presidencia a cargo de Manuel de la Peña y Peña y el gobierno del país se intentó reorganizar en la ciudad de Querétaro. Como consecuencia de la victoria estadounidense sobre el país vencido, el presidente Polk quería aún más territorio y desató el lema “Por todo México” (All of Mexico). La siguiente instrucción fue que Trist volviera a Washington, pero éste desobedeció tomando en consideración el acuerdo original, es decir, solamente tomar, California, Nuevo México y los demás territorios del norte.

De esta manera, se firmaron los tratados de Guadalupe Hidalgo (donde se salvaban los territorios de la Baja California y el Istmo de Tehuantepec). Estos se realizaron el 2 de febrero de 1848 en la Villa de Guadalupe. En una carta, Trist expresa lo siguiente:

Si esos mexicanos hubieran podido leer en mi corazón en aquel momento, se habrían percatado de que mi sentimiento de vergüenza como americano era más profundo que el suyo como mexicanos [...] Mi objetivo no fue obtener todo lo que pudiera, sino por el contrario, firmar un tratado lo menos opresivo posible para México, que fuera compatible con ser aceptado en casa.²⁸⁵

Lo cierto es que, al principio, el presidente James Polk estaba furioso por aquella decisión. Sin embargo, obedecía a las decisiones originales que el mismo mandatario había enviado. Aunque, se desilusionaron los expansionistas que

²⁸³ Véase Butterfield, Roger, “Introduction”, en Samuel E. Chamberlain, *My Confession: Recollections of a Rogue*, Nueva York, Harper and Brothers, Publishers, 1956, p. 5.

²⁸⁴ Serrano Ortega y Vázquez, *Nueva historia general de México...*, op. cit., p. 435.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 437.

querían la anexión total, esta decisión fue estratégica ya que hubiera representado problemas a aquellos que estuvieron desde un inicio en contra de la invasión, sobre todo, los políticos Whigs. Para este tiempo ya se comienza a previsualizar cierta polaridad que, más tarde, se haría más compleja desatando la Guerra Civil de Estados Unidos.

Precisamente, los Whigs acusaron a Polk de que la invasión comprometía a todo el país en el conflicto armado, siendo que los que la apoyaban eran en su mayoría esclavistas. El argumento principal fue que las hostilidades hacia los mexicanos distraían la atención y recursos que bien podrían servir para asuntos más importantes, por ejemplo, la cuestión con Oregon una vez que la política de Gran Bretaña cedió el territorio. La desaprobación por la guerra de Estados Unidos contra México aumentó cuando los opositores se enteraban de la cantidad de bajas y de gastos utilizados.²⁸⁶ Incluso existieron líderes congregacionalistas y cuáqueros que afirmaban que si bien, Estados Unidos sí tenía una misión en el mundo asignada por Dios, la guerra con México era un abuso y una clara violación de ese pacto divino.²⁸⁷

Las consecuencias en el imaginario colectivo de los mexicanos se describen de la siguiente manera:

El pesimismo profundo y la experiencia traumática provocaron una depresión general y despertaron la conciencia nacional en la población, no sin que la pérdida de territorio fuera utilizada por las facciones para culparse mutuamente. De la amarga experiencia surgió una generación empeñada en definir el futuro del país, lo que permitirá reaccionar con mayor vigor ante la intervención francesa en los años sesenta.²⁸⁸

Antes de revisar en profundidad la litografía de interés en este proyecto conviene considerar algunas generalidades sobre el artista Carl Nebel y su obra.

²⁸⁶ Brinkley, *Historia de Estados Unidos...*, *op. cit.*, p. 380.

²⁸⁷ Véase Pickens, April L., "The Effect of Religious Opposition on the Mexican-American War (1846-1848) (conferencia), Virginia, en *MAD-RUSH Undergraduate Research Conference*, James Madison University, 2018, p. 1-41.

²⁸⁸ Serrano Ortega y Vázquez, *Nueva historia general de México...*, *op. cit.*, p. 437.

4.2 Carl Nebel: artista viajero en el México decimonónico y las imágenes de la invasión de la ciudad de México por Estados Unidos

Uno de los estudios más conocidos es el de Eduardo Báez Macías quién ofrece interesantes descripciones de las litografías publicadas por el artista Carl Nebel y en el libro del periodista George W. Kendall²⁸⁹ titulado *The War Between United States and Mexico illustrated* publicado en 1851. Báez Macías explica al respecto:

Un artista, Carlos Nebel, y un establecimiento litográfico, el de Julio Michaud, publicaron series de litografías suficientes para ilustrar los episodios decisivos de esta desafortunada guerra. Nebel nació en Altona en 1805 y estuvo en México con algunas interrupciones entre 1829 y 1848, preparando los dibujos para un álbum que se publicó en París titulado *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*.

En los últimos años de su residencia en México presenció la invasión norteamericana y sobre ésta realizó una nueva serie de dibujos que se publicaron en 1851 en Nueva York, dentro del álbum *The War Between United States and Mexico illustrated*.²⁹⁰

En este sentido, podemos ver que Carl Nebel²⁹¹ fue uno de los tantos artistas viajeros que tuvieron una residencia más o menos extensa en México, y que se

²⁸⁹ “George Wilkins Kendall nació en Mount Vernon, Nueva Hampshire, el 22 de agosto de 1809. [...] En 1835 se trasladó a Nueva Orleans, donde escribió en el *True American*, y el 25 de enero de 1837 fundó, junto con Francis A. Lumsden, su propio periódico: el *Daily Picayune*. [...]” Fue un importante corresponsal de guerra activo durante el conflicto mexicano-estadounidense contra Texas. “El periodista se incorporó en calidad de corresponsal a las tropas del general William Worth en el puerto de Veracruz, con quién continuó el camino hasta la ciudad de México, razón por la que pudo seguir muy de cerca las maniobras del ejército estadounidense”. Estuvo presente durante la ocupación yanqui en la Ciudad de México. “Permaneció en la capital cerca de un mes y medio, así que estuvo al tanto de las primeras semanas de la ocupación y del inicio de las negociaciones de paz en febrero de 1848”. García Rubio, Fabiola, *La entrada de las tropas del general Winfield Scott a la Ciudad de México: interpretación de la litografía de Carl Nebel* (tesis de licenciatura en Historia), México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 59 y 60.

²⁹⁰ Eduardo Báez Macías, *La pintura militar de México en el siglo XIX*, México: Secretaría de la Defensa Nacional, 2008, p. 71.

²⁹¹ “Carl Nebel nació en Altona, Schleswig-Holstein, hoy Alemania, el 18 de marzo de 1805. Estudió arquitectura en una universidad germana, pero también llevó algunos sobre la materia en París y en Italia. Inspirado en la obra de Alexander Von Humboldt decidió viajar a México y visitar algunos puntos estratégicos del país, en donde permaneció desde 1829 hasta 1834. [...]” “Se ignora si en la década de los cuarenta el arquitecto permaneció en la República Mexicana y presenció, en esa circunstancia, las batallas que más tarde ilustraría para el álbum de Kendall.” García Rubio, *La entrada de las tropas del general Winfield Scott*, op. cit., pp. 60 y 61.

dedicaron a materializar su mirada del país a través de las distintas técnicas de la pintura y la litografía. Muchos de los pintores y artistas, como Mauricio Rugendas, Claudio Linati, Carlo de Paris y el propio Nebel tenían características en común dentro de su trabajo de producción de imágenes: “muestra el modo de ver/hacer de la época, atravesado por lo pintoresco, el pensamiento ilustrado, el romanticismo y la modernidad”²⁹² propios en las miradas de los viajeros del siglo XIX.

La primera estancia de Nebel en México fue entre 1829 y 1834 donde se dedicó a plasmar litografías de aspectos urbanísticos, arqueológicos, costumbristas. Todo lo anterior fue de interés para los artistas viajeros que estuvieron influenciados por la mirada exótica de las recién independizadas colonias de España y Portugal. La vegetación tropical, los edificios barrocos, las ciudades llenas de léperos, prelados e indígenas fueron el motivo de sus obras artísticas. Obras salían a la luz, tanto de extranjeros como de mexicanos, por ejemplo; *Monumentos de México* de Pedro Gualdi (1841), *Los mexicanos pintados por sí mismos* de Hesiquio Iriarte y J. Campillo (1853), *México y sus alrededores* de Casimiro Castro (1856). Para el caso de Nebel, salió su famosa obra, arriba enunciada, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos de 1829 a 1834*, publicado en español hacia 1840²⁹³.

Sánchez Barón explica cómo era la división del trabajo artístico por parte de estos pintores viajeros:

Del álbum sobre la guerra sabemos que nuestro viajero hizo todas las batallas en pintura, aunque desconocemos la técnica, y Arnout las reprodujo, gracias a una carta de Kendall a uno de sus amigos sabemos que Nebel era un artista que supervisaba la reproducción de su obra y era muy exigente con la misma, desechaba las piedras litográficas que tuviesen el mínimo defecto, lo cual hacía lento el proceso de edición, Kendall señaló: “ese alemán con quien ando en lo de las litografías, es

²⁹² Sánchez Barón, Yaret Verónica, *El México decimonónico a través de la mirada de Carl Nebel. Imaginarios sobre alteridad-identidad* (tesis de licenciatura en Historia del Arte), Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, p. 40.

²⁹³ Según se ha investigado, esta obra tuvo una gran aceptación en el público mexicano, principalmente, hombres letrados y artesanos que reprodujeron las láminas de Nebel en “revistas mexicanas, figuras de porcelana, fotografías, y hasta en platos de cerámica que emulaban loza inglesa...”, Aguilar Ochoa, Arturo, “Aventura visual de un pintor viajero”, en *Carl Nebel. Pintor viajero del siglo XIX, Artes de México*, núm. 80, 2006, p. 11.

de lo más raro, y si no fuera porque estoy metido hasta el cuello, me desharía de él inmediatamente.²⁹⁴

En este sentido, y a diferencia de la producción en caballete de otros artistas que analizaremos en este proyecto, las litografías que analizamos aquí forman parte de un proceso colectivo y de un formato de difusión completamente distinto: se trata de imágenes que integran un texto que narra los acontecimientos más destacables de la guerra entre México y Estados Unidos. Si bien, Báez Macías sugiere que Nebel pudo presenciar la invasión estadounidense, Juárez López explica que este dato es incierto²⁹⁵.

The War Between United States and Mexico illustrated se trata de un libro publicado en Nueva York en 1851 y que contiene narraciones sobre las batallas, que son reportajes realizados por estadounidense George W. Kendall mientras fue corresponsal de esta guerra. Las ilustraciones fueron realizadas a través de la lectura de estos escritos, (probablemente, también de otros testimonios²⁹⁶), mediante la técnica de pintura por Carl Nebel y, posteriormente, litografiadas por Jean Baptiste Bayot²⁹⁷. Antes del proyecto periodístico de Kendall, las imágenes circularon a través de hojas sueltas, e incluso, existió un folleto que sirvió para promocionar el libro mismo. Resulta destacable el objetivo de este tipo de publicaciones dentro del imaginario decimonónico de la época:

Al periodista norteamericano le interesaba que las representaciones se hicieran con la mayor fidelidad posible, como si éstas se hubieran hecho *in situ*. Lo anterior vuelve

²⁹⁴ Carta de Kendall a Thomas Falconer, 1849, citada en Tyler, Ron, "El gran libro estadounidense: The war between United States and Mexico, illustrated", en *Carl Nebel. Pintor viajero del siglo XIX, Artes de México*, núm. 80, 2006, p. 52.

²⁹⁵ "Si Carl Nebel presenció o no las batallas entre los ejércitos de los Estados Unidos y México es todavía punto de discusión. Algunos investigadores norteamericanos sostienen que no estuvo en ninguna, y que fue más bien después de la ocupación del país por el general Winfield Scott y sus hombres cuando visitó los sitios en los que se dieron los enfrentamientos con el fin de elaborar sus bocetos", véase Sandweiss, Martha A., Stewart, Rick y Huseman, Ben W., *Eyewitness to War: Prints & Daguerreotypes of the Mexican War, 1846-1848*, For Worth, Texas Amon Carter Museum, 1989, p. 13, citado en Juárez López, José Luis, *Las litografías de Karl Nebel. Versión estética de la invasión norteamericana, 1846-1848* (tesis de maestría en Historia del arte), México, Facultad de Filosofía y Letra, UNAM, 1998, p. 14.

²⁹⁶ De hecho, Kendall no estuvo presente en las primeras batallas, sino que utilizó informes de testigos para la construcción de su relato. García Rubio, *La entrada de las tropas del general Winfield Scott*, *op. cit.*, p. 66.

²⁹⁷ Tyler, "El gran libro estadounidense..." *op. cit.*, p. 52.

la obra de Nebel en objeto de admiración pues se ajustó a los requerimientos, representando con precisión paisajes que fueron escenarios de las batallas.²⁹⁸

El libro contiene doce litografías adjuntas a un texto que narra la batalla en cuestión. El orden es cronológico de acuerdo a las batallas que se fueron sucediendo durante la expedición estadounidense dentro de México. Habría que preguntarse por qué Kendall y Nebel eligieron particularmente esas batallas y los ángulos de las mismas. El formato de la obra era el de un álbum de grandes dimensiones (41 x 53 cm.), encuadernado en *cartoné*, con diez imágenes de Carl Nebel y dos de Worth y Quitman-Pillow (que corresponden a ángulos distintos de las Batallas de Molino del Rey y la toma de Chapultepec respectivamente); además de un mapa con material *card board*²⁹⁹. Sobre el costo y el tiraje Tyler explica lo siguiente:

Cuando los primeros ejemplares llegaron a Nueva Orleans, el *Picayune* lo anunció en tres formatos distinto: texto y grabados encuadernados a la rústica por 34 dólares; en “elegantes carpetas” por 38, y semiencuadernados por 40. Eso equivaldría, respectivamente, a 795.98, 889.62 y 936. 44 dólares a precios actuales: no era, ciertamente, un libro barato. Según reportes periodísticos de la época, Kendall publicó 500 ejemplares [...] ³⁰⁰



Imagen 51. P.S. Daval y Shussele, *La ocupación de la capital de México por el ejército norteamericano en 1847*, citado en Fabiola García Rubio, *La entrada de las tropas del general Winfield Scott*, op. cit., p. 29

Los gastos y los beneficios de la obra se repartieron en partes iguales, de manera que Kendall y Nebel se convirtieron en socios de la obra³⁰¹.

Esta publicación no tuvo mucha circulación en México, la mayor parte de las primeras ediciones circularon, principalmente, en

Estados Unidos. Se desconoce cuál habrá sido su forma de difusión en Europa. Hay un ejemplar en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México con fecha

²⁹⁸ Sánchez Barón, *El México decimonónico...*, op. cit., p. 39.

²⁹⁹ Juárez López, *Las litografías de Karl Nebel*, op. cit., p. 17; García Rubio, *La entrada de las tropas del general Winfield Scott*, op. cit., p. 65 y 66.

³⁰⁰ Tyler, “El gran libro estadounidense...” op. cit., p. 52.

³⁰¹ *Ibidem*.

de 1851 (primera edición), y, además, existen un conjunto de láminas de la época resguardadas en el Museo Nacional de las Intervenciones de la Ciudad de México. Sobre la intervención estadounidense existen un sinnúmero de fuentes escritas e imágenes, principalmente, del bando estadounidense³⁰². En este apartado nos ocuparemos exclusivamente de las imágenes que representan y enuncian gráficamente el acontecimiento en el que las tropas norteamericanas entran a la Ciudad de México entre el 14 y 16 de septiembre de 1847.

Antes de pasar a la litografía de Carl Nebel, que nos ocupa, caben enunciar, de manera breve, otras imágenes que también representan la invasión de la ciudad. Fabiola García Rubio brinda un conjunto de ellas, como la litografía “La ocupación de la capital de México por el ejército norteamericano en 1847” (1848), de P. S. Daval y Shussele (imagen 51); “La entrada triunfal del general Scott a la Ciudad de México” publicado en *The lives of General Zachary Taylor and General Winfield Scott* (obra anónima) (imagen 52); “La entrada del ejército a la Ciudad de México”



Imagen 52. Anónimo, “La entrada triunfal del general Scott a la Ciudad de México”, 1848. citado en Fabiola García Rubio, *La entrada de las tropas del general Winfield Scott*, op. cit., p. 33.

(1849) (anónimo), publicado en *Pictorial History of Mexico and the Mexican War* de John Frost (imagen 53).

Se desconoce, hasta el momento, si existe alguna versión previa realizada por Carl Nebel o por otro artista que

haya servido como modelo o influencia para nuestro pintor alemán. La imagen 51 y 53 guardan gran similitud, al menos, en lo que respecta hacia la vista hacia la Catedral desde la calle de Plateros. Lo interesante de todas las imágenes que se

³⁰² Sánchez Barón, *El México decimonónico...*, op. cit., p. 39.



Imagen 53. Anónimo, *La entrada del ejército a la Ciudad de México*, 1849, citado en Fabiola García Rubio, *La entrada de las tropas del general Winfield Scott*, op. cit., p. 35.

acaban de mencionar es que sirvieron como apoyo visual a textos que fueron publicados en libros, en su mayoría, desde el punto de vista norteamericano³⁰³.

Existe por lo menos, otra fuente visual, realizada por el artista italiano Pedro Gualdi en la que

se destaca la vista de la Plaza Mayor de México, con la Catedral Metropolitana al fondo, del lado izquierdo, mientras que del lado derecho se aprecia el Palacio Nacional, a la vez que ondea la bandera estadounidense sobre la misma. Se trata de *La catedral y la gran plaza de México*, ya referida en este estudio (véase imagen 20). Como ya se mencionó, cabe destacar que en el centro de la plancha de la Plaza Mayor se observa el “Zócalo” o la base, que fue la primera fase del proyecto monumental organizado por Antonio López de Santa Anna y comenzado por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga, el cual estaría dedicado a la conmemoración de la Independencia de México, y que en uno de los relieves se propuso integrar una escena de la Acción militar en Pueblo Viejo. Sin embargo, el proyecto nunca se llegó a realizar y, hoy día, sólo quedan los vestigios del Zócalo, mismo que le dio su nombre a toda la Plaza de la Constitución. Este asunto se trató con profundidad en el capítulo 2.

¿Qué otras memorias inscritas a través de las imágenes quedan de la ocupación estadounidense en la Plaza Mayor de la Ciudad de México entre 1847 y 1848? Revisaremos, a continuación, algunas imágenes del punto de vista mexicano. Aunque las imágenes sobre la guerra México-Estados Unidos, tanto de Nebel como de otros artistas, son abundantes, sobre todo, en otras latitudes de la República

³⁰³ “...no se trata de ninguna manera ni de la primera versión escrita sobre la guerra, ni las litografías contenidas fueron las pioneras en su género. Antes de este álbum hubo por lo menos 29 obras publicadas en lo que se ha llamado el primer momento de la historiografía norteamericana sobre la guerra”, Juárez López, *Las litografías de Karl Nebel...*, op. cit., p. 17.

Mexicana, en este apartado se centrará en aquellas que nos remiten a lo acontecido en la Ciudad de México.

Esther Acevedo explica que existe una obra realizada por Constantino Escalante en la técnica de óleo. Se trata de una pintura, que, de acuerdo a la autora, fue realizada muchos años después, de modo que el artista recurrió a un grabado, quizás desde la mirada estadounidense “pues observa la batalla desde los campos dominados por el ejército invasor y no desde las trincheras mexicanas”. Los patrocinadores para cuadros de perdedores son inexistentes, la prueba es que ningún pintor ha



Imagen 54. Constantino Escalante, *Batalla de Molino del Rey*, México, Museo Nacional de Historia. Fecha y medidas desconocidas. No de Inv. 10-136966.

elaborado cuadro alguno sobre la invasión estadounidense” (imagen 54).³⁰⁴

En cuanto a la reproducción de estas imágenes, sobre todo, a través de distintos medios de difusión, Acevedo señala lo siguiente:

Las diferencias entre la prensa anglosajona y mexicana fueron notorias. En México se publicaron ilustraciones de los episodios bélicos en la prensa diaria ya terminada la invasión. Impresores como Cumplido, Michaud, Murguía y

Rocha vendieron estampas sueltas o bien formaron álbumes y calendarios con ilustraciones de ciertas batallas, en especial de las que se libraron cerca de la capital.³⁰⁵

³⁰⁴ Acevedo, Esther, “De la reconquista a la intervención”, *op. cit.*, p. 197.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 198.

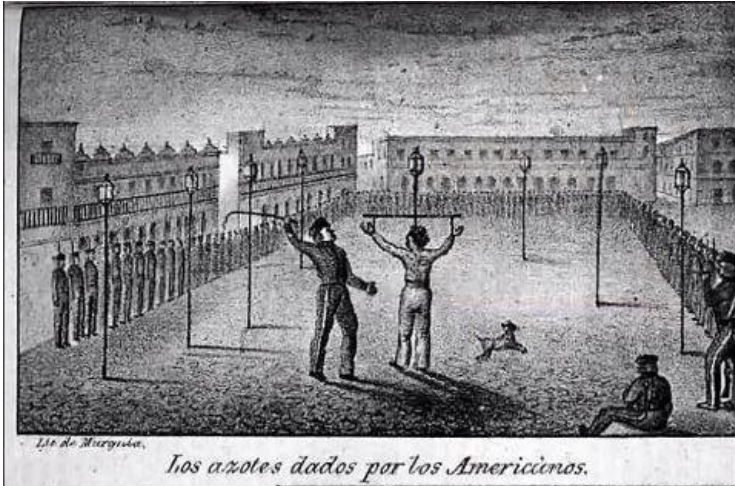


Imagen 55. Abraham López, "Los azotes dados por los Americanos" en *Décimo calendario para el año bisiesto de 1848*. Imagen facilitada por María José Esparza Liberal.

La más interesante de estas publicaciones es un calendario editado por Abraham López titulado *Décimo calendario para el año bisiesto de 1848*. En dicho documento se encuentran reproducidas ocho imágenes que representan algunos acontecimientos sobre la presencia estadounidense

en la capital de México.

En una de ellas, se representa un incidente en el cual se aprecian dos figuras al centro la plaza capitalina. Un soldado estadounidense propina una serie de azotes a un prisionero mexicano con el cuerpo semidesnudo en la parte de arriba. Acevedo comenta al respecto, que, de acuerdo al texto del calendario, el soldado mexicano

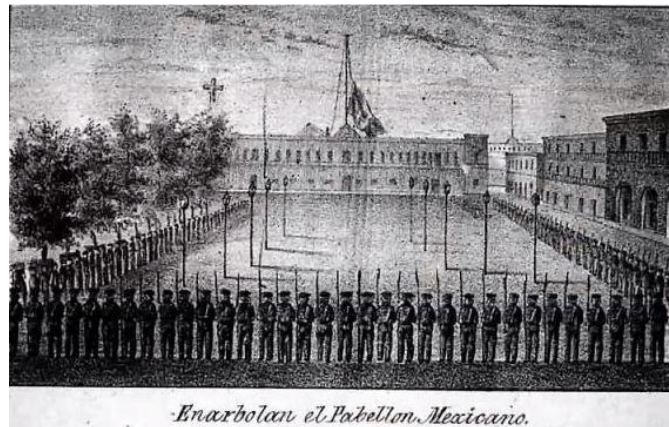


Imagen 56. Abraham López, "Enarbolan pabellón mexicano" en *Décimo calendario para el año bisiesto de 1848*. Imagen facilitada por María José Esparza Liberal.

recibía el nombre de un tal 'Flores', "quien debía recibir 25 azotes en la espalda desnuda durante cuatro semanas consecutivas. Lo penoso del castigo hizo que su cumplimiento posterior se llevase a efecto al interior de los cuarteles" (imagen 55).³⁰⁶

Este mismo calendario contiene una lámina titulada *Enarbolan el pabellón mexicano*, que, de acuerdo a la autora, se trata de un momento en la Plaza Mayor,

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 201.



Calendario de López, 1850

Imagen 57. Abraham López, “El límite antiguo y el nuevo demarcado por el artículo 5to del tratado de paz” en *Décimo calendario para el año de 1850*. Imagen facilitada por María José Esparza Liberal.

después de que el ejército abandonó la ciudad (imagen 56). Es interesante destacar que este tipo de publicaciones muestra el faccionalismo que existió en aquellos momentos, pues muchos resentidos por la invasión tuvieron actitudes de desprecio, no sólo contra estadounidenses, sino hacia las propias autoridades militares y administrativas mexicanas que abandonaron la ciudad a la suerte de sus habitantes³⁰⁷.

Al igual que Samuel Augustus Mitchell (véase imagen 49), Abraham López también publicó, en el *Calendario López de 1850*, un mapa en el que se muestra “el límite antiguo y el nuevo demarcado por el artículo 5to del tratado de paz”. Al igual que en el caso estadounidense, los letrados mexicanos también tuvieron a bien la circulación de este tipo de mapas en las que se ilustró la situación territorial del país tras la pérdida de Texas, Nuevo México y las Californias (imagen 57). El surgimiento de la caricatura como herramienta de crítica política comenzará a aparecer como respuesta ante los acontecimientos de la invasión estadounidense en México.

Por ejemplo, en el *Calendario Galván* de 1848 se aprecia una representación de la alegoría de la República Mexicana como una mujer sentada bajo un árbol, con un penacho (lo que la asocia



Imagen 58. “Progresos de la República Mexicana”, en *Calendario Galván*, 1848. Imagen facilitada por María José Esparza Liberal.

³⁰⁷ *Ibidem*; también véase Sánchez Ulloa, Cristóbal Alfonso, *La vida en la ciudad de México durante la ocupación del ejército estadounidense. Septiembre de 1847 – junio de 1848* (tesis de licenciatura en historia), México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012, p. 36.

a la mujer nativa mexicana), vestida con atavíos elegantes y con el cuerno de la abundancia lleno de frutos (que fue la visión europea hacia México). A un lado de esta escena aparece 1821 señalando el momento de la libertad obtenida con la independencia en septiembre de ese año con los Tratados de Córdoba. Bajo esta misma, se encuentra la alegoría de la República Mexicana cayendo por un precipicio, dejando sus sandalias y sus atavíos detrás. A un lado aparecen, saliendo del cuerno de la abundancia, unos letreros con las leyendas “prestamos” y “sueldos”. Al lado de la escena aparece el año de 1847, señalando el momento de la invasión estadounidense en la ciudad de México en septiembre de ese año, con la llegada del general Winfield Scott. El título de dicha lámina es *Los progresos de la República Mexicana* (imagen 58).

Este conjunto de imágenes muestra los distintos puntos de vista desde los cuales se memorizaron diferentes acontecimientos durante la ocupación militar estadounidense en la Ciudad de México. Se tratan de documentos que representan formas de recordar por parte de distintos grupos sociales. Como hay un gran número de imágenes al respecto, vale la pena comparar las mismas con la que se describirá a continuación. Se trata de un ejercicio historiográfico de referenciar distintos dispositivos gráficos de memoria con uno en particular.

4.3 La entrada del general Scott a Ciudad de México: una breve descripción

Vayamos a la imagen que nos interesa, titulada *General Scott's entrance into Mexico* o *Entrada del general Scott a la ciudad de México* publicada en la obra *The War Between United States and Mexico Illustrated* (1851) redactada por el corresponsal de guerra George W. Kendall e ilustrada por Carl Nebel (obras litografiadas por Jean Baptiste Bayot) (imagen 59). En dicho grabado, se aprecian al fondo dos edificios arquitectónicos: del lado izquierdo la Catedral Metropolitana y la cúpula de Santa Teresa. Del lado derecho aparece el Palacio Nacional, y en su asta, la bandera estadounidense ondeando. El punto de vista de la imagen se sitúa desde la calle de Plateros, hoy día, Francisco I. Madero. Al centro de sitúan los hechos militares en los que se aprecia la presencia de militares estadounidenses ocupando distintos



Imagen 59. Carl Nebel (1802-1855), *Entrada del general Scott a la ciudad de México*, litografía por Jean Baptiste Bayot, 1851, en *The War between the United States and Mexico Illustrated, Embracing Pictorial Drawings of all the Principal Conflicts*, Nueva York.

puntos de la Plaza de la Ciudad de México. Me interesa destacar dos interpretaciones de dicha litografía. La primera corresponde a Eduardo Báez Macías:

Termina la serie de Nebel con la entrada del general Winfield Scott a la Ciudad de México. Todo el ciclo de la guerra, desde la acción de Palo Alto hasta esta triste entrada en la capital, queda ilustrada en sus fases decisivas. Esta vista es una magnífica perspectiva tomada desde la bocacalle de Plateros (hoy Madero) cuya esquina rojiza contrasta con el celaje y el azul del cielo, el oscuro de los uniformes y el gris de la cantera de la Catedral y del Palacio Nacional. Es una pintura fidedigna, porque hasta el nicho en la casa de la esquina es visible. La Catedral y el Palacio hacen un ángulo en cuyo vértice se alcanza a distinguir la gran cúpula de Santa Teresa la Antigua. El ejército norteamericano forma en escuadra, mientras hace su entrada el general Scott escoltado por un grupo de oficiales. Es curiosa la minuciosidad del artista, que introdujo en la escena unos cuantos vecinos; unos observan desde las azoteas, una pareja muestra despreocupación, una señora que se oculta tras una cortina y un embozado que recoge una piedra del suelo. Sabemos que al ocupar los norteamericanos la capital hubo algunos vecinos que los apedrearon, en un gesto de impotencia.³⁰⁸

³⁰⁸ Báez Macías, *La pintura militar...*, op. cit., pp. 82 y 83.

Ahora me permito transcribir la descripción, más detallada, que realiza Fabiola García Rubio. Para cerrar con este apartado, se harán algunas comparaciones entre los autores y se realizarán preguntas y reflexiones acerca de los planteamientos historiográficos que esto significa en materia de representación de memoria(s) colectiva(s). García Rubio enuncia al respecto de la litografía:

Scott destaca por ocupar la parte central de la litografía: viste un elegante traje, monta un caballo alazán y es acompañado por su comitiva. Se identifica por ir al frente del contingente, al igual que por su rostro serio. Parece observar la escuadra compuesta por militares. Es claro que proceden de Plateros y apenas están dando la vuelta para entrar a la explanada.

Delante del general en jefe aparece el general Quitman, jefe de voluntarios, que viste uniforme de campaña y monta un caballo de igual color al de Scott. Junto a él se halla un pelotón de infantería, igual que el resto de sus compañeros está en formación. Cerca de estos militares camina un perro callejero que se dirige hacia el Empedradillo.

En la plaza hay gente, la mayoría miembros del ejército estadounidense que visten uniformes azules y grises, y portan armas. Al parecer el Zócalo está cercado por las fuerzas invasoras: los de infantería están apostados frente a Palacio Nacional, lo mismo que en el Portal de Mercaderes y las Flores; mientras tanto, los de caballería resguardan la fachada de la Catedral y el sagrario metropolitano, que aparecen con sus jefes, tal vez impidiendo que la multitud de hombres, mujeres e incluso niños, que contemplan, sin orden y con cierto dejo de temor lo que sucede, ingrese a la explanada.³⁰⁹

Existen diferencias en las citas que se acaban de extraer. La primera tiene que ver con la estrategia de selección del redactor de esta investigación. Mientras que la descripción de Báez Macías es todo lo que enuncia en torno a la litografía que aquí tratamos, la de García Rubio es un fragmento que he seleccionado, en el cual, profundiza en la acción militar de los soldados estadounidenses. En segundo lugar, podemos apreciar, en el inicio de la descripción de Báez, una atención especial a la composición de los colores y claroscuros. Por otro lado, la autora da mayor hincapié en los acontecimientos representados en la escena militar.

³⁰⁹ García Rubio, *La entrada de las tropas del general Winfield Scott...*, op. cit., pp. 76 y 77.

Cabe destacar la descripción de García Rubio, que muestra un análisis amplio y profundo. En este sentido, divide su revisión de la litografía a partir de los siguientes rubros³¹⁰:

- a) Presencias
- b) Ausencias

En torno a las presencias, encuentra destacables lo siguientes elementos:

- I. La catedral metropolitana
- II. La entrada del general Scott en la plaza
- III. La bandera estadounidense en el Palacio Nacional
- IV. Dos personas que izan la bandera estadounidense
- V. Los militares estadounidenses que permanecen a la espera de los generales en jefe
- VI. El general Quitman frente a Scott
- VII. Los mexicanos que observan y rechazan la presencia estadounidense
- VIII. La “vinotería” medio abierta
- IX. La calle empedrada con señales de destrozo

Este último aspecto resulta particularmente interesante puesto que, así como lo explica Báez Macías, se sabe que hubo rechazo, e incluso, enfrentamientos violentos entre soldados y pobladores mexicanos ante las tropas invasoras. Justamente, en el apartado de las ausencias en la litografía, García Rubio menciona que no están los cuerpos de los caídos y las rocas o los destrozos de los enfrentamientos. Se muestra una Ciudad de México limpia y ordenada, idealizada e idílica. Al respecto señala la autora:

Se puede volver a dudar de que la litografía presente una escena de guerra, y la razón es que no muestra sangre derramada en el suelo, como en el resto de las imágenes de Nebel. Si bien no se trata en este caso de una batalla, sino de una ceremonia triunfal, ¿dónde están los balazos, las pedradas, la violencia entre estadounidenses y mexicanos que, tal vez, existieron en esos momentos?

Por supuesto, estamos tratando con documentos gráficos que no tienen por qué ser una ventana “realista” al acontecimiento “tal y como debió de haber pasado”. A

³¹⁰ *Ibid.*, p. 80.

pesar de que Báez menciona que se trata de “una pintura fidedigna”, la cuestión historiográfica radica en aproximarse a las formas de *hacer/ver* propias de toda representación del pasado. Nuestros investigadores cotejan los textos con las imágenes y reclaman a la litografía un contenido de verosimilitud. Sin embargo, los hallazgos de estos autores son sumamente valiosos pues invitan a que nos cuestionemos nuestro papel como estudiosos del pasado en el presente.

El interés no es tanto “lo que falta” o “lo que sobra” en las imágenes, sino comprender las formas de representar un recuerdo sobre una intervención militar reciente (como crónica del momento), desde el punto de vista estadounidense, a través de la litografía.

Otro interesante análisis es el de José Luis Juárez quién destaca, en la descripción de la imagen, el asta bandera en la que ondea el lábaro patrio de Estados Unidos. Junto a ella, identifica a algunos personajes (que en la litografía son apenas visibles), al capitán Roberts quién la colocó por órdenes del general Quitman. De hecho, la información anterior, sobre la colocación de la bandera estadounidense, es confirmada en una carta del mismo Kendall que Juárez López cita en su investigación³¹¹.



Imagen 60. Carlo de Paris (1800-1860), *Vista de la Plaza Mayor de México*, c. 1834, óleo sobre tela, medidas desconocidas, Museo Franz Meyer, Ciudad de México.

La perspectiva en la que se muestra la Plaza Mayor, y la Catedral Metropolitana, guarda mucha similitud con otra litografía anterior del mismo Carl Nebel, que fue publicada en *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*. Nuestro autor nos menciona que: “Nebel aquí parece sólo haberla adoptado extendiendo sus dimensiones hacia la derecha para mostrar casi por completo el Palacio Nacional y poder poner la bandera americana dando testimonio de la toma de la Ciudad de

³¹¹ Juárez López, *Las litografías de Karl Nebel...*, op. cit., p. 124.

México”³¹². Incluso explica que una de las primeras ilustraciones, desde esta misma perspectiva de la Catedral y la Plaza Mayor de México, es del pintor barcelonés Carlo de Paris (de quién ya hemos profundizado en su obra) quién hacia 1834 realizó un óleo titulado *Vista de la Plaza Mayor de México* (imagen 60). Tanto la obra de Nebel como la de Carlo de Paris sirvieron de base para otras representaciones de esta parte de la ciudad de México, como, por ejemplo, *Vista de la Catedral y parte del Zócalo en México* de Pedro Gualdi.

A diferencia de las investigaciones antes retomadas, Juárez López nos muestra aquello que Kendall enunció sobre la arquitectura del lugar, tanto de las acciones militares y demás acontecimientos durante la toma de la Ciudad de México³¹³. En este sentido, Kendall ayuda a mirar la imagen de Nebel de la siguiente manera: “El artista da al lector una vista de los lados de la gran plaza. A la derecha está el Palacio Nacional con la bandera americana agitándose triunfante. En el centro está la tan celebrada Catedral, una construcción rica y ostentosa [...], la estricta fidelidad en cuanto se refiere a la arquitectura del palacio y la catedral [...] es totalmente confiable”³¹⁴.

En la imagen, Nebel colocó a la Catedral de forma central, como si ésta fuese el punto de fuga. Casi al mismo tiempo, pero un poco a la derecha se ve la escena, arriba descrita por García Rubio, del encuentro militar entre Quitman y Scott en la Plaza Mayor. Vemos una armonía en la construcción del recuerdo sobre este acontecimiento en el que conviven el héroe de la guerra y los monumentos arquitectónicos en los que sucede el acontecimiento que Nebel quiso hacer- recordar. Al respecto de la litografía de, Kendall mencionó:

En el primer plano está el comandante general a punto de aparecer escoltado por un pequeño grupo de dragones; mientras que la infantería y la caballería, tanto como la artillería están repartidos en diferentes puntos.³¹⁵

³¹² *Ibid.*, p. 125

³¹³ De hecho, enuncia lo que Kendall escribió durante las demás batallas que se integran en *The War between the United States and Mexico Illustrated*.

³¹⁴ Kendall, George W., *The War between the United States and Mexico, Illustrated*, p. 46, citado en Juárez López, *Las litografías de Karl Nebel...*, *op. cit.*, p. 127.

³¹⁵ Kendall, *The War between the United States and Mexico, Illustrated, ibidem.*, citado en *ibidem*.

Finalmente, caben destacar algunas de las impresiones escritas de los hombres de letras y que Juárez López enuncia. Sobre el general Scott, Guillermo Prieto dijo que era un hombre “alto, gallardo, entrecano, de buena presencia”³¹⁶, mientras que Manuel Payno lo describió como “un viejo de figura imponente y severa, con un elevado vientre cubierto de una bandera azul claro sobre el uniforme azul oscuro”³¹⁷. De hecho, Prieto menciona algo sobre la resistencia popular que, de acuerdo a Kendall (refiriéndose a la litografía de Nebel), se ve a “un grupo de léperos armados que se ven medio escondidos detrás del parapeto de una azotea”³¹⁸, que de acuerdo al mexicano hombre letrado Roa, comenzaron a “hacer fuego desde las calles transversales y desde azoteas y desde campanarios”.³¹⁹ Guillermo Prieto escribió al respecto, sobre el levantamiento popular iniciado desde el 14 de septiembre y que continuaba al día siguiente:

A las doce del día 15, todavía estaba el ruido de la guerra en todo su fervor; quien se hubiera subido a esa hora en una torre de Catedral habría podido ver fuego y horrores por el Cacahuatal y los alrededores de la Palma.

Los meros hombres de los diversos barrios allí se emparejaban; los tres frailes agitaban sus estandartes, los moribundos disparando caídos sus armas gritaban: “Vengan a ver cómo mueren los hombres. ¡viva México!”, gritaban y ¡ras!... dale a los yanquis hasta entregar el alma...

Avanzándose hasta cerca de Santa Catarina, para salir al encuentro a grupos que venían por Santo domingo, y la travesera de la Puerta Falsa, había salido el padre González; al pasar le vi pálido, iba perdiendo sangre [...]

Fui conducido al hospital de sangre: con todo que iba yo entregando el alma, y que pasaban por mí no sé cuántas cosas, tenía no sé qué alegría mi corazón, porque moría por mi patria.

Cuando llega el 15 de septiembre se cuelgan cortinas y se ponen luminarias. A la plaza, muchachos, a la plaza vámonos al Grito y a recordar también...la fiesta del pueblo de 1847.³²⁰

³¹⁶ Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, México, Editorial Porrúa, 1985, p. 275.

³¹⁷ Payno, Manuel, *El pistol del diablo, Novela de costumbres mexicanas*, México, Editorial Porrúa, 1992, p. 880.

³¹⁸ Kendall, *The War between the United States and Mexico, Illustrated*, p. 46, citado en Juárez López, *Las litografías de Karl Nebel...*, op. cit., p. 130.

³¹⁹ Roa Bárcena, José María *Recuerdos de la invasión norteamericana (1846-1848), por un joven de entonces*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 635.

³²⁰ Prieto, Guillermo, *Los yanquis en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2019, pp. 63 y 64.

Es interesante destacar el contraste de las memorias sobre la intervención estadounidense, tanto por parte de Nebel y Kendall, como por Guillermo Prieto. Precisamente, es este el nivel de análisis que se propondrá a continuación: ¿quiénes son los sujetos de la memoria? ¿Hacia quienes iban dirigidos esos discursos sobre el pasado inmediato? A pesar de las diversas miradas posibles y de las mismas probabilidades de su recepción, se intentará abarcar un abanico visual más amplio de la Guerra de Estados Unidos con México que tuvo su culminación con la ocupación de la Ciudad de México por el general Winfield Scott.

4.4 La entrada del general Scott a la ciudad de México como emprendimiento de la memoria durante la última fase de la intervención estadounidense

La propuesta en este proyecto es que, en la memoria, se ven implicadas una serie de actividades historiográficas como lo son la escritura y la elaboración de imágenes, como la pintura y la litografía. Se centrará principalmente en el grabado de Carl Nebel: *General Scott's entrance into Mexico* o *Entrada del general Scott a la ciudad de México* publicada en la obra George Kendall: *The War Between United States and Mexico Illustrated* (1851). Se utilizarán otras imágenes y textos de manera referencial (como ha sido en los anteriores capítulos) para sustentar el argumento de que la imagen sirve como materialización de un recuerdo por parte de un pintor (que colaboró con un escritor-periodista).

La pintura como soporte es diferente a la litografía por varias características. La elaboración de cuadros en óleo inicia, más o menos, en el *Quattrocento* italiano. Desde el siglo XV hasta el XIX, representó una alternativa para difundir las ideas para aquellos que no tenían acceso a la cultura de las letras (sobre todo en la evangelización medieval y novohispana), aunque su producción y mecenazgo estaba a cargo de un pequeño grupo de nobles y burgueses. América no será la excepción pues las academias de pintura, como la del río Hudson en Estados Unidos o la de San Carlos en México estarán circunscritas a ámbitos elitistas y con condiciones de posibilidad de recepción limitadas. Al tratar con la pintura como soporte historiográfico desde el argumento de la memoria colectiva, pudiera parecer

engañoso pensar en un nivel de socialización igual y amplio para todos los que participan en el acontecimiento que se recuerda. Sin embargo, como se ha visto en capítulos anteriores, estamos ante condiciones de producción y recepción que implican un número definido de personas con cierto nivel económico, político y cultural. Un ejemplo visual de lo anterior lo tenemos en el dibujo de Hegi que muestra una exposición de pintura en la Academia de San Carlos (imagen 61). Este dibujo es un formato que divulga, a su vez, las condiciones de posibilidad de



Imagen 61. Johann Salomon Hegi (1814-1896), *Exposición de las pinturas en la Academia de San Carlos*, 1849-1858, dibujo a lápiz sobre cartón, 40x60 cm, colección particular de la familia.

recepción de las pinturas que se producían en la Academia de San Carlos. Es interesante ver las vestimentas de los asistentes, entre los cuales hay gente que viste de gala y otros con trapos deshilachados y descalzos. Más allá de la veracidad de la representación ¿cuál fue la intención del dibujante para mostrar un público

de diverso origen social y cultural?

Por otro lado, el proceso de la memoria colectiva en las litografías representa condiciones de recepción diferentes. El siglo XIX trajo consigo la innovación tecnológica de la litografía, que tiene su antecedente con los grabados de la imprenta hacia el siglo XVI. Sin embargo, la velocidad de producción y los costos de las mismas, van a volver más prácticos el uso de esta nueva técnica. Aunque, era importante tener conocimientos de pintura, dibujo, geometría y perspectiva, el grabar con una matriz de piedra y con tinta con base en ácido nítrico permitía que los delineados a estampar fueran más nítidos y claros a diferencia de la matriz de madera y con tinta de hollín, barniz y albúmina.

Este invento fue llevado a Estados Unidos en 1819, tuvo su primer taller de producción en Nueva York hacia 1825 por los hermanos Pendelton. Por otro lado,

en 1826 Claudio Linati importó la novedad de esta técnica en México. Tanto la Academia de San Carlos como los primeros periódicos de la época adaptaron este medio de impresión en serie. Como lo menciona García Rubio:

A partir de entonces, los periódicos comenzaron a incluir imágenes para ilustrar los textos. Igual sucedió con los libros que se ponían a la venta con estampas litográficas, e incluso se popularizaron los álbumes ilustrados mediante este sistema. El fenómeno no sólo dio origen a una nueva industria, sino que se convirtió en un arte dirigido a la *gente común*. Así, la litografía promovió una difusión más amplia de las imágenes hechas por el hombre. El bajo costo de producción, la exactitud con que se reproducen las obras, la posibilidad de corrección, la rapidez con que se realizaba, fomentaron, entre otras cosas, su uso rápido e intensivo.³²¹

Lo anterior pudiera hacer suponer que existió un mayor nivel de “democratización”, vélgase el término, de acceso tanto a las imágenes como a las letras mismas. Incluso, para los Estados Unidos, como se mencionó arriba, hubo una gran difusión del Destino Manifiesto en los periódicos de “a centavo”, destinado a una gran cantidad de gente de ese país que tuviese cierto nivel de alfabetización.

Sin embargo, para el siglo XIX el proceso de educación fue apenas un proyecto en construcción que, si bien, tuvo grandes efectos en la nación estadounidense, para la primera mitad del siglo XIX no podemos suponer que *todos* tenían, de la misma manera, acceso a difusión de las ideas y recuerdos. Es más, es distinto comprar un papelucho “de a centavo” que un álbum a color de grandes dimensiones sobre la guerra entre México y Estados Unidos que costaban casi 40 dólares de la época (mil dólares actuales). Es por ello que cabe cuestionarse, ¿todos tuvieron acceso a este recuerdo sobre la guerra angloamericano-mexicana?

Pues bien, es cierto que el libro tenía un precio elevado, en Inglaterra, Kendall pudo contactarse con un socio George Frederick Rosenberg quien produjo 50 juegos de las doce escenas de batallas que costaban tres chelines por juego³²². El corresponsal en París del periódico norteamericano *Herald* pudo revisar las imágenes antes de su publicación en donde daba cuenta que “la fidelidad de los paisajes y la veracidad de cada cosa incluida en las pinturas no pueden sino ser de

³²¹ García Rubio, *La entrada de las tropas del general Winfield Scott...*, op. cit., p. 54.

³²² Tyler, “El gran libro estadounidense...” op. cit., p. 52.

inmediato notadas y apreciadas por el más refinado conocedor”³²³. A partir de esto, podemos considerar que la recepción de la obra tuvo un público no solo estadounidense sino también europeo.

¿Quiénes son nosotros y ellos dentro de *The War Between United States and Mexico, Illustrated*? Es claro que, en cuanto al libro, el nosotros, es sin duda el punto de vista estadounidense construido por el periodista Kendall y Carl Nebel. El público receptor lo fue tanto el público estadounidense, como el francés o inglés.

Para el caso mexicano podemos contrastar que, la obra de Carl Nebel *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* tuvo un éxito rotundo pues se trataba de una obra que mostraba los paisajes, las costumbres y los tipos mexicanos en un momento de construcción de la identidad nacional³²⁴. Por otro lado, *The War Between United States and Mexico, Illustrated*, como explica Sánchez Barón tuvo poca difusión. Se puede tener la hipótesis de que fue por el costo de su difusión, otrora, por el contenido que no fue para el interés de los letrados mexicanos. No se tienen, por el momento, opiniones sobre las imágenes, o reseñas del libro en los periódicos de la época³²⁵, como lo podemos rastrear, al menos, para las condiciones de posibilidad de recepción en Europa.

Dentro del proceso de la memoria colectiva cabe destacar el horizonte de enunciación de los sujetos que participan en la misma. Hay un interés por la “veracidad”, la “fidelidad”, así como por la belleza. Esto es común dentro de los letrados de la época en un momento donde está en boga el romanticismo y el historicismo. Sobre el primero sabemos que fue un movimiento familiar para

³²³ *Ibidem*. Aunque tenemos información sobre las posibles formas de recepción en Europa (como reseñas o las láminas de las litografías), se desconoce la forma de distribución del libro en sí.

³²⁴ Arturo Aguilar Ochoa, “Aventura visual de un pintor viajero” ..., *op. cit.*, p. 17.

³²⁵ Hay, al menos, una noticia de la futura publicación del libro en *El Universal* en un apartado que dice “Historia de la guerra de México” y que contiene lo siguiente: “Con este título va a publicarse un libro en los Estados Unidos. Su autor es M. George N. Kendall, uno de los editores del *Picayune* de Nueva Orleans. Se dice que el autor asistió en persona a todas las escenas de ese drama belicoso, y que por su posición se halla iniciado en multitud de pormenores ignorados u olvidados. La edición irá adornada con hermosísimos y fieles grabados y notas y documentos del mayor interés (copiado)”. *El Universal*, 10 de febrero de 1851.

Nebel³²⁶ y posiblemente para el público. Sobre el perfil de los lectores, por lo que se puede notar en la opinión del corresponsal del *Herald*, es para “refinados conoedores” que tengan cierta solvencia para adquirir estas obras.

Lo anterior respecto al libro, pero el interés de este proyecto es en cuanto a la última de las doce litografías que se incluyen dentro. *Entrada del general Scott a la ciudad de México* es el último episodio de la Guerra de México y Estados Unidos. Se decidió elegir esta litografía en particular por el significado patriótico que pudo haber tenido para ambos bandos. Ya se explicó un poco acerca de ellos/nosotros dentro del proceso de representación de las que, a criterio de Kendall y Nebel, fueron las principales batallas que sucedieron durante el conflicto armado entre ambos países. Pero aquí el interés radica en el recuerdo de la ocupación de la Plaza Mayor de la Ciudad de México por los norteamericanos. Sabemos que hubo diversas reacciones, tanto populares como las de los letrados. ¿Quiénes representan el ellos y el nosotros dentro de la escena? Es claro que la intención de Nebel fue la de mostrar la entrada triunfal de Scott, visto como un héroe desde el punto de vista de



Imagen 62. Winfield Scott sobre alazán negro (detalle), Carl Nebel, *Entrada del general Scott a la Ciudad de México...*

los Estados Unidos. De hecho, más allá de los efectos militares, la ocupación tuvo en Scott la motivación de ser candidato Whig a la presidencia de Estados Unidos en 1848³²⁷.

Al igual que la pintura de Santa Anna, *La gloriosa acción en Veracruz* de Rodríguez Peláez, cabe destacar la composición de la imagen de Scott; se trata de la representación de un retrato ecuestre donde se ensalza la figura del héroe frente a sus subordinados que pasan a segundo plano. La lógica visual de la convención decimonónica del

³²⁶ Toda la producción de los artistas viajeros, al menos de Alexander von Humboldt, nos refieren al espacio de experiencia del artista y que se reflejan en la obra de Nebel. Véase Yaret Verónica Sánchez Barón, *El México decimonónico...*, op. cit., pp. 20-40 y José Luis Juárez López, *Las litografías de Karl Nebel...*, op. cit., pp. 19-25.

³²⁷ Onyon, David E., *The United States occupation of Mexico City, 1847-1848* (disertación de licenciatura en Filosofía), Denton, University of North Texas, 2022, p. 146.

retrato ecuestre se ve aplicada a este mismo caso (véase imágenes 37, 40, 41 y 42 en el capítulo 3)³²⁸. Si en las pinturas anteriores, el discurso del recuerdo sobre el *nosotros* estaba representado por los mexicanos (en sentido abstracto) aquí se invierte hacia los estadounidenses.

Lo anterior es desde la mirada de quién enuncia el recuerdo sobre la invasión. La alteridad es importante dentro de la construcción escénica pues los actores pueden asumir el rol de enemigos y aliados. Más aún en la litografía de Carl Nebel, que, con la práctica de haber representado a los habitantes en su anterior álbum *Voyage pittoresque*, aquí los volvemos a tener plasmados, esta vez, eclipsados, asustados y resentidos ante la presencia de los militares estadounidenses.

Una cuestión a destacar es que Scott aparece cabalgando un alazán negro, mientras que en otras litografías de la época se le ve sobre un caballo blanco. Más allá de la verosimilitud del color del equino, vale pena observar el discurso

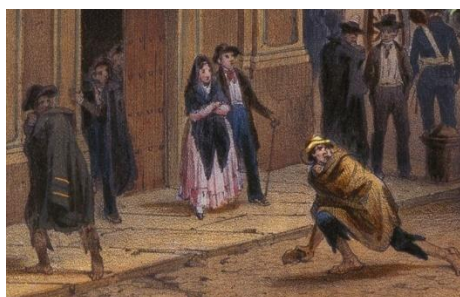


Imagen 63. Lépero con piedra en la mano (detalle), Carl Nebel, *Entrada del general Scott a la Ciudad de México*

en el que se construye al héroe. Probablemente en la litografía de Nebel se le colocó



Imagen 64. Populacho con armas en azotea de viontería (detalle), Carl Nebel, *Entrada del general Scott a la Ciudad de México...*

sobre un alazán oscuro para contrastar los colores de los demás integrantes que van sobre equinos, de manera que, se representó al general al lado de un militar que monta un caballo blanco.

Para referenciar la litografía de Nebel, en la que coloca a los mexicanos como los léperos que arrojan piedras (imagen 63) o a los chinacos sobre la azotea con sombrero y arcabuces (imagen 64), se presenta

una imagen del litógrafo estadounidense, James Baillie, quién nos muestra una escena del general Winfield Scott a caballo blanco, de cuerpo entero, frente a las

³²⁸ Sobre el retrato ecuestre y su paradigma visual en el mundo occidental véase, Burke, Peter, *Visto y no visto...*, op. cit., pp. 85-87; y Dalma, Juan, *La estatua ecuestre de Colleoni y su enigma*, op. cit.

tropas estadounidenses que gritan vítores ante su llegada (imagen 65). Cabe recordar que el caballo blanco está siempre asociado la pureza, al poder de expansión y a lo sagrado; características que conforman precisamente la doctrina del Destino Manifiesto.

Contrasta con la presencia de tres mexicanos; el de la izquierda es un soldado muerto y pasa por encima un general a caballo, pero sin pisarlo. Los otros dos de la derecha parecieran unos léperos o incluso indígenas, uno tirado en el suelo y otro parado sacando un puñal, como dispuesto a atacar. Aquí el mecanismo de



Imagen 65. James Baillie, *Gran entrada del general Scott dentro de la ciudad de México, 14 de septiembre de 1847*, litografía, medidas desconocidas, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA, 1848.

diferenciación de unos y otros, si bien, es la vestimenta (que en los mexicanos es tricolor), también lo son los rasgos físicos de las personas. Incluso las miradas de los personajes son opuestas, pues la de Scott es de triunfo y júbilo, mientras que las de los indígenas son de inocencia y temor.

Cómo se mencionó arriba, la importancia de la litografía aquí analizada es la de representar al héroe estadounidense triunfando en el corazón de la Ciudad de México. De manera que, la intencionalidad de Nebel, a través de la imagen, fue la de construir un recuerdo de la entrada triunfal a la ciudad. Durante la época existieron muchos testigos de los acontecimientos. El argumento es que la memoria puede ser materia para la construcción de la historia como narración³²⁹ y que ésta misma obedece a los intereses de una nación en proceso de construcción. Cabe la posibilidad de que la biografía de Winfield Scott haya sido reconstruida por

³²⁹En el capítulo 1 se diferencia entre historia como narración e historia como ciencia, y su relación con la memoria colectiva.

historiadores basando sus relatos en testimonios de la época, pero añadiendo detalles propios con una intencionalidad historiográfica (propia de su horizonte de expectativas):

Eran apenas las 9 de la mañana cuando se dirigía a Palacio Nacional. Un tremendo hurra estallo desde la esquina de la Plaza, y en unos pocos minutos se vieron las imponentes plumas y la imponente figura de nuestro gallardo héroe, el GENERAL SCOTT, escoltado por Dragones segundos. La sincera bienvenida que vino de nuestra pequeña banda fue como nunca se había escuchado ni en los Palacios de Moctezuma, lo cual debió de haber afectado a nuestro general. Bien podían, pues de los 10 mil espíritus valientes que le dieron la bienvenida en Puebla, apenas quedaban 7 mil. Los campos sangrientos de Contreras, Churubusco, San Antonio, Molino del Rey, Chapultepec y la Garita, habían derribado a tres mil de nuestro bravo ejército y llenado de pena y dolor el corazón de todos los demás.³³⁰

Aquí se han añadido ejemplos respecto a la figura del héroe, Winfield Scott, por parte de los estadounidenses. De hecho, tanto retórica, como visualmente el recurso “napoleónico” ha sido fundamental en este siglo para construir la imagen del militar triunfante³³¹. Así como sucedió con las anteriores representaciones de Santa Anna, para el caso de Scott también se usó este recurso iconográfico-literario de compararlo con Napoleón Bonaparte:

La conquista de México por parte de Scott, también guarda un gran parecido con la expedición de Napoleón a Egipto, pero fue diferente tanto en conducta como en resultados. Napoleón salió de Francia al frente de cuarenta mil hombres, cruzaron los mares en barcos, fueron aislados debido a la destrucción de su armada [...], Finalmente, cansado de la batalla, dejó su ejército a sus subordinados y volvió, como César, para convertirse en dictador de Francia. Ningún amor por la paz adornaba su carácter, ninguna gentil humanidad adornaba su conducta, ninguna fuerte devoción a la libertad refrenó su ambición, o lo hizo obediente a las demandas del deber o de la ley.

Scott también se embarcó en barcos; fue aislado de sus depósitos de suministros; se enfrentó a un enemigo mejor familiarizado con el arte de la guerra que los egipcios; pero prosiguió su camino ecuánime, victorioso en la batalla, pero haciendo todo lo posible para procurar la paz y suavizar las asperezas de la guerra. No se permiten crueldades, no se dan insultos desenfrenados. No regresa hasta que se

³³⁰ Mansfield, Edward Deering, *Life of General Winfield Scott*, Nueva York, A. S. Barnes and Co., 1852, p. 176. Mayúsculas del autor.

³³¹ Véase Rodríguez Moya, Inmaculada y Mínguez, Víctor, *El retrato del poder*, op. cit.

logra la conquista y su papel se cumple plenamente en todo ese gran drama de acción.

Tal fue la segunda conquista de México por parte de Winfield Scott. [...] ³³²

De la cita anterior caben destacar algunos aspectos interesantes. En primer lugar, la comparación histórica con Napoleón como héroe, pero diferenciando los resultados y su conducta. Se ensalza la virtud del norteamericano por el amor a la libertad y a la paz, mientras que se demuestra la tiranía militar de quien llegará a convertirse en emperador de Francia. En segundo lugar, se enfatiza la destreza en



Imagen 66. A la izquierda, Jacques-Louis David (1748-1825), *Retrato de Napoleón en su gabinete de trabajo*, óleo sobre lienzo, 203.9 x 125.1 cm, Galería Nacional de Arte (Washington), Washington D. C., 1812. A la derecha, Robert Walter Weir (1803-1889), *General Winfield Scott*, óleo sobre lienzo, 85.7 x 68.3 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1855.

el campo de batalla de Scott, aludiendo a la “mejor preparación” de los mexicanos en comparación con los egipcios de inicios del siglo XIX, lo que vuelve una hazaña la derrota del ejército “azteca” por parte de los “yanquis”.

Véanse, incluso, los paralelismos iconográficos entre los retratos de Napoleón (de David) y Scott (de Weir), donde la pose con la mano sobre el costado pareciera una convención corpórea dentro del paradigma del retrato de héroes en el mundo decimonónico occidental (imagen 66) (también véase imagen 18). Finalmente, al general estadounidense se le asocia con la figura de Cortés pues fue el “segundo conquistador de México”, como lo enuncia Mansfield. Es interesante recordar que Scott entró a México por Veracruz, siguiendo la ruta del personaje español.

¿Dónde aparece Santa Anna en las representaciones de la Guerra de México con Estados Unidos? En ninguna de las imágenes de Nebel, publicadas en la obra de

³³² *Ibid.*, pp. 180 y 181.

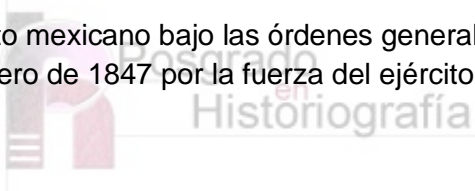
Kendall, aparece el presidente y militar mexicano participando en las batallas. De hecho, más que el ensalzamiento de los personajes, en las litografías se escenifica la batalla en sí, así como la arquitectura de las ciudades y los paisajes en donde éstas se llevan a cabo. De hecho, la vista casi es siempre desde el lado de la batalla de las tropas norteamericanas, por lo que es difícil apreciar el color de los uniformes que los mexicanos portaban. Y es en la última lámina donde aparece la figura de Scott como héroe.

Es conocido que Santa Anna sí participó en la Guerra de México con Estados Unidos. Si bien, no estuvo en todas las batallas, se sabe que luchó en la Batalla de Angostura entre el 22 y 23 de febrero de 1847, en donde tuvo un revés y regresó a la Ciudad de México. Con la llegada de Scott a Veracruz, vuelve a emprender marcha militar para interceptarlos, pero es derrotado de nuevo en Cerro Gordo y trata de formar una resistencia en Orizaba, pero los estadounidenses continuaron avanzando hasta llegar a la Ciudad de México. Después de la reorganización del gobierno mexicano en Querétaro, Santa Anna parte al exilio rumbo a Jamaica y después a Venezuela. Hasta el momento no se conocen otras imágenes en las que se muestren la presencia de Santa Anna en el campo de Batalla.

Sin embargo, en este proyecto se proponen *posibles* representaciones en las que, quizás, aparece la figura del Héroe de Tampico. Son dos grabados que si bien, no corresponden a la escena en cuestión, de la ocupación de la Ciudad de México por Winfield Scott, sí muestran alguna representación [probable] del personaje que ha sido central en nuestro estudio: Antonio López de Santa Anna. Son dos litografías que escenifican la Batalla de la Angostura o, desde la historiografía estadounidense, la Batalla de Buena Vista.

La primera de ellas es una litografía realizada por E.B. y E.C. Kellogg (nombres hasta ahora desconocidos) dueños de la empresa Kellogg & Co. Works of Art. La imagen nos muestra una leyenda que dice el título de la escena: *Batalla de Buena Vista* y en el epígrafe dice:

Defensa ante el ejército mexicano bajo las órdenes general Santa Anna con 20,000 hombres el 23 de febrero de 1847 por la fuerza del ejército de Estados Unidos bajo



las órdenes del general Taylor con tan sólo 5000 hombres. Las pérdidas incluyendo muertos, heridos y desaparecidos de las fuerzas estadounidenses rondaron 800, mientras que las pérdidas entre muertos y heridos rondaron los 2000.

La litografía está dividida en dos partes; del lado derecho vemos a las fuerzas de Estados Unidos, identificados por los uniformes azules y la bandera estadounidense, donde destaca la figura de un militar montado sobre un equino,

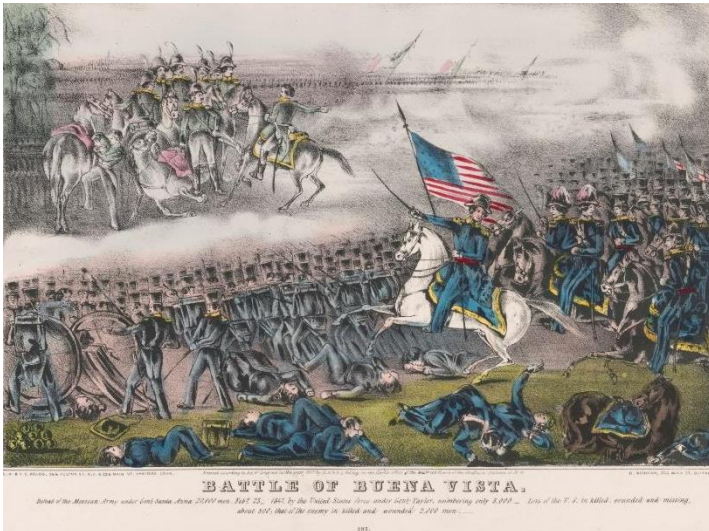


Imagen 67. E.B. y E.C. Kellogg, *Battle of Buena Vista*, litografía, medidas desconocidas, United States Library of Congress's, Washington D.C., c. 1848.

de los militares y sus mecanismos de alteridad frente a los enemigos, como en el caso de los trajes de infantería estadounidense a mediados del siglo XIX (imagen 68).

Peculiarmente, la composición del conjunto de militares mexicanos tiene un gran parecido con la pintura analizada en el capítulo 1, *Acción militar en Pueblo Viejo*, de Carlo de Paris (véase imagen 8 e imagen 17). Es así como se argumenta que, posiblemente, el militar representado en esta litografía de pie sea Antonio López de Santa Anna, y el que está a caballo frente a él, quizás sea Pedro de Ampudia, Tomás Mejía o Manuel María Lombardini.

La otra es una litografía fue realizada por Napoleón Sarony y Henry B. Major, publicada bajo la compañía Sarony & Major

quien probablemente, represente a Zachary Taylor. Del lado izquierdo vemos a un conjunto de militares vestidos con uniformes verdes, en donde se aproxima uno a caballo dando algún informe a otro militar que está de pie. De nuevo, el estudio de los uniformes permite situarnos

ante las identidades



Imagen 68. Uniforme de la a infantería privada durante la Guerra Civil norteamericana, muy parecidos a los utilizados durante la invasión estadounidense a México. Imagen extraída de Facebook.



Gallant charge of the Kentuckians at the BATTLE OF BUENA VISTA, Feb. 23-1847, and complete defeat of the Mexicans.

Imagen 69. Napoleón Sarony y Henry B. Major, *Carga valiente de los kentuckianos en la Batalla de Buena Vista*, 23 de febrero de 1847, y la total defensa de los mexicanos, litografía, medidas desconocidas, Sarony & Major Lithographers, c. 1848.

Lithographers. El título es *Carga valiente de los kentuckianos en la Batalla de Buena Vista, 23 de febrero de 1847, y la total defensa de los mexicanos*. El epígrafe, al igual que la lámina anterior, enuncia: “Ejército americano, 4500 hombres. Ejército mexicano, 20.000 hombres. Pérdidas americanas; muertos 264,

heridos 450, desaparecidos 26. Pérdidas mexicanas; muertos y heridos, 4000”.

En la imagen podemos ver a los kentuckianos con uniformes azul claro, con cascos dorados y plumaje rojo a caballo atacando un cerco de militares mexicanos. Tenemos un ejemplo visual de cómo pudieron haber lucido los trajes de los militares mexicanos durante la intervención estadounidense.

Sin embargo, se trata de fuentes del lado norteamericano y no del todo fidedignas (imagen 70). Lo interesante es notar que detrás los militares mexicanos, en el lado superior derecho, sobresale la figura de un militar, que apenas se distingue pues los artistas lo representaron bastante borroso y atenuado, sin embargo, lo suficientemente notorio como para que se alcance a diferenciar de los demás por su altura y ser el único en estar a caballo. Además, porta un bicornio emplumado y lleva una espada en la mano. ¿Será Antonio López de Santa Anna? Se argumenta que sí, por la similitud en la escena con la litografía de



Imagen 70. Posibles uniformes militares mexicanos utilizados durante la guerra con Estados Unidos hacia 1847. Imágenes extraídas de Facebook.

Kellogg (imagen 67) y por haber sido el líder durante esta batalla, no obstante, aquí cabe lugar a dudas por tener menores evidencias respecto a la lámina anterior.

Es destacable que, al igual que el historiador Edward Deering Mansfield, los litógrafos Kellogg y Sarony & Major, también enfatizan la menor cantidad de soldados estadounidenses que lucharon frente al numeroso ejército mexicano, y que, pese a ello, los norteamericanos tuvieron la hazaña de haber ganado, en este caso, la Batalla de Buena Vista.

4.5 Comentarios finales

De todo el análisis en general se puede concluir, que la memoria colectiva como proceso, se puede historiar, y este análisis lo hace a través del soporte de la pintura y de las litografías. En este capítulo se complejizó un poco la diferenciación entre los sujetos de la memoria, el nosotros/ellos gramaticales en dos dimensiones: por un lado, los emisores, que quedó muy claro son Nebel, y en menor medida Kendall, bajo sus respectivos espacios de experiencias; y los receptores bajo sus determinadas condiciones de posibilidad de recepción: hombres letrados, con cierto nivel económico y, muy posiblemente, los llamados “hombres comunes” desde el espacio de enunciación decimonónico. Lo anterior puede suponer a personas con escasos bienes materiales, pero con un cierto nivel de alfabetización. En Estados Unidos estos sujetos estaban en aumento, mientras que, para el caso mexicano, la educación se encontraba en un proceso más anquilosado, visto desde el horizonte de expectativa de la idea del progreso occidental del siglo XIX.

Por otro lado, en las litografías, existe una construcción de alteridades donde se representan dos tipos de bandos: a los estadounidenses y a los mexicanos. Los estadounidenses enfatizan la figura de los héroes americanos que emprendieron la “segunda conquista de México”: Winfield Scott, y en segundo término, Zachary Taylor. Lo anterior va a legitimar sus respectivas carreras políticas en la época previa a la Guerra Civil de ese país.

Sin embargo, lo destacable es que la idea del Destino Manifiesto conformó ese proceso de construcción de la memoria sobre la intervención estadounidense en México, desde el punto de vista del país expansionista, que tuvo como

consecuencia, la adquisición de una buena parte del territorio mexicano. Por otro lado, la visión a los *otros*, los mexicanos, fue la de un pueblo aguerrido, pero incivilizado lo que hacía necesaria, en términos de las propias alegorías yanquis, su integración a la Unión Americana (no obstante, ya se revisó que no todos los estadounidenses compartían esa concepción). En las litografías, es posible notar la mirada de Estados Unidos hacia los soldados, léperos y populacho de México, así como de su caudillo, Santa Anna, que perdieron la guerra de Intervención Estadounidense entre 1846 – 1848. Aquí lo que *vale la pena recordar para el material de la historia* es al héroe Scott; frente al aguerrido, pero al final derrotado, Antonio López de Santa Anna que huyó del país en exilio.

En este sentido, en la historia de la memoria colectiva como proceso, se atiende aquí a un momento en particular: la historia de la construcción de las memorias colectivas en el siglo XIX en México y Estados Unidos³³³. En este proyecto se delimitó en los momentos de intervención militar, sobre todo, ante la amenaza del expansionismo europeo, y se cierra con el primer enfrentamiento militar entre dos países americanos. La historia visual militar sirvió como un recurso heurístico para abordar el proceso histórico de la memoria colectiva, ejemplo de ello, es que, al momento de materializar el recuerdo en estos soportes visuales (y también en los escritos) se recurre a la figura de Napoleón, que es el arquetipo en el imaginario colectivo del siglo XIX. Es así como atendemos a las similitudes y diferencias entre las estrategias de hacer-ver/hacer-recordar de los hombres de letras que participaron en el emprendimiento de la memoria sobre las intervenciones extranjeras en México.

Además, es importante señalar que la memoria colectiva en los Estados Unidos (para el siglo XIX) no es un proceso social homogéneo sino heterogéneo y multifacético. En primer lugar, se trata de dos proyectos de Estado, así como de

³³³ Esto considerando las condiciones de emisión y recepción de una obra, siempre desde la intención de sus autores-artistas que forman parte de determinadas esferas culturales de enunciación.

producción cultural completamente diferentes, donde la comparación³³⁴ debe ser matizada. Del lado de Estados Unidos, existía un proyecto denominado Destino Manifiesto con distintas interpretaciones al respecto. Es decir, no podía entenderse esta ideología de la misma manera por todos los receptores de la obra de Nebel (ya sea en Estados Unidos o Europa). En segundo lugar, el pintor está pensando en los partidarios de Winfield Scott y construye el recuerdo sobre la llegada del militar a la Ciudad de México. Habrá que pensar en las condiciones de posibilidad de este mensaje en otros personajes que quizás no tenían una imagen apologética de Scott (sobre todo sus opositores políticos y militares).

También cabe resaltar que probablemente no haya habido afinades ideológicas entre Kendall, quién fue el autor del libro donde aparecen las ilustraciones de Nebel, y que éste último no es autor del escrito periodístico. Sin embargo, aquí se pone énfasis en el soporte visual como una forma de construir un recuerdo. Más allá de las dudas de sí el pintor estuvo, o no, durante la invasión estadounidense, lo que aquí se destaca son las estrategias de narrar visualmente una intervención que fue significativa para la imagen de un militar que estaba en plena carrera política.

Finalmente, y después de revisar los emprendimientos sociales de la memoria en México a través de las pinturas, al considerar a Estados Unidos, se argumenta que se trata de dos procesos completamente distintos. Sin embargo, ambos forman parte de una historia de la memoria sobre las intervenciones extranjeras en el siglo XIX americano. Lo anterior problematizado historiográficamente a través de diferentes técnicas y soportes visuales. No obstante, cada uno de esos fenómenos de la memoria son particulares y no se puede generalizar en que los dos sean iguales y equivalentes. Son muestra de los distintos proyectos de nación internos, sus diversas interpretaciones, contradicciones y divergencias, así como las diferentes miradas en torno a la guerra (desde las imágenes), en este caso, de los Estados Unidos durante su consolidación como potencia en expansión territorial.

³³⁴ Aunque no se trató de un capítulo comparativo, sí se tomó en consideración la mirada de Carl Nebel hacia su interpretación visual de la invasión estadounidense en México. Por otra parte, se utilizó como referencia las producciones artísticas mexicanas en torno al mismo acontecimiento.

Conclusiones

Este espacio está destinado a enunciar algunas de las ponderaciones y balances que se efectuaron en la fase final de la escritura de la presente investigación. Se ha argumentado que la línea que se ha seguido es la de las prácticas sociales de la memoria materializadas a través de los soportes visuales en el siglo XIX mexicano. Los contenidos que se han problematizado desde la historiografía son los del recuerdo colectivo sobre las intervenciones extranjeras en la primera mitad del siglo.

Fundamentalmente, se han estudiado tres pinturas ejecutadas por artistas que están localizados en ciertas coordenadas culturales, políticas y sociales de enunciación. Con lo anterior, se recupera la idea de que el concepto de memoria apela a individuos-pintores que circularon en diferentes esferas de la vida colectiva. La relación entre la esfera política y artística permite dimensionar el uso de cierto capital simbólico en las condiciones de posibilidad de ejercer violencia y dominación.

Este ejercicio de investigación permitió integrar puntos de vista distintos, como las críticas posmodernas provenientes de la “nueva historia del arte”, respecto al *giro icónico*, es decir, atender a las lógicas propias de la imagen, su *presencia* y su nivel de agencia. Pero también del *giro historiográfico* que permite auto-observarnos y comprender la construcción de la *écfrasis* como indicador de que las reflexiones sobre haber observado un cuadro nos permiten argumentar, en la investigación, nuestros horizontes de enunciación y comprender que estamos situados en determinados presentes. Fueron los márgenes de estos campos que posibilitaron puntos de encuentro con los estudios sobre procesos sociales de la memoria colectiva a través de materializaciones visuales. La imagen como emprendimiento colectivo de la memoria es un documento con heterocronicidad propia. La historiografía permite analizar las narrativas y discursos diversos que se yuxtaponen en estas fuentes a lo largo del tiempo.

Al inicio del proyecto se partió de la concepción de que la construcción de los diferentes relatos conmemorativos, y su subsecuente concreción en soportes visuales, es manifestación de un ejercicio de poder por parte de personajes que buscaron legitimarse ante una potencial comunidad nacional ubicada en un espacio

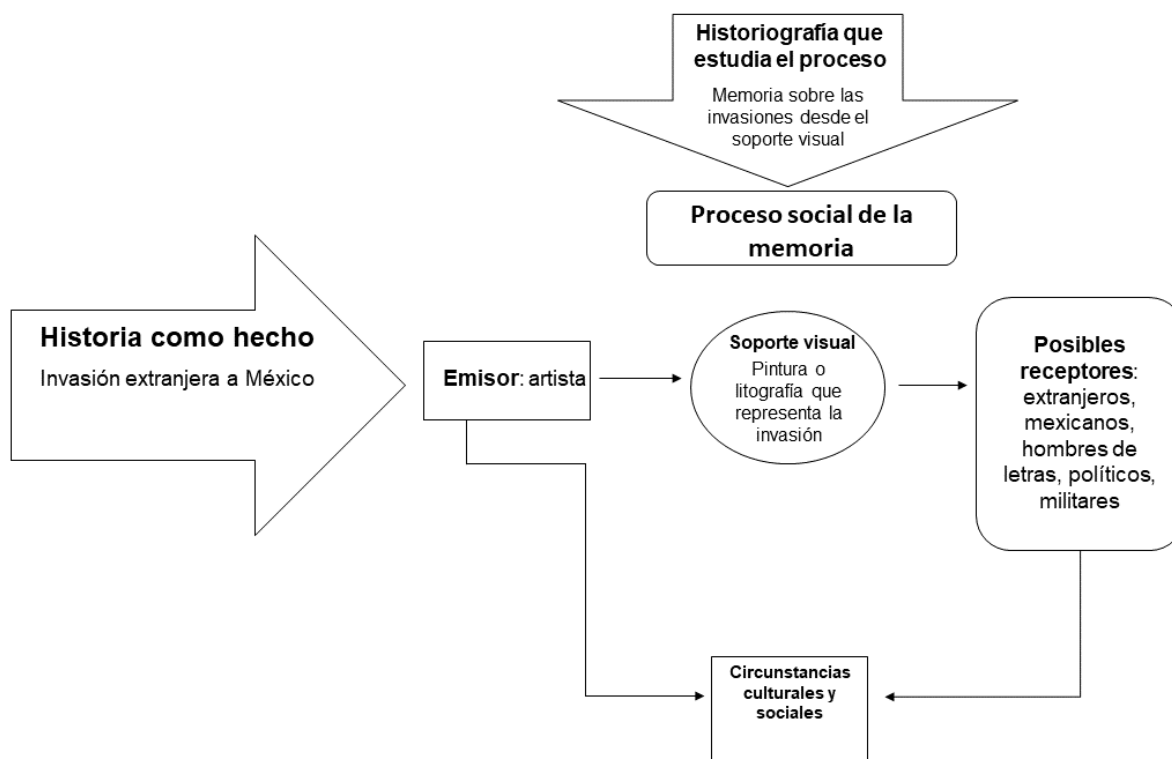
geo-político específico. Este argumento no se ha descartado, no obstante, se ha complementado con la noción de que ese capital simbólico no sólo busca mecanismos de construcción de *identidad nacional* mediante ejercicios de dominación y violencia a nivel *intra-nacional*. También los soportes visuales, que materializan recuerdos sobre las intervenciones extranjeras, sirven como mensajes simbólicos de violencia y ejercicios de dominación entre los países a nivel *internacional*. Y esto sucede entre Estados poderosos, llamados imperios coloniales, a saber, Inglaterra y Francia, en un momento de competencia mercantil y de imposición cultural a otras sociedades más débiles, sobre todo, en términos administrativos y militares. También los Estados Unidos entran dentro de estas potencias, aunque en un momento de consolidación.

En este sentido, una de las aportaciones historiográficas en función de la problematización de las pinturas como vehículos materializados de la memoria, es que existen visiones diversas acerca de cómo relatar las intervenciones militares. Pero se tratan de miradas por parte de sujetos que emiten un discurso del pasado inmediato, y que tienen un cierto nivel de conciencia acerca del papel de cada país dentro del panorama mundial del siglo XIX. Un ejemplo de lo anterior es la utilización del referente visual napoleónico que se vuelve un arquetipo en el discurso de la pintura de batallas en la representación de invasiones extranjeras a México.

Cabe la posibilidad de argumentar, a partir de esto, que los sujetos-pintores fueron actores que tenían un cierto nivel de instrucción como para valorar el papel de México, como nación hispanoamericana, en busca de su *soberanía* en el concierto de naciones frente a los grandes poderosos hegemónicos que pusieron la mira en estos emergentes espacios. No es que cada visión del artista refleje todo un proyecto de nación. El concepto de memoria colectiva ayudó a vislumbrar la complejidad de las redes artísticas y las condiciones de posibilidad de la recepción de esos soportes visuales. De hecho, se mantuvo la posición de que el enfoque propuesto ayuda a rastrear las muchas miradas que pudo a ver habido en una “comunidad nacional” que nunca es homogénea sino más bien compleja y multifacética. Es así que se pudo vincular el problema historiográfico entre tiempo y

sociedad, memoria y soporte visual o, dicho de otro modo, la idea de que los humanos como sujetos sociales también son seres históricos que dejan huellas o marcas que pueden ser estudiados desde la dimensión presente-pasado.

Si al inicio no se tenía clara una diferenciación entre memoria e historia-factual e Historia-ciencia del pasado, al final se pudo concretar la hipótesis de que, el primer concepto corresponde a toda actividad humana de evocación del pretérito (es decir el hecho humano de recordar acontecimientos o la historia como hecho) y que la Historia es la ciencia que puede estudiar esos procesos de memorización. Incluso se llegó a concluir que el proceso social de la memoria sí que puede ser historizado desde las herramientas de la ciencia humanística de investigación del pasado. Precisamente aquí llegamos a otra ponderación sobre lo estudiado en este escrito.



Al comienzo de la indagación de los conceptos que serían utilizados en este trabajo, parecía muy atractivo el uso del concepto *pintura de historia*, que en el capítulo 1

se recuperó. Se trata de una definición propuesta por Tomás Pérez Vejo y que se intentó ajustar a estas primeras pinturas y litografías analizadas. Sin embargo, al valorar más a fondo la noción de memoria colectiva se pudo comprender en que los documentos aquí revisados tuvieron circunstancias de producción y personajes ubicados en esferas distintas a las que el investigador español refiere en su propia obra.

Es decir, la *pintura de historia* apela a un proceso social en el que participan diversos grupos como la Academia de San Carlos (para aquel momento llamada Escuela Nacional de Bellas Artes) y ciertos funcionarios del apenas consolidado aparato estatal liberal. Incluso ese argumento puede debatirse. Lo que es cierto es que las obras aquí recuperadas obedecen a otros momentos, a otras esferas de producción artística, pero que, algo sostienen en común: tanto en la pintura de historia como en la de memorias colectivas sobre las intervenciones militares es posible apreciar un mecanismo cultural y social de representar el pasado a través de soportes visuales. A pesar de que hubo un distanciamiento conceptual con el trabajo de Pérez Vejo, éste sirvió para situar mi propia línea de investigación en un grupo más amplio de la historia de las representaciones visuales del pasado mexicano como un fenómeno colectivo que es cambiante, complejo y heterogéneo en el tiempo. Ambas investigaciones apelan a cursos históricos, artísticos y simbólicos distintos, pero con denominadores similares. La problematización historiográfica permitió elaborar estas observaciones y conclusiones que antes no se vislumbraban tan claras.

Otro aspecto que pudo ser valorado fue el de la imagen de Santa Anna, que estuvo muy presente desde el inicio de la investigación, en detrimento de la recuperación del personaje norteamericano que fue esencial en el último capítulo: Winfield Scott. La primera razón que se obvia es el horizonte cultural de quién desarrollo este estudio, la condición de familiaridad con el Héroe de Tampico, y al que se le dedicó su propio apartado en el capítulo inicial. El reto heurístico fue el de incorporar al personaje considerado héroe por parte del discurso estadounidense de Carl Nebel, frente a Santa Anna a quien se le dedicaron dos capítulos de análisis. El resultado fue imprevisible pero fructífero.

El arquetipo napoleónico y el ensayo del análisis del retrato ecuestre en ambos personajes permitió balancear los repertorios simbólicos de representación militar de los héroes. El hecho de que los artistas hayan retomado referentes de la cultura visual bélica europea en la elaboración de los rasgos de Santa Anna y Scott, y de las conmemoraciones visuales de sus hazañas como defensores de la soberanía y conquistadores de territorios, refleja aspectos comunes en la mirada que se tuvo respecto a las invasiones a México. Fue muy interesante conocer la visión que tuvieron ciertos ilustradores estadounidenses respecto al Héroe de Tampico en su participación en algunas batallas de la guerra entre Estados Unidos y México.

Además, vale la pena recordar que esta investigación es sobre la memoria de las intervenciones extranjeras en México, no sobre las formas de representación de los héroes en batalla³³⁵. Sin embargo, tomar el último aspecto en consideración, aunque sea de manera secundaria, ayudó a consolidar el argumento primero que es el objetivo principal que se propone. Es así como se pudo comprender como Santa Anna puede ser concebido como héroe o como villano dependiendo de la forma de memorización durante un enfrentamiento entre países y de las intenciones del artista como sujeto social. Habría sido interesante encontrar representaciones de Winfield Scott por parte de artistas mexicanos o que apelen al discurso nacionalista de este país. Además, la importancia de la imagen no solo radica en su capacidad cohesiva de una comunidad imaginada, sino por la universalidad mimética que esta conlleva en sus “lógicas propias”.

Otro aspecto importante fue la recuperación del concepto de lugares de la memoria de Pierre Nora, y el posterior distanciamiento del mismo. Nora utilizó dicha definición en torno a monumentos y ciertas obras artísticas en el contexto de las conmemoraciones del primer centenario de la Revolución Francesa. Aunque la autora se sitúa en un espacio geográfico y nacional distinto al mexicano, se pensó

³³⁵ Sin embargo, es una ruta de investigación importante que quedará pendiente en una agenda de investigación en el futuro. Se han pensado en diversos planteamientos posibles a través de la lectura de Thomas Carlyle, *Los héroes: el culto de los héroes y lo heroico en la historia*, Madrid, Ed. Sarpe, 1985.

que podría existir una analogía en las pinturas que fueron objeto de estudio en esta investigación.

Con el avance del proyecto, existió cierto distanciamiento con el proceso que Nora investigó y el que se ha propuesto aquí. Los *lugares de la memoria* refiere a las intenciones para volver a anclar la memoria nacional en un momento donde muchos de sus habitantes comenzaban a sentir cierto extrañamiento o desconocimiento por los acontecimientos de la Revolución. Esto es evidente ya que, tras un centenario, muchos de los sujetos contemporáneos a los acontecimientos habían fallecido o se habían deteriorado las estrategias conmemorativas. Además, la definición apela a un proceso social distinto al que se investigó en este escrito. Mientras que las pinturas sobre la memoria de las intervenciones extranjeras buscan configurar un recuerdo sobre un acontecimiento bélico reciente, el *lugar de la memoria* busca re-ligar un momento de conmemoración nacional más lejana, como lo fue el centenario de la Revolución Francesa.

Lo anterior no quiere decir que la definición no pueda ser aplicada para procesos similares en México. Por ejemplo, durante el Porfiriato se dio un programa cultural de conmemoración por el Centenario de la independencia de México. Se trató de un momento de cierta estabilización estatal y de un dominio simbólico por el pasado ante una comunidad política bien delimitada (sobre todo, las elites políticas y culturales de la época). La concepción de Nora puede entrar en este ámbito historiográfico de discusión, pero es inconmensurable al momento y a los soportes visuales memorísticos sobre las intervenciones extranjeras en la primera mitad del siglo XIX.

Con los trabajos de Pérez Vejo y Pierre Nora hubo virajes metodológicos que no son opuestos, sino complementarios, y que permitieron situar la línea de investigación que se propone: la historia de los soportes artísticos como emprendimientos memorísticos del pasado en sociedades ubicadas en respectivos presentes. Cada autor estudia momentos y dimensiones particulares de estos mismos procesos sociales del recuerdo. Precisamente, la idea de memoria colectiva

ayuda a situarse en un aspecto en particular de la evocación del pretérito, y que ayuda a exponer lo complejo y heterogéneo del mismo.

Se concluye con la ponderación de la hipótesis inicial de estudio: que los mecanismos colectivos de la memoria tangibles en materiales visuales (sobre las intervenciones extranjeras en México, 1829-1851) obedecen a estrategias de generación de identidad³³⁶. Lo anterior se ha mantenido, pero hace falta complementar algunos puntos. Como se mencionó arriba, hay estrategias de generación de poder simbólico y violencia simbólica al interior de una nación, pero también hacia otras naciones extranjeras.

Cuando las naciones hispanoamericanas obtienen su Independencia, tanto Estados Unidos como las potencias imperialistas europeas ven la posibilidad de expandir sus dominios comerciales y militares. El acento de los países poderosos está en la *hegemonía* mientras que en las naciones independizadas en la *soberanía*. Aunque México nunca fue un Estado con intenciones belicistas, es posible apreciar en sus símbolos culturales, como en el Himno Nacional, y en ciertas pinturas sobre las intervenciones extranjeras, la construcción de un discurso simbólico con cierto contenido de violencia militar que responde a las constantes amenazas que sufrió en su primera mitad de siglo XIX.

Si, por un lado, el reto de los primeros regímenes republicanos fue el de establecer un pacto político con ciertos miembros de una comunidad política en construcción, también se valió de recursos visuales para (tratar) de imponer una imagen patriótica frente a los “otros” extranjeros. A través de la construcción de una memoria visual sobre las intervenciones se puede apreciar una doble estrategia de construcción de identidad hacia adentro, pero también hacia afuera. Es aquí donde se puede dilucidar entre el ellos/nosotros que se retomaba en Paul Ricoeur. Es decir, no se trata de un *adentro* homogéneo, ni de un *afuera* monolítico. Son categorías construidas a través de los imaginarios de nación que es posible rastrear en las pinturas y sus autores. Esas formas de diferenciación social son establecidas

³³⁶En este trabajo no se considera que la única ruta de construcción social del pasado se da a partir del emprendimiento colectivo de memoria. Sin embargo, es el que es central en este estudio.

simbólicamente a través de la materialización del recuerdo en la obra visual. Es por ello que el mensaje que se da, tanto a los posibles miembros de la comunidad nacional, como hacia los que se pretenden como invasores, obedece a formas culturales de establecer alteridades un periodo donde se buscó identidad.

El artista a través de su obra construye una escenificación donde muestra esos valores y criterios nacionalistas en lo que representa el enfrentamiento entre las dos partes. Siempre es posible rastrear cierto partidismo en donde se ensalza a los *unos* y se tiraniza a los *otros*. No sólo los personajes son objetos de importancia, sino también los lugares o localidades que después son consagrados a los relatos conmemorativos: la *Batalla de Pueblo Viejo* o *La gloriosa acción de Veracruz*, que se inscriben dentro de un marco más amplio, a saber, el *nacional*.

De manera que, al tratar con la cuestión del recuerdo como proceso social que genera identidad, vemos ámbitos y esferas complejas, diferenciadas y heterogéneas en las que estuvo en pugna el poder político y el discurso sobre el pasado militar. Comprender cada uno de esos aspectos permite comprender que si bien, si hay identidades, estas no deben tomarse como historiográficamente determinadas. Pues hay que resaltar que no todos los franceses vieron con beneplácito la invasión francesa a México, e incluso, muchos de ellos eran bonapartistas o absolutistas. Lo mismo para el caso español en el momento de la Reconquista, había quienes apoyaron eran gaditanos y estaban en contra de Fernando VII. También en Estados Unidos, no había una sola lectura sobre el Destino Manifiesto, y hubo quienes condenaron la invasión del país norteamericano hacia México. Inclusive, en México no existía un consenso acerca de qué forma debía adoptar la república y qué manera de gobernar debía ser la más adecuada.

Además, la memoria como proceso colectivo es cambiante, selectivo y también es posible comprender las distintas estrategias de olvido. En un momento determinado, el clima político impulsó a establecer determinados relatos militares sobre las intervenciones extranjeras del pasado y a la configuración de fechas conmemorativas en los nacientes calendarios cívicos mexicanos. ¿Por qué ya no se celebra el 11 de septiembre fecha de la victoria de Santa Anna contra el intento

de Reconquista español? Ciertas planificaciones para establecer continuidades entre el pasado y el presente dependerán del clima político del momento. El presente siempre es la circunstancia de enunciación del recuerdo en donde existirán diferentes miradas hacia los futuros posibles, con sus respectivos intereses, necesidades, imágenes e interpretaciones que no siempre convivirán armoniosamente.

Finalmente, todas las sociedades son polivalentes y cambiantes a lo largo del tiempo, en eso radica la historicidad de la humanidad. Con la noción de memoria colectiva se pudo situar la línea de investigación que se propone: la historiografía de los soportes visuales vistos como documentos que inscriben memoria sobre las intervenciones extranjeras a México (1829-1851). Las condiciones de producción parten de la intencionalidad de sus artistas, pero se enmarcan en un mundo posible de recepciones, resignificaciones y reappropriaciones que es posible rastrear con los elementos historiográficos pertinentes. Todo lo anterior supone una aventura de estudio que puede revelar resultados inesperados, sin embargo, aún quedarán aspectos que retomar pues todo proyecto siempre es inacabado.

Fuentes Hemerográficas

- *El Universal*, 10 de febrero de 1851.
- *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de agosto de 1843.

Bibliografía

- Acevedo, Esther, “De la reconquista a la intervención”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, 2000, pp. 188 – 204.
- Acevedo, Esther, “Desde qué mirada vieron los franceses a México”, en *L’Illustration. Journal Universel, 1843-1875*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019.
- Acevedo, Esther, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México: Museo Nacional de Arte, 2000, pp. 125 – 131.
- Aquino Sánchez, Faustino Amado, Intervención Francesa, 1838-1839. *La diplomacia mexicana y el imperialismo del librecambio*, tesis para obtener el grado en licenciado en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1992.
- Aguilar Ochoa, Arturo, “Asaltos al trópico: Petros Pharamond Blanchard, un pintor romántico francés en el México de 1838”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 40, núm. 112, 2018, pp. 213-258.
- Aguilar Ochoa, Arturo, “Aventura visual de un pintor viajero”, en *Carl Nebel. Pintor viajero del siglo XIX*, *Artes de México*, núm. 80, 2006, pp. 9-19.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ankersimt, Frank, *Sublime Historical Experience*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- Annino, Antonio, Guerra François- Xavier, (coords.), *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

- Arreola Vera, Leonardo Daniel, “Arte y museos de arte en Estados Unidos. Una revisión historiográfica”, en *Fuentes Humanísticas*, vol. 35, núm. 67, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2023.
- Báez Macías, Eduardo, *La pintura militar de México en el siglo XIX*, México: Secretaría de la Defensa Nacional, 2008.
- Báez Macías, Eduardo, “Litografía y vida militar”, en *Nación de imágenes. Litografía mexicana del siglo XIX*, Museo Nacional de Arte, CONACULTA, 1994, pp. 71- 83.
- Báez Macías, Eduardo, “Pintura militar: entre lo episódico y la acción de masas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, 2001, pp. 129-147.
- Bandieri, Luis María, “Patria, nación, estado “et de quibusdam aliis”, en *Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, vol. 37, núm. 36, enero-junio, 2007, pp. 13-53.
- Bart, B. E, *The Mexican- American War, by-product of America’s mid-nineteenth century political rivalries*, (trabajo para obtener el master en Estudios de la Defensa), Toronto, Canadian Forces College, 2015.
- Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume Central de distribuciones, S.A. 1989.
- Brinkley, Alan, *Historia de Estados Unidos. Un país en formación*, México, McGraw-Hill Interamericana, 2003.
- Bueno, José María, *Las guarniciones de los presidios de Nueva España. Los dragones de cuera*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2014, en <http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/2/26021847.html> consultado el 10 de agosto de 2023.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Ed. Crítica, 2001.
- Butterfield, Roger, “Introduction”, en Chamberlain, Samuel E., *My Confession: Recollections of a Rogue*, Nueva York, Harper and Brothers, Publishers, 1956, pp. 1-5.

- Carmona, Doralicia, “Rebelión de los “Polkos””: les parece injusto que personas acomodadas sean expuestas a contratiempos en las campañas para defender el país”, en Memoria Política de México, México, 2017, blog disponible en <https://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/2/26021847.html#:~:text=Rebeli%C3%B3n%20de%20los%20%E2%80%9CPolkos%E2%80%9D%3A,campa%C3%B1as%20para%20defender%20el%20pa%C3%ADs.&text=Los%20%E2%80%9CPolkos%E2%80%9D%20se%20pronuncian%20en,Antonio%20L%C3%B3pez%20de%20Santa%20Anna>. Consultado el 24 de noviembre de 2023
- Cosci, Lucas Daniel, “Caminos de rememoración. La memoria y la construcción del conocimiento histórico en la hermenéutica de Paul Ricoeur”, publicación electrónica, disponible en <https://fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/danielcosci.pdf> consultado el 24 de noviembre de 2023
- Costeloe, Michael P., “A pronunciamiento in nineteenth century mexico: ‘15 de julio de 1840’ ”, en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 2, núm. 4, , verano, 1988, p. 245-264.
- Crespo, José Antonio, *¡Al grito de guerra! Historia y significado del Himno Nacional*, México, Consejo Editorial de la H. Cámara de Diputados, 2019.
- Chiaramonte, José Carlos “Modificaciones del pacto imperial”, en Annino, Antonio y Guerra, François-Xavier (coords.) *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 85-113.
- Camboni, Elisa, “Carlo Paris: Roma-Messico a/r”, en Giovanna Capitelli y Stefano Cracolici (eds.), *Roma en México, México en Roma. Las academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo, 1843- 1867*, Roma: Campisano Editore, 2018, pp. 95-110.
- Cuadriello, Jaime, “Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación”, en Esquinca Azcárate, Bernardo, et. al., *El éxodo mexicano: los héroes en la*

mirada del arte, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Fomento Cultural BANAMEX, 2010, pp. 38-101.

- Dalma, Juan, *La estatua ecuestre de Colleoni y su enigma*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- De la Garza Becerra, Luis Alberto, “El entierro de una pata y otras historias santannistas”, en *Estudios políticos*, núm. 21, novena época, septiembre-diciembre, 2010, pp. 39-62.
- De Bustamante, Carlos María, *Apuntes para la historia del gobierno del general Antonio López de Santa Anna*, México, Instituto Cultural Helénico, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Esner, Rachel, “Horace Vernet in the Public Imagination”, en D. Harkett, & K. Hornstein (Eds.), *Horace Vernet and the thresholds of nineteenth-century visual culture*, Hanover, NH Dartmouth College Press, pp. 57-72.
- Esparza Liberal, María José, “Abraham López. Un calendarista singular”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 84, 2004, pp. 5-52.
- Fernández Fernández, José Manuel, “Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu”, en *Papers*, núm. 98, vol. 1, 2013, pp. 33-60.
- Fowler, Will, “Antonio López de Santa Anna: <<El hombre visible por excelencia>>”, en Chust, Manuel y Mínguez Víctor (eds.), *La construcción del héroe en España y México*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, pp. 357-380.
- Fowler, Will, “El pronunciamiento mexicano de la primera mitad del siglo XIX. Hacia una nueva tipología”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 38, julio-diciembre, 2009, pp. 5-34.
- Fowler, Will, “Fiestas santannistas: la celebración de Santa Anna en la villa de Xalapa, 1821-1855”, en *Historia Mexicana*, vol. LII, núm. 2, El Colegio de México, 2002, pp. 391-447.
- Fowler, Will, *Santa Anna*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2010.
- Freedberg, David, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, 2017.

- García Cantú, Gastón, *Las invasiones norteamericanas en México*, México, Ed. Era, 1971.
- García Rubio, Fabiola, *La entrada de las tropas del general Winfield Scott a la Ciudad de México: interpretación de la litografía de Carl Nebel* (tesis de licenciatura en Historia), México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Gayón Córdoba, María, *La ocupación yanqui de la ciudad de México, 1847-1848*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, 1997.
- González de Canales y López-Obrero, Fernando, *Uniformes de la armada. Tres siglos de historia (1700-2000)*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2013.
- Gualdi, Pedro, "Vista interior de la Cámara de Diputados", en *Monumentos de México*, Impreso por J. M: Lara, calle de la Palma núm. 4., 1841.
- Guerra, François-Xavier, "El pronunciamiento en México: prácticas e imaginarios", en *Travaux et Recherches dans les Amérique de Centre*, núm. 37, junio, 2000, pp. 15-26.
- Guerra, François-Xavier, "El ocaso de la monarquía hispánica: revolución y desintegración", en Annino, Antonio y Guerra, François-Xavier (coords.) *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 117-141.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica", en *Historia Mexicana*, vol. LIII, núm. 2, 2003, pp. 341-390.
- Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004
- Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Anthropos, 2004.
- Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, "La Guerra de los Pasteles", en *Artículo Histórico INEHRM*, INEHRM, México, 2014, p. 8. Disponible en:

[https://www.inehrm.gob.mx/es/inehrm/La Guerra de los pasteles](https://www.inehrm.gob.mx/es/inehrm/La_Guerra_de_los_pasteles)

consultado el 2 de octubre de 2023

- Jaran, François, “De la diferencia entre la historia como acontecimiento (Gesichte) y la historia como ciencia (Historie) en Heidegger”, en *Hodós. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 8, enero-diciembre, 2017, pp. 106-131.
- Jean-Pierre Albert, “Du martyr a la star. Les métamorphoses des héros nationaux”, en Pierre Centlivres, Daniel Fabre, François Zonabend (dirs.): *La fabrique des Héros*, París, Éditions de la Maisonde sciens de l’homme, 1998, pp. 11-32.
- Juárez López, José Luis, *Las litografías de Karl Nebel. Versión estética de la invasión norteamericana, 1846-1848* (tesis de maestría en Historia del Arte), México, Facultad de Filosofía y Letra, UNAM, 1998.
- Kahle, Gunter, *El ejército y la formación del Estado en los comienzos de la independencia de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Museo de Québec, Les Presses de l’université laval, 1992.
- Landesio, Eugenio, *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*, México, Dirección General de Bibliotecas, 1867.
- Linati, Claudio, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, prólogo de Manuel Toussaint, Introducción, estudio y traducción de Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.
- Mansfield, Edward Deering, *Life of General Winfield Scott*, Nueva York, A. S. Barnes and Co., 1852.
- Majluf, Natalia, “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”, en *Histórica*, vol. XXXVIII, núm. 1, pp. 73-108.

- Mendiola, Alfonso, “La inestabilidad de lo real en la ciencia de la historia: ¿argumentativa y/o narrativa?”, en *Historia y Grafía*, núm. 24, año 12, pp. 93-122.
- Mendiola, Alfonso, “Los géneros discursivos como constructores de la realidad. Un acercamiento mediante la teoría de Niklas Luhmann”, en *Historia y Grafía*, núm. 32, 2009, pp. 21-60.
- Mínguez, Víctor, “Cuando el poder cabalgaba”, en *Memoria y civilización*, núm. 12, 2009, pp. 71-108.
- Mitchel, W.J.T., “¿Qué quieren realmente las imágenes?”, en *October*, Vol. 77 (Verano 1996), pp. 71-82.
- Morales Pérez, Velia, “La Academia de Bellas Artes de Puebla”, en *Tiempo Universitario*. Gaceta histórica de la BUAP, año 6, núm. 1, 2003. Disponible en <https://archivohistorico.buap.mx/sites/default/files/Tiempo%20Universitario/2003/1/index.html> Consultado el 16 de octubre de 2023.
- Moxey, Keith, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2016.
- Muñoz, Rafael F., *Santa Anna. El dictador resplandeciente*, México, fondo de Cultura Económica, 1984.
- Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire* (traducción de Laura Masello), Montevideo, ediciones Trilce, 2008.
- Onyon, David E., *The United States occupation of Mexico City, 1847-1848* (disertación de licenciatura en Filosofía), Denton, University of North, Texas, 2022.
- Payne, Stanley, *Politics and the military in Modern Spain*, Stanford, Stanford University Press, 1967
- Payno, Manuel, *El fistol del diablo, Novela de costumbres mexicanas*, México, Editorial Porrúa, 1992.
- Pérez Vejo, Tomás, “El uso de las imágenes como documento histórico. Una propuesta metodológica”, en Gumersindo Vera Hernández, Alejandro Pinet Plasencia, Pedro Quintino, *Memorias del Simposio. Diálogos entre la Historia*

Social y la Historia Cultural, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, p. 147-160.

- Pérez Vejo, Tomás, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, en *Historia y gráfica*, núm. 16, 2001, pp. 73-110.
- Pérez Vejo, Tomás, “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, en *Memoria y sociedad*, vol. 16, núm. 32, 2012, pp. 17-30.
- Pickens, April L., “The Effect of Religious Opposition on the Mexican-American War (1846-1848)” (conferencia), Virginia, en *MAD-RUSH Undergraduate Research Conference*, James Madison University, 2018, p. 1-41.
- Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, México, Editorial Porrúa, 1985.
- Prieto, Guillermo, *Los yanquis en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Rabotnikof, Nora, “De conmemoraciones, memorias e identidades”, en Leyva, Gustavo, et. al. (coords.) *Independencia y Revolución: pasado, presente y futuro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 413-436.
- Raible, Wolfgang, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”. en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 303-342.
- Ramírez, Fausto, “La visión europea de América Tropical: los artistas viajeros” en *Historia del arte mexicano*, México, SEP/INAH-Salvat, 1984, tomo 7, pp. 1367-1391.
- Ramírez Peña, Susi Wendolin, *El Occidente de México y sus imaginarios de nación. Conmemoraciones, héroes y monumentos en 1910, 1921 y 1960*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2022.
- Ricoeur, Paul, “Historia y Memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”. *Annales, Histoire. Sciences*, N° 55-4, julio-agosto 2000, p. 1-17.

- Ríos de la Torre, Guadalupe y Ramírez Leyva, Edelmira, *De las palabras a los hechos. Glosario de términos históricos, políticos y económicos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- Roa Bárcena, José María, *Recuerdos de la invasión norteamericana (1846-1848), por un joven de entonces*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Rodríguez Moya, Inmaculada y Mínguez, Víctor, *El retrato del poder*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2019.
- Rodríguez Ordoñez, Jaime, “Los caudillos y los historiadores; Riego, Iturbide y Santa Anna” Chust, Manuel y Mínguez, Víctor (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2003, pp. 309-335.
- Rodríguez Piña, Javier, “Sobre la presencia del conservadurismo francés en México durante la primera mitad del siglo XIX”, en Lise Andries y Laura Suárez de la Torre (coords.), *Impresiones de México y de Francia*, Instituto Mora, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, México, 2009, pp. 277-302.
- Ruiz de Gordejuela, Jesús, *Barradas: El último conquistador español*, México, INERHM, 2019.
- Salomón Salazar, Mercedes Isabel, “La colección de la Academia de Bellas Artes de Puebla. Libros, documentos y estampas”, en Jesús Márquez Carrillo (coord.) *Conjunción de Saberes. Historia del Patrimonio Documental de la Biblioteca Lafragua*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017, pp. 283-321.
- Sánchez Barón, Yaret Verónica, *El México decimonónico a través de la mirada de Carl Nebel. Imaginarios sobre alteridad-identidad* (tesis de licenciatura en Historia del Arte), Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Sánchez Ulloa, Cristóbal Alfonso, *La vida en la ciudad de México durante la ocupación del ejército estadounidense. Septiembre de 1847 – junio de 1848*

(tesis de licenciatura en Historia), México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012.

- Santa Anna, Antonio López, *Mi historia militar y política: 1810-1874*, México, Librería de Vda. Ch. y Bouret, 1905.
- Schellenberg, Theodore Roosevelt, "The Secret Treaty of Verona: a Newspaper Forgery", en *The Journal of Modern History*, vol. 7, núm. 3, septiembre, 1935, pp. 280-291.
- Serrano Ortega, José Antonio y Vázquez, Josefina Zoraida, "El nuevo orden, 1821-1848", en *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, pp. 397-442.
- Sims, Harold, *La reconquista de México. La historia de los atentados españoles, 1821-1830*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Tyler, Ron, "El gran libro estadounidense: The war between United States and Mexico, illustrated", en *Carl Nebel. Pintor viajero del siglo XIX, Artes de México*, núm. 80, 2006, pp. 49-61.
- Van Dijk, Teun A., "El discurso como interacción en la sociedad", en. van Dijk, Teun A., (comp.) *El discurso como interacción social*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2000, pp. 19-66.
- Vázquez, Josefina Zoraida, "Continuidades en el debate centralismo-federalismo", en *Décadas de inestabilidad y amenazas. México, 1821-1848*, (Antología), México, El Colegio de México, 2010.
- Vázquez, Josefina Zoraida, "Los planes políticos y colaboración entre civiles y militares", en Vázquez, Josefina Zoraida, *Décadas de inestabilidad y amenazas* (Antología). México, 1821-1848, en Zoraida Vázquez, Josefina México, El Colegio de México, 2010.
- Vázquez, Josefina Zoraida, "Political plans and collaboration between civilians and the military, 1821-1846", en *Bulletin of Latin American Research*, vol. 1, núm. 15, enero, 1996, p. 19-38.
- Vázquez, Josefina Zoraida, "Una difícil inserción en el concierto de las naciones" en Antonio Annino y François-Xavier Guerra (coords.) *Inventando*

la nación. Iberoamérica. Siglo XIX, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 253-284.

- Vázquez, Semadeni, María Eugenia, “Masonería, papeles públicos y cultura política en el primer México independiente”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 38, julio-diciembre, 2009, pp
- Zárate Toscano, Verónica, “Héroes y fiestas en el México decimonónico: la insistencia de Santa Anna”, en Chust, Manuel y Mínguez, Víctor (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2003, pp. 35-83.
- Zárate Toscano, Verónica, “La conformación de un calendario festivo en la cultura política y memoria” en Erika Pani y Alicia Salmerón (coords.), *Conceptualizar lo que se ve. François Xavier Guerra, historiador. Homenaje*, México, Instituto Mora, 2004, pp. 182-215.
- Wallerstein, Immanuel, “El moderno sistema mundo y la evolución”, en *Antiguo Oriente*, vol. 5, 2007, pp. 231-242.
- Zorrilla, Luis G., *Historia de las relaciones entre México y los Estados Unidos de América. 1800-1958*, México, Ed. Porrúa, 1965-1966, 2 tomos.