

La visión conservadora de la Conquista y la Independencia de México en la “Historia mexicana” de la casa Michaud y Thomas, 1848-1849

The Conservative View of the Conquest and the Independence of Mexico in the Series of Lithographs “Historia Mexicana” by Michaud and Thomas, 1848-1849

Artículo recibido el 7 de abril de 2021; devuelto para revisión el 20 de octubre de 2021; aceptado el 22 de octubre de 2021; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2022.121.2802>

Arturo Aguilar Ochoa Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélez Pliego”, aragoch@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4768-4975>

Líneas de investigación Representaciones visuales de la Intervención francesa y el Segundo Imperio en México; litografía del siglo XIX; artistas viajeros.

Lines of research Visual representations of the French Intervention and the Second Empire in Mexico; nineteenth-century lithography; traveling artists.

Publicación más relevante Introducción a *Las Glorias Nacionales o el Álbum de la Guerra* (Puebla: El Colegio de Puebla/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012).

Resumen En el presente artículo se dan a conocer por primera vez ocho litografías con escenas y los principales personajes de la Conquista de México y la consumación de la Independencia: Moctezuma, Hernán Cortés y Agustín de Iturbide. Mediante un análisis iconológico que echa mano de la tradición iconográfica y el contexto de la época (ubicado en 1848 y 1849), se busca develar las intenciones, los medios en los que pudieron difundirse y sus posibles patrocinadores. La hipótesis que se plantea busca conectar el discurso de las imágenes con el pensamiento conservador que se formó con mayor claridad en ese momento y va a marcar su antagonismo con el grupo liberal a partir de entonces.

Palabras clave Litografía; la Conquista; la consumación de la Independencia; Moctezuma; Hernán Cortés; Agustín de Iturbide.

Abstract This article presents for the first time eight lithographs with scenes and the main characters of the Conquest of Mexico and the consummation of Independence: Moctezuma, Hernán Cortés and Agustín de Iturbide. Through an iconological analysis that draws on the iconographic tradition and the context of the time (located in 1848 and 1849), it seeks to reveal their intentions, the media in which they were intended to be disseminated, and their possible sponsors. The article also puts forward a hypothesis that seeks to connect the discourse of the images with the conservative thought that was acquiring greater clarity at the time and that henceforth marked the antagonism towards the liberal group.

Keywords Lithography; the Conquest; the consummation of Independence; Moctezuma; Hernán Cortés; Agustín de Iturbide.

ARTURO AGUILAR OCHOA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

La visión conservadora de la Conquista y la Independencia de México

*en la “Historia mexicana” de la casa
Michaud y Thomas, 1848-1849*

Las distintas versiones de la historia y de los héroes

La lucha que hubo entre liberales y conservadores en gran parte del siglo XIX fue uno de los eventos más trascendentales en nuestro país que marcó, sin duda, las posturas que cada grupo buscaba en sus proyectos de nación, entre ellos la visión de la historia mexicana. El discurso sobre el pasado se convirtió así en una herramienta para legitimar propuestas en el aspecto político, económico y cultural. En este sentido las manifestaciones plásticas apoyaron, dependiendo de qué grupo las proponía, una u otra de estas dos visiones. La pintura académica, por ejemplo, desde la restauración de la Academia de San Carlos en 1843 y hasta el advenimiento del control de los liberales en 1867, fue un reducto de los conservadores. Tenemos algunas investigaciones que han destacado este hecho, pues el discurso visual que se produjo en este centro no puede entenderse sin considerar la hegemonía de este sector.¹ Sin embargo, por la escasez de obras y estar fuera de los círculos académicos,

1. Véase Fausto Ramírez, “Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX: el programa artístico de los conservadores”, en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructura colonial*

no se ha considerado lo que se hizo, con el mismo talante, en las manifestaciones gráficas, como el grabado y la litografía, esta última que en este artículo nos ocupa. Tal revisión, desde luego, dista mucho de abonar a una historia maniquea y simplista de nuestro pasado nacional, busca únicamente presentar los principios ideológicos en los que se apoyaba ese discurso iconográfico que son útiles en nuestra comprensión del siglo XIX. Son varios los autores, por fortuna, que han permitido superar la vieja idea de satanizar el conservadurismo mexicano y hacer un análisis más objetivo o al menos no superficial de su pensamiento. Entre ellos podemos destacar, para la década estudiada, los trabajos de Josefina Zoraida Vázquez,² y Cecilia Noriega y Erika Pani³ o libros como *Los rostros del conservadurismo mexicano*,⁴ además de otras investigaciones mencionadas en este texto y a las cuales remito al lector pues no se pretende ahondar en un debate teórico. La intención apunta, más bien, a encontrar las conexiones entre un pensamiento político con el significado que las imágenes esconden, en este caso en las series litográficas. Para entender, por ejemplo, qué tipo de héroe ha merecido un culto en determinado momento, es necesario indagar en las bases ideológicas que lo sustentaron, ya que cualquiera de los héroes de nuestro panteón nacional puede convertirse en villano en una época y pasar a un proceso inverso en otra. Detenerse en esos cambios es importante, pues, más allá de las clasificaciones como el héroe libertador o

a la exigencia nacional (1780-1860), coord. Esther Acevedo (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001), 82-104.

2. Josefina Zoraida Vázquez, “Centralistas, conservadores y monarquistas 1830-1853”, en *El conservadurismo mexicano en el siglo XIX (1810-1910)*, coords. Humberto Morales y William Fowler (Ciudad de México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/University of Saint Andrews/Gobierno de Puebla-Secretaría de Cultura, 1999), 115-133. El libro, con todos sus artículos, es el mejor antecedente del estudio sobre el conservadurismo en México. He querido destacar, sin embargo, el trabajo de Josefina Zoraida Vázquez, pues es el que se relaciona directamente con el tema tratado en este artículo.

3. Cecilia Noriega y Erika Pani, “Las propuestas ‘conservadoras’ en la década de 1840”, en Erika Pani, *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, vol. 1 (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 175-213.

4. Renée de la Torre, María Eugenia García Ugarte y Juan Manuel Ramírez Saíz, comps., *Los rostros del conservadurismo mexicano* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2005). En este libro habría que destacar el artículo de Conrado Hernández, “El efecto de la guerra en el conservadurismo mexicano (1856-1867)”, 99-207, el cual si bien no toca los años que nos interesan para nuestra investigación presenta algunos antecedentes.

el héroe mítico y el salvador,⁵ con estas figuras se hacen palpables las nociones colectivas de conciencia (patria o nación) que convalidan los sistemas jurídicos y de gobierno (el régimen de Estado).⁶

La Conquista de México y la consumación de la Independencia, momentos fundacionales de nuestra historia, nos permiten este análisis sobre todo cuando se incluye a personajes como Hernán Cortés, Moctezuma II y Agustín de Iturbide, los tres ocultos u olvidados en la historia oficial. El trinomio que forman ya ha sido revisado por otros investigadores pues, a consideración de Jaime Cuadriello, comparten características comunes al igual que Francisco I. Madero y José Vasconcelos. En el caso de Moctezuma e Iturbide “se trata de personajes-proyecto, que algún día estuvieron revestidos de la soberanía y la legitimidad política y moral, arrogándose incluso su representatividad de toda ‘la nación’, pero que al siguiente terminaron destronados y sacrificados, sin siquiera vislumbrar la tierra prometida”.⁷ Sin compartir del todo esta aseveración, ya que para el caso de Moctezuma no se puede hablar de la representatividad de toda una nación, pues no existía en ese momento; es cierto que son, por antonomasia, los héroes caídos en desgracia después de su glorificación, incluso son las “no personas” de la historia, pues en casi todos los casos no se encuentran entre los héroes de la patria, basta señalar que en el grito de Independencia a Iturbide jamás se le menciona, y Moctezuma, a diferencia de Cuauhtémoc, no ha merecido la construcción de estatuas y monumentos que lo exalten. Por otro lado, la figura de Hernán Cortés ofrece el mejor ejemplo de los avatares de un héroe en sus ascensos y caídas. De ser en la etapa virreinal un “nuevo Moisés”

5. Víctor Mínguez hace una clasificación de los héroes en periodos específicos, véase Víctor Mínguez, “Héroes clásicos y reyes héroes en el Antiguo Régimen”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez, eds., *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)* (Valencia: Universitat de Valencia, 2003), 51-70. En este trabajo el autor revisa la aparición de los héroes en el mundo contemporáneo y rastrea los modelos que establece la cultura clásica y su reinterpretación durante el Antiguo Régimen, cuando la categoría del héroe es patrimonio de los monarcas y príncipes absolutos.

6. Jaime Cuadriello, “Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación”, en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 40. Entre los múltiples estudios sobre las figuras de los héroes y sus distintas clasificaciones se pueden señalar los siguientes: Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1981) y Hugo F. Bauzá, *El mito de héroe, morfología y semántica de la figura heroica* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998).

7. Cuadriello, “Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación”, 99-100.

que había guiado al nuevo Israel hacia la Tierra Santa,⁸ en alusión a la salvación que hizo de los pueblos indígenas sacándolos de la idolatría, pasó después de la consumación de la Independencia a ser el infame personaje que destruyó una civilización de la manera más cruel y violenta. Cortés, por ello, pasó a ser un villano favorito en nuestra historia, al que se le dieron los epítetos de genocida y destructor. Sin embargo, a mediados del siglo XIX, es restituido por ciertos grupos sociales, en momentos en los que se buscaba articular programas ideológicos para la nación. De ahí que nuestro interés inicial, a partir de las dos colecciones litográficas, es saber cuáles fueron las circunstancias que permitieron a estos tres personajes entrar al olimpo de los héroes en un tiempo determinado, para después caer de su pedestal, o plantear dudas como ¿a quiénes estuvieron dirigidas sus representaciones?, ¿hubo un patrocinador de las imágenes? Y, de haberlo ¿cuáles serían sus motivos? Para fortuna de la investigación, tanto Moctezuma II, como Hernán Cortés y Agustín de Iturbide, pese a los olvidos, gozaron de una amplia iconografía que nos permite rastrear esas construcciones ideológicas en distintos periodos.

*Una colección envuelta en el misterio. La “Historia mexicana”
de la casa Michaud y Thomas*

Tuve noticia de las ocho litografías que se analizan gracias a Julio Romo Michaud (descendiente de don Julio Michaud), quien amablemente me las dio a conocer y me proporcionó las copias. Al no tener otros originales tuve que compararlas con una estampa igual que se encuentra en el Museo Nacional de Historia y, por ello, deduje que todas fueron hechas en un tamaño considerable (45 × 53 cm).⁹ Cabe señalar que estas litografías son prácticamente desconocidas por los especialistas, no encontré referencias respecto de ellas en estudios

8. La categoría que se le da a Hernán Cortes, de un “nuevo Moisés”, no es inventada, proviene de fray Jerónimo de Mendieta, aspecto que fue señalado por David Brading. Véase Cuadriello, “Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación”, 66.

9. Existe una estampa de esta colección en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec que lleva por título *Despedida de Iturbide en el puerto de Antigua el 11 de mayo de 1823* de 45 × 53 cm, con lo cual supongo que el resto de las estampas tiene las mismas medidas, pues no todas son originales. La información la obtuve gracias al libro: *De Doorbraak van de Hoop. México van 1810 tot 1910* (Bruselas y Ciudad de México: BBL/Europalia México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993), 192. En éste la imagen se titula *El adiós a Iturbide*.

sobre la historia de la litografía en México.¹⁰ Quizás esto se deba a que existen pocas copias que, además, se encuentran sueltas, de ahí que no se consideren como un conjunto y, por lo mismo, nunca se presentaron reunidas. En el mejor de los casos algunas han salido en la subasta de libros raros de Dorothy Sloan Books.¹¹ Lo más probable es que fueran parte de un proyecto para ilustrar una obra histórica que nunca se concretó. Por ello, los datos principales que se presentan provienen de las pistas que brindan las propias estampas, tales como el título “Historia mexicana”, que con diferente tipografía comparten todas ellas, lo que, a mi parecer, las conecta entre sí y las caracteriza como serie. De igual manera, en el margen de cada una de las estampas aparecen los créditos de los editores Julio Michaud y Thomas, así como el dato de México (sede de la casa), pero con el agregado de que se produjeron en París, en la imprenta de Plista, algunas con “r” (probablemente *rue*) de Lions, San Paul 16. El dibujante litógrafo fue Charles Bréban,¹² de quien se tiene poca información, pero que firmó como se acostumbraba entonces, sobre la piedra y, por ello, su nombre aparece sobre los dibujos.

Otros elementos fundamentales son las anotaciones de los años en los que probablemente se publicaron. La que considero fue la primera serie, se refiere a la Conquista y está fechada en 1848, a lápiz sobre la estampa y no en la piedra. La segunda, con el tema de la Independencia, tiene el año 1849, también manuscrito y casi en la misma parte de la estampa que en la serie anterior. Este hecho, más que dar seguridad, arrojó una sombra de duda sobre la fecha de publicación, y constituyó un primer problema que me llevó a buscar noticias en

10. De las investigaciones sobre el tema menciono sólo los trabajos recientes como: *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1994) e *Impresiones de México. La estampa y las publicaciones ilustradas en el siglo XIX* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2018).

11. Dorothy Sloan Books, “Litografía mexicana para las masas: dos traidores”, https://www.dsloan.com/Auctions/A23/item-mexican_lithography-2_lithographs.html (consultado el 4 de julio de 2020).

12. No se encontraron datos del artista Charles Bréban, hay dos con ese apellido, en el *Dictionnaire Critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et tous les pays... sous la direction de E. Benezit*, t. 1 (París: Ernest Groul Editeur 1924), 740. Ahí se menciona a Louis Adolphe Brébant, nacido en París en 1819 y quien expuso en el salón de la Academia en 1863 y 1867 y a Albert Brébant-Piel, quien estuvo en Londres y expuso en la Royal Academy en 1848 y 1852. En cambio, sí se menciona a Charles Bréban en Jean Laran y Jean Adhémar, *Inventaire du fonds français après 1800*, t. 3 (París: Bibliothèque Nationale, 1942), 406. En este libro aparece como *dessinateur lithographe* y se mencionan algunas obras realizadas entre 1840 y 1848.

los periódicos de la época, como *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano*, *El Omnibus*, *El Tiempo*, *El Universal* y *El Semanario de las Señoritas Mexicanas*, de los años 1848 y 1855, en ninguno de los cuales apareció la venta o el anuncio de dicho álbum; lo más probable es que no se hayan hecho muchas copias y que no se comercializara. No obstante, la investigación demostró, al menos, que salieron del taller litográfico entre 1848 y 1849. La primera prueba es que la asociación que tuvieron Julio Michaud y Thomas estuvo vigente desde 1846 hasta 1853, por tanto, coincide con las fechas a lápiz y da un rango de publicación de siete años.¹³ Era muy común en las publicaciones de la casa Michaud que no apareciera la fecha de impresión, lo que ha ocasionado dudas para ubicar cronológicamente sus trabajos, como sucedió con el *Álbum pintoresco de la República mexicana*, con litografías hechas por el desconocido artista Urbano López y copias de los trabajos del alemán Carl Nebel.¹⁴ En ambos casos, creo que se hicieron para un público mexicano a pesar de que los dibujos y la impresión se realizaron en París. Detalle éste que podría sorprendernos pues ya había varios talleres litográficos en México de cierto prestigio como el de Masse y Decaen. No obstante, sabemos que Julio Michaud prefería los talleres de la capital francesa, con seguridad por su propio origen francés y por la mejor calidad de las obras. De igual manera, el contexto después de la guerra con los Estados Unidos, de la que hablaré más adelante, constituye una prueba más para ubicar las series en los años de las anotaciones a lápiz.

La serie de la Conquista, la tradición iconográfica y literaria

Con los primeros datos se buscó hacer un análisis de las imágenes, que me llevaron a ubicar las estampas de la “Historia mexicana” como una construcción

13. Por documentos notariales se sabe que la fecha oficial de la separación de estos socios ocurrió el 22 de febrero de 1854, pero es evidente que desde meses antes no hubo trabajos litográficos hechos por los dos personajes. Véase “Disolución de la compañía entre Michaud y Thomas”, Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, notario 242, Plácido Ferriz, 22 de febrero de 1854, vol. 1488, fol. 12. En este documento también se señala que la asociación empezó en 1846. Véase también Arturo Aguilar Ochoa, “La empresa Julio Michaud: su labor editorial en México y el fomento a la obra de artistas franceses (1837-1900)”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 141 (2015): 161-187.

14. *Álbum pintoresco de la República mexicana*, edición facsimilar (Ciudad de México: Centro de Estudios Históricos/Conдумex, 2001).

ideológica que tenían algunos sectores sociales sobre la Conquista y la Independencia en la primera mitad del siglo xix. Existen casos similares de obras artísticas con los mismos temas que arrojan luz sobre el pensamiento de una época. Por ejemplo, ciertos autores, como Nino Vallen, han dicho a propósito de los biombos de la Conquista del siglo xvii, que: “las memorias sobre este evento histórico han sido moldeadas por diversos proyectos políticos, comenzando por aquellos que establecieron la nueva sociedad virreinal [...] para legitimar sus demandas por las recompensas o un estatus social privilegiado”.¹⁵ Por tanto, es válido lanzar la hipótesis de que detrás de las imágenes litográficas se encuentra la postura de los conservadores, que ya empezaban a perfilarse con su propia versión de la historia de México. Antes de ello se buscó en cada estampa encontrar las fuentes iconográficas y literarias que tuvieron su origen, en algunos casos desde la época colonial y, en otros, en modelos de un contexto más inmediato. Tal fue el caso, para esta serie, de la versiones mexicanas, ilustradas y en español de la *Historia de la Conquista de México* de William H. Prescott, publicadas en 1844, de la que adelante se hablará en los contextos particulares de cada conjunto.

Encuentro de Cortés y Moctezuma

La primera imagen de esta serie lleva el número 1 y tiene por título *Moctezuma emperador mexicano* (fig. 1), narra el encuentro entre Cortés y Moctezuma, un día después de su arribo a la gran Tenochtitlan, por la calzada de Iztapalapa el 8 de noviembre de 1519, luego de un largo viaje que inició cuando llegaron a las costas de Veracruz en abril de ese mismo año y tras haber hecho varias escalas, luchas y alianzas con pueblos indígenas como los totonacas y tlaxcaltecas. Este famoso encuentro en Tenochtitlan causó una gran impresión al conquistador, pues, además de encontrar una enorme población, que algunos calculan en 150 000 habitantes (Sevilla tenía 55 000),¹⁶ el lago de Texcoco rodeaba a la ciudad con tres calzadas de perfecta traza y solidez. Sin embargo, el pasaje que se escogió para la estampa sucedió, como ya se mencionó, al día siguiente, en

15. Nino Vallen, “La Conquista en los biombos, México”, *Noticonquista*, <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/1343/1326> (consultado el 4 de julio del 2020).

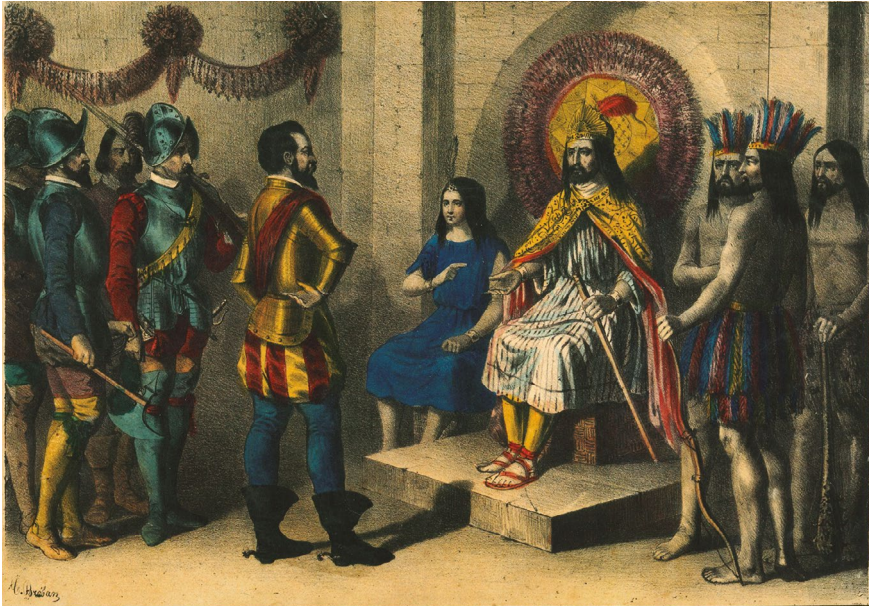
16. Barbara E. Mundy, Introducción a *La muerte de Tenochtitlan, la vida de México*, trads. Mario Zamudio Vega y Alejandro Pérez Sáez (Ciudad de México: Grano de Sal, 2018), 1.

la visita que hizo Cortés al *huey tlatoani* para agradecer su hospitalidad, probablemente el 9 de noviembre, y que se encuentra en varias de las narraciones, como las de Bernal Díaz del Castillo, Antonio de Solís, López de Gómara y William H. Prescott, entre otros más.

El espacio en la escena se divide a partir de la distribución de dos grupos de personas; a la derecha se encuentra Moctezuma sentado en una especie de trono con un disco de plumas que luce a sus espaldas, y rodeado de tres miembros de su séquito, vestidos como las imágenes estereotipadas de los indios salvajes, es decir, con penachos y faldellín de plumas. Para reforzar esa visión construida en el siglo xvi lucen descalzos y uno de ellos lleva un arco y otro un *macuahuitl* (macana con navajas de pedernal). A diferencia de sus cortesanos, el gobernante viste con telas que podrían ser de algodón, lleva en la mano izquierda una vara de mando, propia de los reyes europeos, pues los *tlatoanis* mexicas no portaban este cetro. Viste una especie de túnica a rayas (*xicolli*) que le llega por debajo de las rodillas y se recubre con un amplio manto (*tilmatli*) que en la versión de la litografía iluminada se nota de color amarillo. De igual manera, lleva una corona muy sencilla (*xiuhuitzollí*), decorada en la parte frontal con un cerco áureo y rematada atrás por una pluma. Tanto los cortesanos, como Moctezuma lucen cabellos largos y unas barbas no tan ralas como las describen las crónicas. A la derecha del emperador mexica, ataviada con una sencilla túnica, parece encontrarse la Malinche, quien señala con un dedo la conversación; su figura es pequeña y apenas se distingue entre los dos grupos; en este caso tiene un papel secundario ya que se encuentra sentada, quizá por razones de la composición y para ceder el protagonismo a los dos personajes principales. Cortés aparece al centro, de pie y de perfil junto a cuatro de sus generales, cuyos nombres fueron consignados entre otros por Bernal Díaz Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* y que serían Pedro de Alvarado, Juan Velázquez de León, Diego de Ordaz y Gonzalo de Sandoval,¹⁷ quienes van vestidos a la moda militar europea del siglo xvi, mucho más apegados a la realidad que los indígenas pues llevan cascos, armaduras de hierro, un hacha, un arcabuz, además de jubones, medias y calzones. El texto de la estampa dice lo siguiente:

Recibió á Cortes Moteuczoma y se le entrego el presente que tenía preparado, se componía de muchas curiosidades de oro y plata con algunas pedrerías una de

17. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Ciudad de México: Porrúa, 2002), 164.



1. Charles Bréban, *Moctezuma emperador mexicano*, litografía, Julio Michaud y Thomas editor, ca. 1848. Colección particular.

las que usaban por el adorno de su real persona. Era príncipe tan rico y poderoso Moteuczoma que no solo podía sustentar los gastos y delicias de su corte, pero mantenía continuamente dos o tres ejércitos en campaña para sujetar sus rebeldes ó cobrar sus fronteras y sobraba caudal opulento de que se formaban sus tesoros. Daban grandes utilidades a la corona las minas de oro y plata. Las salinas y otros derechos de antigua introducción, pero el mayor capital se componía de las contribuciones de los vasallos tenían los mejicanos dispuesto y organizado su gobierno con notable concierto y armonía.¹⁸

Para el presente análisis hay que destacar que para el siglo XIX, el famoso “Encuentro de Cortés y Moctezuma” gozaba de una larga tradición en las representaciones artísticas, que se remontaba a la época virreinal. Sin embargo, casi todas resaltan el encuentro en la calzada de Iztapalapa un día antes, es decir, el 8 de noviembre. Tal es el caso del biombo del “Encuentro de Cortés y

18. *Moctezuma emperador mexicano*, Julio Michaud y Thomas, 1848.

Moctezuma” (con el reverso de las cuatro partes del mundo) que se encuentra en la colección del Banco Nacional de México, atribuido al pintor Juan Correa y realizado alrededor de 1684.¹⁹ En este biombo vemos a Moctezuma llevado en andas por sus cortesanos, imagen que se inscribe en la aparición del criollismo a finales del siglo XVII y su intención de reafirmarse social y jurídicamente. También se ha visto como una escena de concordia.²⁰

Dentro de la misma línea se encuentran ocho pinturas de la colección Jay I. Kislak que forma parte del acervo en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y que fueron adquiridas en 1999 (fig. 2). Los lienzos narran también pasajes de la Conquista y pertenecieron originalmente a Sir Hugh Cholmley (1632-1689), un oficial y caballero inglés que fue gobernador en Tánger, Marruecos, de 1660 hasta su muerte en 1689, durante la ocupación inglesa de esta ciudad. Los especialistas ubican la fecha de elaboración, hacia 1684, porque consideran que ilustraron la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís y Rivadeneyra, publicada en ese año y, por el mismo motivo, se cree que fueron un encargo del rey Carlos II, El Hechizado. Lo cierto es que la obra de Solís se popularizó en Europa, se hicieron varias ediciones, tanto en España como en Holanda e Inglaterra, entre otros países. La edición ilustrada que conozco de la obra de Solís es casi cien años posterior, ya que el primer volumen apareció en 1783 y el segundo en 1784. Se publicó en Madrid, en la imprenta de Antonio de Sancha con grabados de Idelfonso Vergara, Fernando de Siena y Joseph Ximeno. Esta edición narra también el momento en que los dos personajes intercambian regalos, y Cortés obsequia al emperador mexica, un collar de cuentas de vidrio (fig. 3). La misma escena aparecía ya en una edición inglesa, como la de Townsend de 1724, donde Cortés se acerca a Moctezuma para abrazarlo.

19. Son varios los investigadores que han estudiado este biombo, véase: Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. 4, segunda parte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994); Marita Martínez del Río de Redo, “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1994), 133-184; y Gustavo Curiel, “Biombo entrevista de Cortés y Moctezuma y las cuatro partes del mundo”, *Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, 30 de octubre de 2009, http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curielo6.html (consultado el 4 de julio del 2020).

20. Jaime Cuadriello, “El encuentro de Cortés y Moctezuma como escena de concordia”, en *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Amor y desamor en las artes* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 262-293.



2. Anónimo *Pintura número 3, El encuentro de Cortés y Moctezuma*, óleo sobre lienzo, finales del siglo XVII, colección Jay I. Kislak, Biblioteca del Congreso de Washington.

Todo ello me llevó a plantear la pregunta: ¿por qué se escogió representar este pasaje en el palacio y no el encuentro tradicional en la calzada de Iztapalapa? Para responderla veamos el siguiente fragmento de *Historia de la conquista de México* de William H. Prescott, obra entonces muy leída en México. El pasaje dice:

Encontraron a Moctezuma sentado al extremo de un espacioso salón, y rodeado de algunos de sus jefes favoritos. Recibiélos [*sic*] bondadosamente, y *muy pronto comenzó Cortés sin muchos preámbulos a tratar el objeto que ocupaba sus pensamientos*. Conocía muy bien la importancia de convertir al monarca, cuyo ejemplo tendría tanta influencia en el pueblo. Por esto se preparó a desplegar todos sus conocimientos teológicos con los atractivos encantos de la retórica, que más estuvieran a su alcance, cuya interpretación era transmitida por el modulado y suave acento de Marina, tan inseparable de él en tales ocasiones como su sombra.

Explicó con toda claridad que le fue posible, las doctrinas de la Iglesia, con respecto a los misterios de la Trinidad, de la Encarnación, y del periodo de las culpas.



3. Grabó Joseph Ximeno, inventó Moreno Tejada, *Entrada de Cortés con su ejército, en México y es recibido por Moctezuma...*, grabado en *Historia de la Conquista de México*, de Antonio de Solís, t. I (Ciudad de México: imprenta de Antonio de Sancha, 1783-1784), 369.

De aquí se remontó al origen de las cosas; a la creación del mundo, a la de Adán y Eva, al paraíso y a la caída del hombre. Aseguró a Moctezuma que los ídolos a quienes tributaban culto eran el mismo Satán bajo diferentes formas. Prueba suficiente de ello daban los sangrientos sacrificios que imponían, los cuales contrastaban con los ritos puros y sencillos de la misa. Su culto lo conduciría a la perdición. A rescatar su alma y las de su pueblo del fuego eterno, enseñándoles una fe más pura era a lo que los cristianos habían venido a su país. Encarecidamente le suplicó no despreciara la oportunidad de asegurar su salvación abrazando la cruz, sublime signo de la redención del género humano.²¹

Sin duda, este pasaje refleja la intención de destacar el importante legado que dejó la Conquista, entre el cual se encontraba la religión. A pesar de la problemática que trajo consigo este choque entre dos culturas, lo relevante en esta escena era reconocer el origen de la nación. Dicho objetivo, desde luego, no se podía registrar de igual manera con el encuentro en Iztapalapa donde sólo se presentaron los dos personajes, pero, si bien intercambiaron regalos, no hubo un discurso significativo. En cambio, al segundo día, cuando Cortés visitó a Moctezuma, el encuentro adquirió mayor realce, desde esa perspectiva retórica, por el propósito que perseguía la Conquista por medio de la exhortación de Cortés a Moctezuma. Detrás se oculta el mensaje de que los conquistadores no sólo vinieron a tomar como botín las riquezas de esta nación, sino a salvarla de la idolatría que llevaba a sus habitantes a prácticas salvajes como los sacrificios humanos. Hay una justificación de la presencia de Cortés en el imperio de Moctezuma, que es movida por la providencia, según lo presentaron varios autores. La estampa final resaltará ese mismo papel que movía a los españoles, como se verá adelante.

Llama la atención que la obra con mayor influencia para las estampas, como fue la edición mexicana de *Historia de la conquista de México*, de William H. Prescott, publicada en 1844, y de la que se hablará en seguida, escogiera el pasaje tradicional. En esta obra hay un dibujo, hecho por artistas mexicanos, que repite el encuentro en la calzada de Iztapalapa cuando los cortesanos ponen mantas en el suelo para que el *huey tlatoani* no toque el piso (fig. 4). Esto refuerza la idea de que hubo alguien que encargó la serie y que ese personaje

21. William H. Prescott, *Historia de la conquista de México, con un bosquejo preliminar de la civilización de los antiguos mexicanos y la vida de Hernando Cortés*, trad. José María González de la Vega (Ciudad de México: Porrúa, 1970 [1844]), 261.



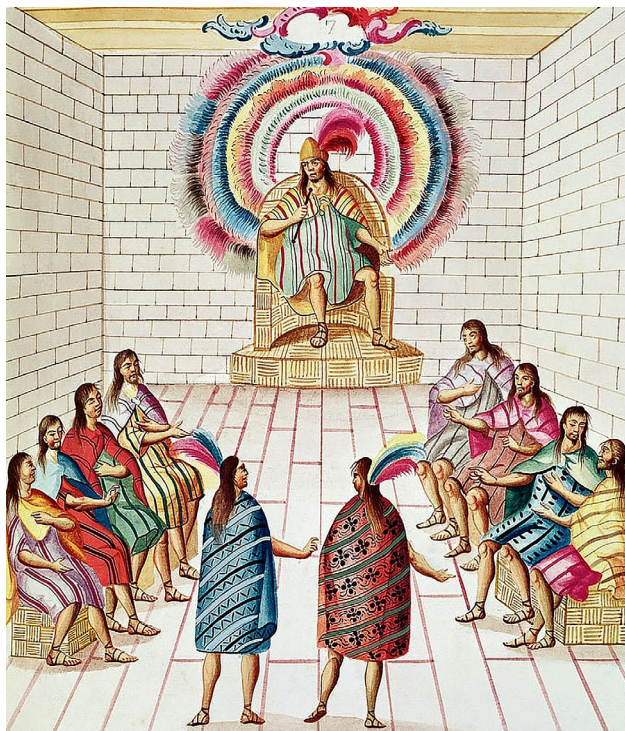
4. Anónimo, *Moteuczoma recibe solemnemente a Cortés*, en *Historia de la conquista de México* de William H. Prescott, litografía, imprenta de Ignacio Cumplido, edición mexicana de 1846.

era un buen conocedor de la historia de la Conquista de México, pues se alejó de los lugares comunes en la narración. Estoy convencido de que quien orientó el diseño buscó que el encuentro se presentara de manera distinta con una intención, a mi parecer, propagandística. Si se hubiera dejado la elección de la escena a los litógrafos franceses lo más probable es que escogieran la misma que la de los litógrafos mexicanos.

La influencia de Prescott es notoria, en cambio, en otros aspectos de las estampas, pues encontramos ecos muy claros, como la utilización de la obra de Diego García Panes, *Theatro de la Nueva España*.²² La estampa del gobernante mexica en su “trono” demuestra la copia, pues aparece con el mismo disco de plumas a sus espaldas y vestido de manera casi idéntica (fig. 5). La imagen de García Panes, desde luego, no la conocieron directamente los dibujantes franceses, sino por medio de *La conquista de México*, de Prescott. El director del

22. María de Lourdes Díaz-Trechuelo Spínola, “Diego García Panes. Un autor olvidado”, en *Anuario de Estudios Americanos XXIII* (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1966), 723-755.

5. Diego García Panes,
*Escena en el palacio de
Moctezuma*, en *Theatro
de la Nueva España*,
dibujo iluminado,
ca. 1788. Biblioteca
Nacional.



Museo Nacional, Isidro Rafael Gondra, prestó la obra de García Panes, que entonces se encontraba en el acervo de dicha institución, para ilustrar las ediciones mexicanas. Se pidió incluso que Gondra agregara explicaciones a las estampas, junto con las notas al texto que aportó el liberal José Fernando Ramírez.²³

La muerte de Moctezuma

La segunda estampa, que se titula *La muerte de Moctezuma*, representa el momento en el que el emperador mexica es apedreado por su pueblo lo que le causa la muerte, probablemente el 29 de junio de 1520 (fig. 6). No hay duda

23. Para revisar la participación del director del Museo en la edición mexicana de Prescott véase Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Las litografías y el Museo Nacional como armas del nacionalismo”, en *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte-INBA/IIIE-UNAM, 2000), 153-169.

de que es un momento crucial en la Conquista, pero como es obvio hubo acontecimientos que se omitieron en esta narración y que sería necesario mencionar, aunque de manera breve, para entender todo el proceso. No olvidemos que después del encuentro los españoles se hospedaron en el palacio de Axayácatl donde permanecieron por un tiempo conviviendo de manera pacífica con Moctezuma y su séquito, cordialidad que se rompió cuando Cortés recibió la noticia de una sublevación en Nautla, del ataque a la guarnición ahí asentada y la muerte del español Arguelles en manos de Cuauhtemoc. La supuesta desconfianza que sentía Cortés hacia sus huéspedes lo “obligó” a tomar prisionero a Moctezuma, escena que se encuentra en otras representaciones como la de los biombos y la obra de Solís. En este interregno, no explícito en la narración tradicional, el conquistador se enteró del arribo a las costas de Veracruz de Pánfilo de Narváez, mandado por Diego Velázquez para quitarle el mando a Cortés, por lo que decide ir a aniquilarlo. Suceso, valga señalar, que también tiene representaciones plásticas.²⁴ Durante su ausencia, sin embargo, la tensión crece entre españoles y mexicas, pues ante la celebración de una ceremonia en el Templo Mayor, de nuevo un supuesto miedo y la posibilidad de sacrificios humanos provoca que Pedro de Alvarado masacrara a Tóxcatl junto con varios nobles y sacerdotes de alto rango, lo que desató la furia del pueblo tanto tiempo contenida, y que se manifestó en un reclamo masivo al emperador mexica. Fue en ese ambiente de zozobra cuando se pidió a Moctezuma que subiera a apaciguar a la población.

La escena de la estampa lo representa justo cuando ha recibido una pedrada y cinco capitanes españoles han acudido a su auxilio. Uno de ellos está arrodillado, sosteniendo el cuerpo de Moctezuma que cae abatido y que marca una composición piramidal en el centro. Otros dos, a la derecha, se acercan sorprendidos a apoyar al emperador. Un cuarto personaje, a la izquierda, le cubre las espaldas, mientras que otro más señala, en actitud acusatoria, a la multitud que se encuentra enardecida abajo. La escena sucede en una azotea, y en un tercer plano se encuentran dos soldados españoles que atestiguan, al parecer indiferentes, los hechos mientras las montañas del paisaje se perfilan a lo lejos.

No se podría distinguir cuál de los personajes es Hernán Cortés (quizás el que le cubre las espaldas) pero, desde luego, considero que tiene la intención

24. Entre las múltiples historias sobre el tema véase Hugh Thomas, *La conquista de México* (Ciudad de México: Patria, 1994), 377-423.



6. Charles Bréban, *La muerte de Moctezuma*, litografía, Julio Michaud y Thomas editor, ca. 1848, colección particular.

de exculpar a los españoles de cualquier responsabilidad en la muerte del *huey tlatoani*. La protección al emperador caído vino supuestamente de parte de los españoles, como se aprecia en la imagen, y descarga por ende la culpa en el pueblo enfurecido. Por esta intencionalidad, ahí sí con tintes maniqueos, la escena se encuentra en casi todas las representaciones plásticas de la época virreinal. Así sucede en la serie de pinturas enconchadas del Museo de América, que se cree fue un encargo del virrey José Sarmiento y Valladares, quien estuvo casado con Jerónima María de Moctezuma, descendiente del gobernante mexica. Los autores de las pinturas fueron Juan y Miguel González; existe otra serie muy parecida también solicitada por el mismo virrey.²⁵ En la tabla 11, por ejemplo, que representa la escena de la caída de Moctezuma, destaca un águila arriba del balcón (fig. 7). La misma representación se encuentra en otra pintura de la colección Jay I. Kislak, donde en primer plano, debajo de un edificio,

25. Nino Vallen, “Conquista, memoria y cultura material en la Nueva España, siglos XVI y XVII”, *Iberoamericana*, núm. 71 (2019): 13-33.



7. Juan y Miguel González, *Conquista de México por Hernán Cortés*, enconchado. Museo del Prado, tablas mandadas a hacer por el rey Carlos II, 1698.

se encuentra la multitud dispuesta a atacar, entre ellos algunos caballeros tigre, mientras que en la parte alta se ve a Moctezuma protegido por los españoles con sus armaduras, los acompaña el padre Olmedo, identificado por su hábito de mercedario. Una perspectiva similar, de abajo arriba, se encuentra en el grabado de la obra de Solís, donde se ve entre la multitud a un guerrero azteca en el centro, que algunos han descrito como Cuauhtémoc (fig. 8). Se puede decir, que todas siguen la línea de una historia tradicional en la que los conquistadores “apoyaron” al emperador mexicana.

Guatimozin emperador mejicano

La tercera estampa retrata otro de los momentos más cruciales y dolorosos de la Conquista, cuando se dio el cautiverio de Cuauhtémoc, aquí llamado *Guatimozin*, el último *tlatoani*, que sucede a Cuitláhuac, quien había muerto el 25 o 28 de noviembre de 1520 víctima de uno de los mejores aliados de los españoles: la epidemia de viruela. La escena que retrata la estampa, vale la pena recordar, se dio después de que los españoles huyeron de la ciudad, entre el 30 de junio y el 1 de julio de 1520, en lo que se conoce como la “Noche triste”. Muy diezmado el ejército de Cortés se refugió en Tlaxcala, después de la batalla de Otumba, para recuperarse y organizar el asedio a la gran ciudad, que empezó el 30 de mayo de 1521. Con 13 bergantines en el lago y la estrategia de cortar los suministros de agua y alimentos, la ciudad cae, después de 75 días de asedio, no sin antes librarse una lucha intensa con la muerte de miles de mexicas. Fue en ese momento, 13 de agosto de 1521, cuando Cuauhtémoc, en su intención de huir con su familia, fue atrapado en una canoa, por el capitán García Olguín y después llevado a presencia de Cortés. La estampa dice lo siguiente:

Sucesor de Moteuczoma Guatimozin era moro de veinte y cuatro años, tan valeroso entre los suyos que de esta edad se halló [*sic*] graduado con las hazañas que habilitaban a los nobles para subir el Imperio. Hija de Moteuczoma la Emperatriz, que sería de la misma edad que su esposo se hacía reparar por el garbo y el espíritu con que mandaba al ejército los movimientos y las acciones. Presos por los españoles, después de la pérdida de la última batalla, fueron visitados por Cortez. Rompió primero la plática Guatimozin, diciendo: ¿qué aguardas valeroso capitán que no me quitas la vida con ese puñal que traes a tu lado? prisioneros como yo,



8. Grabó Joseph Ximeno, inventó Moreno Tejada, *Reprende Moctezuma a sus vasallos...* grabado en Antonio de Solís, *Historia de la Conquista de México*, t. II (Ciudad de México: imprenta de Antonio de Sancha, 1783-1784), 143.



9. Charles Bréban, *Guatimonzin emperador mexicano*, litografía Julio Michaud y Thomas editor, ca. 1848, Colección particular.

siempre son embarazos al vencedor: acaba conmigo y tenga yo la dicha de morir o tus manos ya que me ha faltado, la de morir por mi patria.

Se escogió la escena de ese encuentro (fig. 9), no cuando García de Olguín capturó a Cuauhtémoc en el lago, como sucede en otras representaciones, como la pintura número 8 de la colección Jay I. Kislak,²⁶ el grabado en la obra de Solís (fig. 10) o la recreación que se hizo para la reedición mexicana del libro de Prescott (fig. 11) donde siempre aparece Cuauhtémoc en una canoa tratando de huir. Al buscar una razón para escoger otro episodio del cautiverio, me queda claro que se tenía la intención, una vez más, de dar mayor protagonismo a Cortés en la caída de Tenochtitlan, y dejarlo como un héroe que ha perdonado a su adversario: “El Cortés clemente”. La situación real fue distinta,

26. Anónimo. *Pintura número 8, La captura de Cuauhtémoc*, óleo sobre lienzo, finales del siglo XVII. Colección Jay I. Kislak, Biblioteca del Congreso de Washington.



10. Joseph Ximeno, inventor, Moreno Tejada, grabador, *García de Olguin prende a Cuauhtémoc...*, en *Historia de la Conquista de México* de Antonio Solís, t. II (Ciudad de México: imprenta de Antonio de Sancha, 1783-1784), 433.



11. Anónimo, *Prisión de Cuauhtémoc*, litografía, en *Historia de la conquista de México* de William Prescott, imprenta de Ignacio Cumplido, edición mexicana de 1846.

ya que Cuauhtémoc pidió un sacrificio ante la derrota como correspondía a un guerrero mexica y esto fue transmitido a Cortés por los intérpretes como lo eran Jerónimo de Aguilar y la Malinche, que en la litografía, por cierto, no se encuentran.²⁷ En la estampa vemos en una sencilla habitación, hecha de piedra, a dos grupos claramente divididos: el de los españoles a la izquierda, que están de pie, con Cortés al frente y con dos acompañantes a sus espaldas; y el de Cuauhtémoc, a la derecha, que se encuentra sentado y encadenado de las manos, pero con la diadema de emperador. A un lado del emperador caído hay tres mujeres, dos de ellas de pie y una arrodillada, que se muestran apesadumbradas e incluso llorando y un niño que se recarga en las piernas del gobernante. Al fondo de la puerta, formada por un arco y pilastras imposibles en la arquitectura prehispánica se puede distinguir que el centro se abre a un

27. Eduardo Matos Moctezuma, “Mitos y realidades de la Conquista de México”, en el cuarto Encuentro Libertad por el Saber, 1519 a quinientos años, 21 de octubre de 2019, conferencia, llevada a cabo en El Colegio Nacional, <https://www.youtube.com/watch?v=V2N6j-JOrP4k> (consultado el 30 de octubre de 2019).

espacio exterior y permite ver a un soldado haciendo guardia (fig. 9). Esta escena me recuerda más a una viñeta que se hizo para el libro de Solís en la cual hay también dos grupos y Cortés parece mostrarse magnánimo con Cuauhtémoc, emperador derrotado. La escena se repetirá posteriormente en obras españolas que se presentaron en las academias.²⁸

Bautismo de Magiscatzin, rey de Tlaxcala

La última de las estampas, que a mi juicio cierra de forma magistral esta narración laudatoria, a Cortés y a la Conquista, es la de un bautizo del rey Maxixcatzin, hijo del cacique del mismo nombre y que junto con los otros tres señores, de la llamada república de *Tlaxcala*, dieron su total apoyo a Cortés en contra de los mexicas. Sin su ayuda y la de otros grupos indígenas, el triunfo de los españoles hubiera sido imposible. De una primera impresión se podría pensar que la escena representaba el bautizo de los cuatro señores realizada en 1520, antes del asedio a la gran Tenochtitlan y que otras obras plásticas la han tocado. Pero al revisar las fuentes corroboramos que se refiere a un evento posterior. Sucede al año siguiente en 1521 (entre agosto y septiembre) una vez consumada la toma de la capital azteca, cuando Cortés regresó victorioso a Tlaxcala e impuso como heredero al hijo del finado Maxixcatzin (muerto de viruela) que contaba con sólo 12 años. Torquemada relata que

pidióle la república [a Cortés] que nombrase en su lugar a su hijo que ya era mozuelo, como a su padre se debía y conforme a la costumbre antigua, que usaban entre sí estos señores. Para la ceremonia de nombramiento, el menor fue armado como español y bautizado como Lorenzo Maxixcatzin conservándole el nombre de su padre en forma de apellido por respeto a la nobleza y virtud de lo provechoso que representó el apoyo de su padre.²⁹

28. Sobre este tema véase Tomás Pérez Vejo, “La conquista de México en las pinturas oficiales española y mexicana del siglo XIX”, en 1521, *La conquista de México en el arte* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Equilibrista, 2020), 103-117.

29. Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, vol. 2, lib. IV, cap. LXXX, 246, citado por Emanuel Rodríguez López, “Sobrevivencia de un linaje tlaxcalteca. Los Maxixcatzin y su preponderancia como *pipiltin*, comerciantes, tenientes y religiosos. 1519-1634”, tesis de maestría en Historia (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2014), 45.

La imagen, que en la versión que tenemos está coloreada a mano, representa justo el bautizo en el interior de un templo católico, pues se alcanzan a ver en las paredes las esculturas de la virgen y otros santos. Encontramos de nuevo esta división en dos grupos, el de la izquierda formado por españoles e indígenas, uno de ellos con faldellín de plumas y otra que podría ser la Malinche o doña Marina, muy cerca de quien parece representar a Hernán Cortés, que sostiene en sus manos un sombrero de ala ancha con el adorno de una pluma, todos arrodillados, con las manos en oración y mirando al piso. Junto a este grupo de devotos destaca casi al centro el neófito, postrado de hinojos en un cojín y con una capa púrpura de brocado o terciopelo, en contraste se encuentran de pie tres frailes franciscanos, el principal en el momento de lanzar el agua de una concha, un segundo con una cruz y un tercero con un libro abierto, atrás se distingue una pila bautismal y un altar (fig. 12). El título de la estampa señala al bautizo de un rey de Tlaxcala, aunque en realidad era de un cacique de un señorío, en este caso Ocotelulco. El texto destaca que “ponderado los senadores las atenciones que se debían a la memoria del difunto Magiscatzin, nombraron y dispusieron que nombrasen los demás a su hijo mayor, mozo bien acreditado en juicio y valor y poco después pidió con grandes veras el bautismo y lo recibió con pública solemnidad llamándose don Lorenzo de Magiscatzin”.

Más allá de lo que dice el texto, la pregunta que surge es: ¿por qué se escogió esta escena para cerrar la narración? Sin duda, volvemos a suponer que quien eligió ese momento conocía muy bien la historia de la Conquista de México, pues para no resultar cronológicamente incorrecto incluye un pasaje de 1521, ya que antes se habían hecho bautizos a pobladores indígenas, pero sugerirlos en una estampa previa implicaba adelantar conclusiones en el discurso. Así, encontramos un bautizo en la lámina 8 del *Lienzo de Tlaxcala*³⁰ el cual se conocía, pues a mediados del siglo XIX, existía una copia en el Museo Nacional de este códice. Igualmente se tiene el grabado del bautizo del rey de Texcoco, ocurrido también en 1520 que ilustra el libro de Solís. Las representaciones de estos primeros bautizos fueron muy frecuentes después de la Conquista, como sucede con pinturas en la catedral de Tlaxcala pues justificaban el objetivo final del evento: la evangelización de la población indígena. A pesar de las matanzas y las atrocidades que se cometieron en la guerra, en ella se

30. *Lámina 8 del Lienzo de Tlaxcala, bautizo de los cuatro señores de Tlaxcala*. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, se conserva una copia realizada por Manuel Yllanes de 1733.



12. Charles Bréban, *Bautismo de Magiscatzin rey te Tlaxcala*, litografía, Julio Michaud y Thomas editor, ca. 1848, colección particular.

encontraba la verdadera misión de los conquistadores, en especial de Cortés, según esta narrativa, que era llevar la fe verdadera. Y “llamaros cristianos” declaró, como nosotros, “derivado y tomado del Hijo del Dios Verdadero, Jesucristo. Nuestro Señor Redentor del género humano”.³¹ Por encima de todos los problemas que trajo el choque entre dos culturas, el beneficio final fue provechoso: se había obtenido la religión. De igual manera, otros autores han destacado estas intenciones simbólicas en obras como *La consagración de los templos paganos y la primera misa en México-Tenochtitlan*, de José Vivar y Valderrama realizada en 1752. En esta pintura, de grandes dimensiones, se encuentra a Cortés orante, en actitud sumisa, nada belicosa y en la cual se aprecia a los españoles y a los indígenas, en este caso mexicas, juntos en presencia de la divinidad

31. Osvaldo F. Pardo, *Nahua Rituals and Christian Sacraments in Sixteenth-Century* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004), citado por Matthew Restall, *Cuando Moctezuma conoció a Cortés*, trad. José Eduardo Latapí Zapata (Ciudad de México: Taurus, 2019), 299.

que los reconcilia.³² Sin duda eran los mismos mensajes implícitos en la litografía, lo que se hizo de manera magistral. No me cabe la menor duda de que para los lectores del siglo XIX, la última estampa representa los objetivos finales de la Conquista en la que la mano de la providencia cumplió un papel decisivo. Todas las acciones se explican a partir de este destino luminoso para dar a México la religión verdadera y la reconciliación entre vencidos y vencedores. Desde luego, era la visión conservadora, como hemos dicho, que surgía en un momento crucial como era el año 1848 y que sostenía un proyecto de nación por un grupo y sus líderes. El editor mexicano, del que más adelante también se hablará, al igual que del artista y de los litógrafos franceses, fueron sólo vehículos para plasmar los ideales de ese sector, pero con la guía de un autor intelectual que dirigió la elección de las escenas y el diseño de las estampas.

El contexto particular:

la Historia de la Conquista de México de William H. Prescott

Como he resaltado a lo largo de este análisis, la mayor influencia que tuvo la serie fue sin duda la obra del estadounidense William Prescott, tanto por su alcance en el ámbito intelectual en nuestro país, sobre todo entre los historiadores, como por el interés que despertó en la historia de la conquista de México en todo el mundo. La obra de William H. Prescott salió a la luz primero en una edición inglesa, en Londres en octubre de 1843, publicada por Richard Bentley, y en diciembre de ese mismo año, en una edición neoyorkina, publicada por Harper and Brothers, ambas en tres volúmenes, que tuvieron un éxito inmediato, un verdadero *bestseller*, se diría hoy. Las cifras de las ventas en Inglaterra fueron igualmente altas; como puede leerse en una carta, donde se decía que “todo el mundo en Londres está leyendo *La conquista de México*”,³³ el libro fue recibido con críticas favorables. Como hemos dicho, su versión en español salió a la venta en 1844 por dos editores mexicanos: Ignacio Cumplido y Vicente García Torres, pues se dijo “a nadie más que al público mexicano interesa la importante obra de Prescott”. La edición de García Torres contó

32. Véase Alejandro Salafranca Vázquez, “El surgimiento de Nueva España en el arte de la monarquía católica”, en 1521. *La Conquista de México en el arte* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Equilibrista, 2020), 100.

33. *The Literary Memoranda of William Hickling Prescott*, ed. C. Harvey Gardiner, vol. 2 (Oklahoma: Norman, 1961), 116.

con la traducción de José María González de la Vega, notas de Lucas Alamán, detalle este último que quiero hacer notar, y litografías de Hipólito Salazar. La edición de Ignacio Cumplido, traducida por Joaquín Navarro fue destacable, pues se publicó en tres tomos, pero más importante para nuestra investigación es que el tercero sale a la luz en 1846, con el título de *Explicación de las láminas pertenecientes a la “Historia antigua de México y la de su Conquista” que se ha agregado a la traducción mexicana de la de William H. Prescott*. Este tomo en realidad no es parte de la traducción, sino que incluía 71 litografías y explicaba las fuentes de donde habían sido tomadas. Cabe señalar que el segundo volumen lleva un apéndice y notas del liberal José Fernando Ramírez, y el tercero, de la explicación, fue redactado por Isidro Rafael Gondra, director del Museo Nacional, de donde se prestaron muchas piezas para ilustrar la edición, que se cree fueron dibujadas por José María Heredia.³⁴ Como se ha visto, este último volumen influyó en las estampas hechas en talleres parisinos, pero editadas por Michaud, pues se copiaron al menos imágenes de Diego García Panes. Lo cierto es que las dos ediciones gozaron de enorme popularidad entre el público mexicano.

Más allá de las múltiples lecturas que se han hecho de la obra de Prescott quiero destacar que en este libro se presenta a Hernán Cortés como un héroe moderno, incluso progresista, como bien ha señalado Juan Ortega y Medina, “porque según su intérprete Prescott, no viene a ser sino un instrumento de las fuerzas históricas nuevas (socioculturales); es decir, un intérprete y fiel ejecutor de la necesidad de la historia”.³⁵ Un hombre de acción a la que se le abona un talento extraordinario que ya se había forjado en la historiografía tradicional, desde Bernal Díaz del Castillo, pasando por López de Gómara hasta Solís y Rivadeneira. Pero quizá la novedad se encuentra, en este caso, en considerar la idea del progreso como génesis de cambio. En este sentido la Conquista se justificaba, a pesar de todas sus atrocidades y abusos, por la necesidad histórica de “progresar moral, material y sobre todo religiosamente [...] es decir, la Conquista, que por ese arbitrio ético aparece como algo forzosamente necesario e inevitable”.³⁶

34. Véase Estrada de Gerlero, “Las litografías y el Museo Nacional como armas del nacionalismo”, 153-155.

35. William H. Prescott, *Historia de la Conquista de México*, pról., Juan Antonio Ortega y Medina, XIX.

36. Prescott, *Historia de la conquista de México*, XIX.

Las estampas de la Independencia

Las cuatro litografías que se refieren a la Independencia de México se hicieron probablemente un año después, en 1849; no deberían estar agrupadas con este título, de hecho, no lo tienen y, más bien, se lo atribuyo porque se refieren a acontecimientos de esta etapa. Buscan destacar tan sólo la participación de Iturbide en el movimiento sin detenerse específicamente en la consumación. Se olvida deliberadamente, la participación de otros héroes como el cura Miguel Hidalgo o José María Morelos. En cambio, en dos de las cuatro estampas aparece Agustín de Iturbide como único protagonista; en una más, aunque no se encuentra en la escena, su figura se presenta de manera simbólica con una batalla en la cual participaron dos de sus generales y en la última, pese a que tampoco aparece directamente, se presenta su tumba, en una clara alegoría de la nostalgia iturbidista que lamentó su fusilamiento. Por todo ello la intencionalidad es mucho más evidente que en las imágenes de la Conquista. Encontramos, en estas cuatro estampas, una postura clara en la cual a Iturbide es al único que se le da crédito en la gesta independentista. Tal parcialidad parecería extraña, pues en la actualidad el héroe de Iguala no tiene mucha relevancia en el discurso histórico e incluso se le ha proscrito, por lo que me pregunto: ¿qué papel tenía Agustín de Iturbide en 1849 para merecer una serie como la presente? También es importante preguntar ¿qué postura política rescató al personaje o quiénes reivindicaban su figura en esos años? Para responder estas preguntas el primer paso fue analizar las imágenes que explicaran, por ejemplo, la presencia de personajes como Mariano Paredes y Arrillaga, en la primera estampa y a quien dedico un amplio espacio sin detenerme en un análisis formal, pues era más importante entender el porqué de su inclusión. En la medida de lo posible se buscó también encontrar referentes en la tradición iconográfica y literaria de las escenas narradas. Cabe señalar que en las cuatro estampas de la Independencia se encuentran los mismos créditos de la colección anterior, es decir, la de la casa Michaud y Thomas, la imprenta litográfica es la misma, la firma nuevamente es de Breban y el título se repite en el encabezado, aunque con otra tipografía. A diferencia del conjunto anterior no hay textos y, en este caso, la numeración no se colocó en el centro, sino en un discreto lado superior izquierdo.

Iturbide y sus dos capitanes, Sánchez y Paredes, en la Acción de Arroyo Hondo

La primera estampa representa el enfrentamiento de dos jinetes que chocan en un campo de batalla y que simbolizan la lucha entre el ejército de Iturbide y las tropas realistas en Arroyo Hondo, cerca de Querétaro, el 7 de junio de 1821. Lleva el título *Iturbide y sus capitanes Sánchez y Paredes en la acción de Arroyo Hondo* (fig. 13). No hay texto que especifique ningún otro dato, pero se refiere a la batalla también conocida como “30 contra 400”. Un hecho de armas del ejército iturbidista que, en menor número, derrotó a las fuerzas realistas formadas por 400 soldados.³⁷ En un primer plano podemos ver, del lado derecho, a un militar que porta un uniforme iturbidista, con una chaqueta conocida como dolmán, que alza el brazo derecho para disparar a su contrincante quien recibe la detonación en el pecho lo cual lo hace caer de espaldas con la cabeza abatida, mientras sostiene un sable en la mano derecha. Este último personaje porta un uniforme realista y en el suelo se puede ver un casco que alude a su caída. Ambos militares montan briosos corceles con las colas levantadas donde no se ven las sillas, sino sólo mantas que las cubren. En un plano secundario se distingue el combate de otros jinetes que alzan sus sables y llevan uniformes semejantes a los de los personajes centrales.

Pese a la sencillez del mensaje inmediato, la escena no deja de estar cargada de cierta ambigüedad, pues no sabemos quiénes son los contrincantes y no está claro si el que dispara es Epitacio Sánchez o Mariano Paredes y Arrillaga, los dos capitanes que participaron en esta batalla y a los cuales alude el título. Este detalle en un principio resultó enigmático, pero al realizar la investigación se descubrió una conexión con el contexto del momento en el cual se explican sus posibles intenciones y la razón de su composición.

Empezaré, de nuevo, por explicar por qué se escogió esta batalla de entre todas las que sucedieron entre 1820 y 1821 para abrir la serie. Si bien es cierto que no fueron muchas ni tampoco relevantes las que realizó el ejército Trigarante, hubo algunas también importantes, como la toma de Orizaba en mayo de 1821, en las que brillaron generales como José Joaquín Herrera y Antonio López de Santa Anna o los sitios de Durango, Querétaro, Puebla o Córdoba. Por otro lado, llama la atención que en el movimiento sucedieran otros hechos importantes a los que no se les presta mayor interés. Recordemos que esta última etapa empezó a gestarse desde mayo de 1820 cuando el

37. Lucas Alamán, *Historia de México*, t. V (Ciudad de México: Jus, 1942), 146-147.



13. Charles Bréban, *Iturbide y sus capitanes Sánchez y Paredes en la acción de Arroyo Hondo*, litografía, Julio Michaud y Thomas editor, ca. 1849, colección particular.

general vallisoletano acudió a las juntas de la Profesa a reunirse con una serie de conspiradores opuestos a la Constitución de Cádiz, a quienes les unió el crear un gobierno autónomo que no afectara sus intereses. Dado este apoyo, Agustín de Iturbide comenzó a elaborar su plan de Independencia desde octubre de ese mismo año y en estas circunstancias le llegó el nombramiento —por parte del virrey Juan Ruiz de Apodaca—, de comandante general del ejército del Sur el 9 de noviembre de 1820. La intención era acabar con los remanentes de la resistencia insurgente en esta zona, comandado por las guerrillas rebeldes de Pedro Ascencio y del indomable e iletrado Vicente Guerrero. Sin embargo, ya con un plan e intereses a cuestas, Iturbide decidió ponerse en contacto epistolar con Guerrero para unirlo a su causa. Después de exponer sus argumentos y la viabilidad de su proyecto político para alcanzar la Independencia, en enero de 1821, Vicente Guerrero decidió unirse al movimiento iturbidista. El pacto de esta unión se selló con el famoso y mítico abrazo que tienen los dos líderes en Acatempan, hoy estado de Guerrero, el 10 de febrero

de 1821.³⁸ Acontecimiento que algunos autores, entre ellos Lucas Alamán, negaron de manera rotunda, que hubiera sucedido. Lo cierto es que esta unión da un nuevo giro al movimiento. El 24 de febrero se firmó el plan de Independencia en Iguala, en donde se plasmaron los objetivos y se invitó a la población a unirse. Poco después, el 1 y 2 de marzo se proclamó el juramento de este Plan ya con el nombre del lugar donde se originó y creó el ejército Trigarante. A partir de entonces los triunfos de este ejército fueron continuos, no hay batallas importantes en el estado de Guerrero, pero al buscar Iturbide apoyo de sus seguidores se dirigió al Bajío, su tierra natal. En esta zona consiguió una fuerte adhesión, entró en abril en Maravatío, Tuxpan, Salamanca y en mayo sitió Valladolid para continuar en junio con la toma de Querétaro y San Juan del Río³⁹ donde sucedió la batalla de Arroyo Hondo. Después se dieron los últimos acontecimientos de la consumación de Independencia como la firma de los Tratados de Córdoba, el 24 de agosto, en donde participó el erróneamente considerado último virrey de la Nueva España, don Juan de O'Donjú, y culminó con la entrada triunfal del ejército Trigarante a la Ciudad de México, el 27 de septiembre de 1821. ¿Por qué no empezar la serie con algunos de esos eventos de la Independencia? Si bien la entrada a la ciudad fue un tema muy tocado por la pintura de la época e incluso la casa Michaud realizó también una estampa de este suceso (fig. 14) se tenían muchas otras opciones que eran emblemáticas para registrarlas.

Por razones que expongo más adelante creo que la intención era resaltar la participación de Mariano Paredes Arrillaga (1797-1849), uno de los personajes involucrado en la escena y que cobraba, o más bien recobraba, un papel relevante en estos años, tanto los previos, como los posteriores a la guerra con los Estados Unidos en 1847 (fig. 15). Este general fue, de hecho, quien declaró la guerra al país del norte en junio de 1846, cuando ocupaba el cargo de presidente. Pero restituir la figura de Paredes Arrillaga en el ambiente de descrédito en el que había caído, no fue una tarea fácil, pues a pesar de ser considerado por la

38. William Spence Robertson, *Iturbide de México*, trad. Rafael Estrada Sámano (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012). Este autor señala que “de acuerdo con un publicista y autor contemporáneo llamado Lorenzo de Zavala, quien aseguraba haber obtenido los detalles del mismo Guerrero, los dos personajes se abrazaron llorosos. Iturbide descubrió su plan para la independencia de su tierra nativa. Guerrero entonces anunció a su escolta que reconocía al antiguo comandante realista como el primer jefe de los ejércitos nacionales”, 115.

39. Jaime del Arenal Fenochio, *Agustín de Iturbide* (Ciudad de México: Planeta Mexicana, 2004), 120-122.



14. Ferdinand Bastin, *Entrada de Iturbide a la Ciudad de México*, litografía, Julio Michaud y Thomas editor, ca. 1850, colección particular.

opinión pública como un general honesto y buen militar, estuvo involucrado en varios pronunciamientos y cambios de partido que lo colocan como uno de los peores ejemplos de los políticos y militares de la primera mitad del siglo XIX. Su carrera inició cuando se enlistó en el ejército realista en enero de 1812, pero por criticar y no mostrar lealtad al rey Fernando VII fue exiliado a España de donde huyó y se unió al ejército Trigarante en el cual participó en once acciones militares, entre ellas la de Arroyo Hondo. Sin embargo, en febrero de 1823, se pronunció en contra del Imperio de Iturbide y se unió al Plan de Casa-Mata, poco tiempo después se separó también de este movimiento. En diciembre de 1829 se volvió a levantar en armas, esta vez a favor de Anastasio Bustamante en el Plan de Jalapa para derrocar a Vicente Guerrero. En 1833 fue de nuevo desterrado por la llamada “Ley del Caso” e ingresó al ámbito político en 1835 lo que le permitió ocupar brevemente, en diciembre de 1838, la Secretaría de Guerra en la administración de Bustamante. Para 1839 lo encontramos en Guadalajara donde ayudó al gobernador de Jalisco, Antonio Escobedo, a reprimir la rebelión federalista del 18 de mayo de ese año. Lamentablemente dentro de su



15. Joaquín Ramírez, *Mariano Paredes y Arrillaga*, óleo sobre tela, ca. 1855. Colección particular.

veleidosa actitud de cambiar una y otra vez de partidos y causas, Mariano Paredes Arrillaga encabezó el 8 de agosto de 1841 una revuelta contra el gobierno de Bustamante, a quien primero apoyó y después acusó de no luchar para recuperar Texas y ceder a la invasión francesa en la mal llamada Guerra de los Pasteles. Junto con Santa Anna y otros rebeldes, Paredes obligó a Bustamante a dimitir de su cargo, lo que dio lugar a que Francisco Javier Echeverría fuera elegido presidente interino para que tres semanas después, Santa Anna ocupara la presidencia. Al no tener lugar en el gabinete santanista, Paredes y Arrillaga decidió retirar su apoyo al veracruzano y regresó a Jalisco donde fue gobernador del 3 de noviembre de 1841 al 28 de enero de 1843. En octubre de ese mismo año dejó de reconocer a Santa Anna y, aunque buscó la presidencia, el cargo se lo dio el Congreso a José Joaquín Herrera.

Quizá por todos estos “malos antecedentes”, en 1843, cuando la revista *El Museo Mexicano*, editada por Ignacio Cumplido, publicó una reseña en su sección de estudios históricos de la batalla de Arroyo Hondo, “treinta contra cuatrocientos” del 7 de junio de 1821, no se le dio mucho crédito a Paredes y sí en

cambio a Epitacio Sánchez (1790-1823).⁴⁰ Es interesante notar la desigual manera de tratar a ambos personaje en el texto, el cual comienza narrando el paso del ejército Trigarante hacia la villa de San Juan del Río desde la ciudad de Querétaro que, según palabras del escritor, “estaba conmovida por el espíritu y los acontecimientos de la época y en donde flameaba en sus banderas y estandartes ese arco iris que se formó en Iguala”.⁴¹ Es en ese momento cuando el comandante realista de la plaza de Querétaro, Domingo E. Luaces, miró desde la alameda de la ciudad al ejército que atravesó las faldas de un cerro y con un anteojo de visión distinguió a Agustín de Iturbide y a Epitacio Sánchez, comandante de la escolta a los cuales decidió atacar. No hay mención hasta ese momento de Paredes y en cambio una extensa descripción de Epitacio Sánchez de quien, además de señalar algunos rasgos físicos como su color trigueño y constitución robusta, exaltan, sobre todo, sus triunfos y caballeridad militar, calificándolo de: “antiguo patriota y émulo de aquellos valientes guerrilleros del año de 10. A haber nacido en Moscovita, [*sic*] habría sido competidor del hettman Platow o de Miloradowich, y si Varsovia lo hubiera contado por hijo habría figurado al lado de Poniatowsky”.⁴²

Esta valentía y honestidad de mostrarse magnánimo ante la derrota del enemigo dibujan a Epitacio Sánchez como un héroe sin mácula que sólo suma cualidades, por ello se explica que Iturbide, según el texto, lo nombre comandante de su escolta y le tenga una confianza ciega.⁴³ Además, en el momento en que se tiene que enfrentar esta escolta con una tropa formada por 280 infantes del 2º Batallón de Zaragoza y 120 dragones del Príncipe y Sierra-gorda, como se llamaban las divisiones realistas, Sánchez vuelve a mostrar su valentía y responsabilidad ante su jefe, al convencer a Iturbide de que no participe en el enfrentamiento. Sobra decir que el artículo narra el arrojo y los “prodigios” que consiguió esta pequeña escolta para derrotar al ejército realista dirigido por

40. Para mayor información sobre Epitacio Sánchez, véase Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, t. 4 (Ciudad de México: Ballescá y Compañía), 1882.

41. Domingo Revilla “Estudios históricos. Arroyo Hondo”, *El Museo Mexicano*, t. II (1843): 138-140, <https://books.google.com.mx/books?id=IUoxAQAAMAAJ&pg=PA140&dp=PA140&dq=trein+contra+cuatrocientos+en+el+museo+mexicano+1843&source=bl&ots=04aRcoRz76&sig=ACfU3U3HhjLzNd8kVla4TEUPbJSrJiCXQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwid4z9udTzAhU6l2o-FHUg2AxsQ6AF6BAGREAM#v=onepage&q&f=false> (consultado el 18 de octubre de 2021).

42. Revilla, *El Museo Mexicano*, 138-140.

43. Otro autor que narra varios aspectos de la vida de Epitacio Sánchez es: Alejandro Villaseñor y Villaseñor, *Biografía de los héroes y caudillos de la Independencia* (Ciudad de México: Imprenta el Tiempo de Victoriano Agüeros, 1910), 317-321.

Froilán Bocinos, causándole la pérdida de 45 soldados y heridos y en la que no faltan las acciones heroicas, entre ellas salvar la vida al mayor Juan José Miñon ya que su hijo D. José Vicente Miñon le pide esa gracia.⁴⁴ En toda esta exaltación a Epitacio Sánchez como un héroe valiente, contribuyó el hecho de que murió joven, sin involucrarse en las luchas partidistas. Consumada la Independencia e instaurado el Primer Imperio Mexicano, Sánchez fue enviado a las órdenes de José Gabriel de Armijo, para participar en la batalla de Almolonga donde murió de un balazo en la cabeza en 1823.⁴⁵

Distinta será la manera de tocar a Mariano Paredes y Arrillaga en ese mismo texto de *El Museo Mexicano* pues no se menciona su participación en la batalla ni que acompañara a Iturbide en la escolta. Para entonces se sabía que en 1823 se había levantado en contra del libertador y quizá nunca fue digno de su confianza. Probablemente por ese resquemor al personaje sólo al final se menciona su nombre y más bien pareciera que es por obligación e incluso justificando sus acciones, por lo que el escritor, en este caso Domingo Revilla,⁴⁶ de improviso y, sin explicar la presencia de Paredes en la batalla, dice lo siguiente de él:

Ecsiste [*sic*] un general que en el último tercio del año del 41 fue objeto de las conjeturas [*sic*] y sentimientos contradictorios de los partidos; que en agosto de ese año sus compañeros de clase y mando apellidaron desleal y sedicioso, y en octubre siguiente, los mismos lo saludaron héroe, por haber impulsado el primero, la regeneración. Este general a quien la fortuna colmó de favor, dividió o dejó entero a otros el presente de la veleidosa deidad; ella lo ha hecho descender a la vez de tres puestos elevados, colocándole en una olvidada posición. La posteridad sabrá si es para siempre. Como quiera que sea, lo pasado, no participa de la incertidumbre del porvenir; por esto es que en los fastos de 1821 constantemente se leerá, que el capitán de cazadores del fiyo de México, que con rara impetuosidad hizo deponer con su guerrilla el orgullo militar al segundo batallón de Zaragoza, es a la presente el Escmo. Sr. general de división D. Mariano Paredes y Arrilaga.⁴⁷

44. Domingo Revilla, “Estudios Históricos. Arroyo Hondo”, 139-140.

45. Villaseñor y Villaseñor, *Biografía de los héroes y caudillos de la Independencia*, 321.

46. Domingo Revilla fue un escritor costumbrista que narró escenas de la vida campirana en Aculco de donde era originario. Participó como literato en revistas como *El Museo Mexicano* y se opuso al gobierno de Paredes en 1846, véase <http://elaculcoautentico.blogspot.com/2014/03/un-coleadero-en-arroyozarco-en-la.html> (consultado el 27 de febrero de 2021).

47. Domingo Revilla, “Estudios Históricos. Arroyo Hondo”, 140.

Basta repasar las anteriores líneas para entender que Paredes y Arrillaga no gozaba de la mejor fama en ese momento. Se dice en el texto que “dividió o dejó entero a otros el presente de la veleidosa deidad” ¿cuál es la veleidosa deidad a la que se refiere el autor? No la deja en claro Revilla, pues en ese entonces todos lo sabían, pero ahora podemos preguntarnos ¿acaso fue la ambición de poder? ¿o el prurito hacia los pronunciamientos que anidaba en la mayoría de los militares del momento? Sea cualquiera de esas deidades, según el autor lo “ha hecho descender a la vez de tres puestos elevados colocándolo en una olvidada posición”. Sin duda, Domingo Revilla no tuvo la intención de mejorar la imagen de Paredes, pues lo consideraba un enemigo político y, sabemos, luchó en su contra. En cambio, otros autores le dan más crédito, pero se limitan a narrar los hechos, como lo hizo Carlos María de Bustamante. Este autor refiere en su *Cuadro histórico de la Revolución mexicana* que Iturbide estuvo a punto de perecer, pues en su camino hacia Querétaro le salieron al paso cuatrocientos soldados de infantería y caballería y como él llevaba sólo cuarenta hombres se enfrenta a una acción desigual, y añade que:

Forzado á defenderse, lo hizo de una manera desesperada, entrando en acción quince dragones al mando del teniente coronel Eпитacio Sánchez, é igual número de cazadores al del capitán D. Mariano Paredes. El écsito fué tan favorable por parte de los americanos, que no solo obligaron á los españoles á retirarse á las trincheras de la plaza con pérdida de cuarenta y cinco hombres entre muertos y heridos, sino que ademas quedaron prisioneros el sargento mayor del regimiento del príncipe D. Juan Miñon, el subteniente del mismo D. Miguel Azcárate, un sargento y dos soldados.⁴⁸

Bustamante no menciona la acción que tuvo Eпитacio Sánchez en la refriega contra Agustín de Iturbide, lo cual demuestra que hubo varias versiones de un mismo hecho. Lucas Alamán le da mayores créditos a este personaje, pero ahora sabemos que era debido a su participación política a favor de la monarquía, de lo que adelante se hablará. Pero sin duda, el peor momento de Mariano Paredes y Arrillaga le llegará en los años siguientes.

48. Carlos María de Bustamante, *Cuadro Histórico de la Revolución mexicana comenzada en (sic) 15 de septiembre de 1810, por el ciudadano Miguel Hidalgo y Costilla cura del pueblo de Dolores en el Obispado de Michoacán*, t. V (Ciudad de México: Imprenta de Mariano de Lara, 1843-1846), carta octava, 163.

En 1844 Paredes deja de reconocer como presidente al general Santa Anna y da su apoyo a José Joaquín Herrera a quien traiciona posteriormente. Al año siguiente, en un ambiente de tensión por la inminente anexión de Texas a los Estados Unidos, a Paredes se le encomienda la defensa del país. Llegó hasta San Luis Potosí de donde, alegando falta de parque y otros suministros, regresa a la Ciudad de México en diciembre de 1845. Es entonces que con ayuda de sus tropas derroca al presidente Herrera y lo obliga a dimitir; otros generales, como Gabriel Valencia, se le unen y validado por una junta de Notables asume el cargo de presidente interino. Desde ese momento y hasta su caída en junio de 1846, a Paredes se le vincula con un movimiento monarquista, que involucró a Lucas Alamán, al embajador Salvador Bermúdez de Castro y Díez, además de otros personajes como el empresario español Lorenzo Carrera y el arzobispo Manuel Posada y Garduño.⁴⁹ Este episodio ha sido estudiado por varios investigadores en donde se ha destacado la nutrida correspondencia que se estableció entre estas figuras prominentes que contaron con el apoyo del gobierno español de Isabel II y sus ministros Ramón María Narváez y Francisco Martínez de la Rosa.⁵⁰ El proyecto monárquico tenía en México su origen desde el Plan de Iguala en 1821 y la propuesta de José María Gutiérrez de Estrada en 1840, y para España significaba la recuperación de la más importante de sus colonias en América, aunque entre sus líderes no se dio un acuerdo sobre quién podría ser el mejor candidato para ocupar el trono de la Casa Real de España. El plan, no obstante, consideraba fundamental tanto para Bermúdez de Castro como para Alamán, el apoyo del ejército, como brazo ejecutor y la colaboración de uno de los más importantes generales en ese momento como lo era Mariano Paredes y Arrillaga.⁵¹

49. Frank N. Samponaro, “Mariano Paredes y el movimiento monarquista mexicano en 1846”, *Historia Mexicana*, núm. 1 (1982): 39-54.

50. Además de Samponaro podemos citar a Miguel Soto Estrada, *La conspiración monárquica en México, 1845-1846* (Ciudad de México: Editorial Offset, 1988); Jaime Delgado, *La monarquía en México (1845-1847)* (Ciudad de México: Porrúa, 1990); Elías José Palti, *La política del disenso. La “polémica en torno al monarquismo” (México, 1848-1850) ... y las aportías del liberalismo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998); y desde luego la *Correspondencia diplomática de Salvador Bermúdez de Castro, ministro de España en México* (Ciudad de México: Instituto Tecnológico Autónomo de México/Instituto Nacional de los Estudios de las Revoluciones de México, 2013).

51. Junto con los trabajos mencionados sobre el monarquismo merecen una atención especial, por ser recientes y tocar todo el siglo XIX, los de Víctor Alberto Villavicencio Navarro, el

He ahí la clave para encontrarlo en la primera stampa de esta serie. Pero, aunque este militar manifestó cierto apoyo en la correspondencia que se entabló entre los tres personajes, no dejó de ser ambigua su postura y para algunos jugaba un doble juego en las negociaciones para instaurar la monarquía. La propuesta del proyecto se dio a conocer, de manera velada con la fundación del periódico *El Tiempo*, en enero de 1846 y aunque finalmente el fracaso fue evidente para junio de ese mismo año, entre otros factores por la guerra con los Estados Unidos, es de nuestro interés destacar el importante papel que jugó Lucas Alamán en lo que muchos consideraron como una intriga monárquica.⁵² Su participación es relevante ya que es posible que las escenas del segundo conjunto fueran concebidas por Alamán, como adelante comentaré, incluso desde 1846 y que la intención de esta primera imagen fuera quizá convencer a Mariano Paredes de comprometerse con la instauración de una monarquía. Desde noviembre de 1845, Bermúdez de Castro y Alamán recurrieron a la adulación: “Ahora es usted el hombre del poder —decían al general—, le reconocen y todos le obedecerán. No olvide que la suerte del país y la suya propia están en sus manos”.⁵³ Destacar la figura de Iturbide como monarca y mártir era el segundo paso que se comprueba en las siguientes litografías. Sin embargo, es importante hacer notar que, si bien Lucas Alamán no apoyó directamente el Imperio de Iturbide, sí estaba convencido de que el Plan de Iguala sentó las bases para establecer a un monarca de la casa Borbón,⁵⁴ que lo conecta de nuevo con la propuesta monárquica de 1846.

primero: “El camino del monarquismo mexicano decimonónico: momentos, proyectos y personajes”, tesis de doctorado en Historia (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Históricas, 2015); el segundo: Víctor Alberto Villavicencio Navarro, “El monarquismo y los monarquistas mexicanos en el siglo XIX”, *Estudios del ITAM*, núm. 117 (2016): 41-59.

52. Para revisar en particular la actuación del historiador guanajuatense en los proyectos monarquistas véase Jorge Gurría Lacroix, *Las ideas monarquistas de Lucas Alamán* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1951). También Moisés González Navarro, *El pensamiento político de Alamán* (Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1952).

53. Soto, *La conspiración monárquica en México, 1845-1846*, 61.

54. Al respecto véase a Benjamín Flores Hernández, “Del optimismo al pesimismo. Una interpretación de México en las *Disertaciones* de Lucas Alamán”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 55 (2003): 171-201.

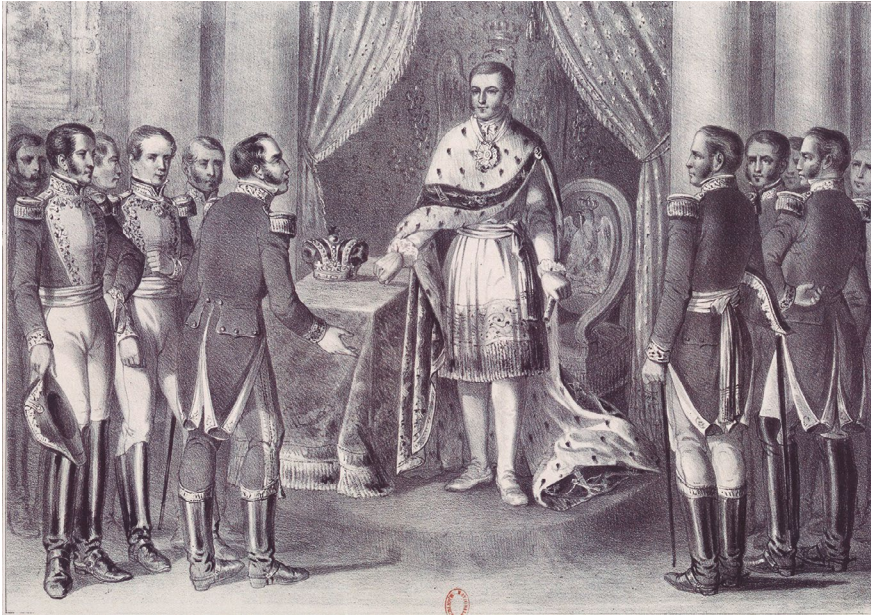
Iturbide aclamado emperador el 22 de mayo de 1822

La segunda escena de la serie sucede en un salón palaciego, en donde encontramos a Iturbide de pie en el centro de la composición, destacando entre dos grupos de militares porque, además, se encuentra sobre una grada en lo que parece ser un trono. A su lado derecho se encuentra una mesa con un tapete que resguarda una corona imperial, a la izquierda y un poco atrás se distingue la silla de un trono con el escudo del águila imperial. Escudo que se replica en la pared de lo que parece ser un tapiz con el águila extendiendo las alas y la corona en la cabeza. Iturbide porta una bengala en la mano izquierda, viste túnica de seda a la romana, con flecos, manto de armiño que le cubre el pecho y arrastra hasta el suelo, la cruz, condecoración guadalupana, fajilla, medias y sandalias con el fin de vincularlo a un César (fig. 16). Seis de los militares que se encuentran en primer plano llevan uniforme, se distinguen sus charreteras, pecheras y faldones, además de las botas granaderas. Al no llevar ninguna explicación, no sabemos a quiénes representan los dibujos y sólo podemos intuir que se trata de aquellos militares que apoyaron a Iturbide, como Anastasio Bustamante, que se parece, por las facciones y otros retratos, al militar del centro al lado izquierdo. El que le dirige la palabra al nuevo emperador podría ser Vicente Filísola y ¿acaso los otros son Antonio Andrade, Luis Quintanar, Manuel de la Sota Riva, Zenón Fernández, Manuel Rincón, Luis Cortázar y Rábago o José Antonio de Echávarri? Ninguno por cierto parecido a las facciones de militares como Vicente Guerrero o Guadalupe Victoria que no apoyaron la monarquía o Antonio López de Santa Anna que, aunque la apoya en un principio, al final dirige el Plan de Casa Mata en 1823, que provoca su caída.⁵⁵

La figura de Iturbide vestido como emperador pudo tomarse de algunas de las muchas pinturas que se hicieron, pues fueron muy populares al poco tiempo de subir al trono. Existe una enorme cantidad de copias con los retratos del héroe de Iguala que considero no han sido lo suficientemente analizadas en la historiografía sobre el tema.⁵⁶ Tenemos los retratos anónimos de Agustín de Iturbide y su

55. Sobre este tema véase Timothy E. Anna. *El imperio de Iturbide* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Alianza Editorial, 1991).

56. De los pocos autores que se han detenido en la figura de Iturbide podemos señalar a Inmaculada Rodríguez Moya, “La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México Independiente”, en Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos. Retrato e identidad colectiva en una sociedad en transición* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Museo Nacional de Arte, 2009), 41.



16. Charles Bréban, *Iturbide aclamado emperador el 22 de mayo de 1822*, litografía, Julio Michaud y Thomas editor, ca. 1849, colección particular.

esposa Ana María Huarte, con seguridad como *pendants*, en el Museo Nacional de Historia ambos con la vestimenta y los atributos imperiales. Lo mismo los que se cree que representan a Joseph Arias Huarte hoy en el Museo de Arte de Filadelfia.⁵⁷ Entre otros importantes retratos en este grupo, realizados antes de 1850 está el firmado por José María Vázquez en 1822, el de Antonio Serrano, notable porque a través de una ventana se distingue una vista con el cerro y el Castillo de Chapultepec⁵⁸ que lo liga, como bien ha señalado Jaime Cuadriello, con el sitio real de los antiguos virreyes.⁵⁹ Sin mencionar el de José María Uriarte en la catedral de Guadalajara, Jalisco, varios anónimos en colecciones

57. Guadalupe Jiménez Codinach, *México los proyectos de una nación, 1821-1888* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2001). Esta autora escribe, como segundo apellido del artista el de Huarte, 80-83, a diferencia de Inmaculada Rodríguez Moya quien lo pone como Huerta.

58. Rodríguez, “La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México Independiente”, 41-42.

59. Jaime Cuadriello “Interregno II: El exilio de Agustín I”, 159. El análisis de la figura de

particulares (fig. 17) y uno de mayor alcance compositivo como lo es la *Alegoría de la coronación de Iturbide, el 21 de julio de 1822* de José Ignacio Paz, también en el Museo Nacional de Historia.⁶⁰ Desde luego existe una litografía coloreada, no de buena factura, pero muy semejante a cualquiera de estos retratos, hecha también por la casa Michaud que, con seguridad, fue la base para hacer la litografía en París. Todas estas imágenes hablan de la enorme popularidad de la cual gozaba la figura de Iturbide en estos años. Incluso en los talleres franceses se conocía un retrato del héroe de Apaseo pues en 1843 se publicó en París el *Álbum mejicano*, con ochenta y cuatro retratos de personajes ilustres mexicanos desde la época de la Independencia. Este álbum, editado por C. L. Prudhomme, incluyó un retrato litográfico de Agustín de Iturbide, pero en este caso en traje de militar y tomado de una figura de cera. Es significativo que se hiciera una reedición de dicho álbum por la casa Michaud y Thomas, sin tener una fecha precisa, pero que rondaría por estos años.⁶¹

La estampa, no obstante, destaca por otro aspecto importante al incluir de nueva cuenta un acontecimiento que para otros autores era secundario o sin ninguna relevancia. Historiadores contemporáneos como Lucas Alamán,⁶² Carlos María de Bustamante⁶³ y Lorenzo de Zavala⁶⁴ no se detienen en este suceso ni siquiera mencionan la fecha en sus obras; destacan otros momentos clave como son la proclamación del Plan de Iguala el 24 de febrero de 1821, la reunión con Juan de O'Donjú y los Tratados de Córdoba el 24 de agosto del mismo

Iturbide en este texto es notable, lamentablemente la imagen que describe Cuadriello no es la que se encuentra en el catálogo, pues se presenta una obra anónima y sin la vista del castillo, véase 144.

60. El análisis de este cuadro lo ha hecho Cuadriello, "Interregno II: El exilio de Agustín I", 168-170.

61. Javier Pérez Siller, "Héroes mexicanos editados en Francia ¿Contribución al Panteón Nacional?", en Javier Pérez Siller y Rosalina Estrada Urroz, *Actores y modelos franceses en la Independencia y en la Revolución. México-Francia memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX*, vol. V (Ciudad de México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Ediciones Eon/Centro de Estudios Centroamericanos, 2014), 551-582.

62. Lucas Alamán, *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, parte segunda, t. V (Ciudad de México: Jus, 1942). Véase el capítulo VI, 349-381.

63. Carlos María de Bustamante, *Continuación del Cuadro histórico de la Revolución mexicana. Época de la Independencia*, t. VI (Ciudad de México: Imprenta de Alejandro Valdés, 1832). Los acontecimientos del ascenso de Iturbide como emperador se tocan en la carta segunda entre las páginas 81 y 138.

64. Lorenzo de Zavala, *Ensayo histórico de las revoluciones de México, desde 1808 hasta 1830*, t. I, cap. X (Ciudad de México: Imprenta de Manuel de la Vega, 1845), 127-148.

17. Antonio Serrano,
Agustín de Iturbide, óleo
sobre tela, 1822, colección
particular. Tomado de
Los pinceles de la Historia.
*De la patria criolla a
la nación mexicana*,
1750-1860 (Ciudad de
México: Museo Nacional
de Arte-INBA/IIIE-UNAM,
2001), 127.



año, para llegar a la entrada del ejército Trigarante a la Ciudad de México el 27 de septiembre, con lo cual se considera consumada la Independencia. Fue, de hecho, este último acontecimiento el más registrado en estampas, pinturas y hasta cabeceras de camas.⁶⁵ La casa Michaud había realizado supponemos en la década de 1840, su propia versión de la entrada de Iturbide a la Ciudad de México, con el registro de los generales que lo acompañaban, hechos por Ferdinand Bastin (fig. 14). Sin embargo, en su propio momento varios artistas se encargaron de registrarla. La más popular es un cuadro anónimo que lleva por

65. Existe una pintura anónima con la escena de la entrada del ejército Trigarante en el respaldo de una cama. Véase Virginia Armella de Aspe, *La historia de México a través de la indumentaria* (Ciudad de México: Inbursa, 1988), 99.

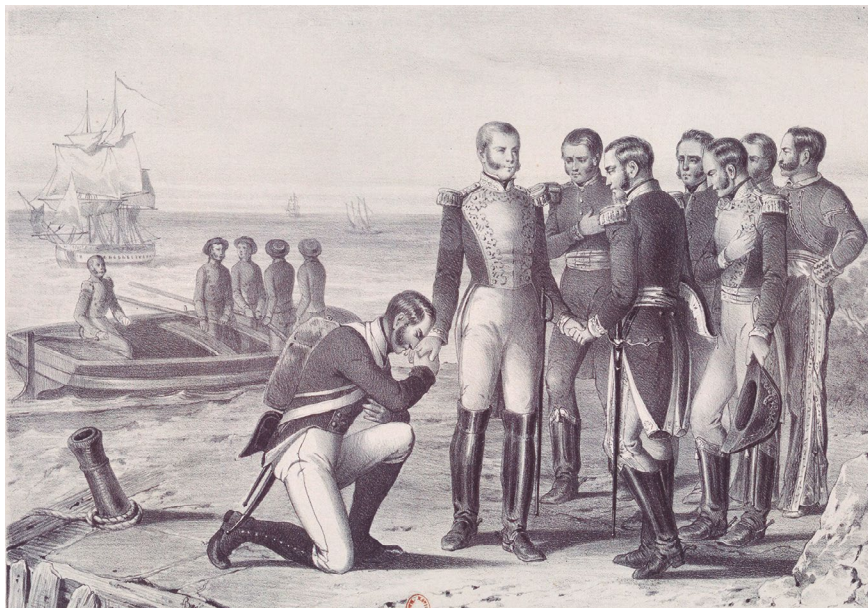
título: *Solemne y pacífica entrada del Ejército de las Tres Garantías a la ciudad de México el 27 de septiembre de 1821* que se encuentra en el Museo Nacional de Historia y que registra la entrada en el inicio de la calle de San Francisco, donde se levantó un arco.⁶⁶

Lo que podemos colegir es que todas estas obras demuestran un interés por registrar los momentos más importantes, en los cuales no se encuentra la escena de lo que podríamos llamar “la adhesión de los militares al emperador” ¿por qué se escogió este acto? Como he insistido pienso que quien dirigió la obra conocía muy bien los acontecimientos y los que se registraron en varias de las pinturas, que por cierto habían sido cuestionados por algunos historiadores. Las tensiones con el Congreso, por ejemplo, se encontraban en todas las versiones como las de Alamán, Zavala y Bustamante que no quedaron plasmadas en las pinturas, pues solo se registró el acto de la jura. Detrás de la imagen, por tanto, hay un interés de dar un mensaje, el cual era, desde esta perspectiva, el de mostrar que en algún momento hubo una conciliación entre Iturbide y el sector militar que luego se romperá y levantará en su contra.

Despedida de Iturbide en el puerto de la Antigua el 11 de mayo de 1823

La tercera estampa lleva por título *Despedida de Iturbide en el puerto de la Antigua el 11 de mayo de 1823* (fig. 18). En un primer plano se encuentra Agustín de Iturbide, en lo que parece ser un despoblado muelle, vestido de militar y de pie; a su lado derecho se encuentran, también de pie, un grupo de seis militares, vestidos de uniforme, menos uno que porta calzón y chaqueta de cuero más propios de los insurgentes o chinacos. Uno de ellos le da la mano en señal de despedida y otros dos se llevan una mano al pecho. A su lado izquierdo se encuentra otro militar, con mochila en la espalda que se ha arrodillado y le besa la mano. Todos tienen un aire apesadumbrado por lo que se supone es una despedida. En un segundo plano se ve una lancha en el mar con cinco personajes que pueden ser marineros. Al fondo se ve un barco con las velas izadas, suponemos la fragata inglesa *Rowllins* y otros barcos más, apenas esbozados en el dibujo. La escena se revela claramente

66. Armella de Aspe, *La historia de México a través de la indumentaria*, 217. Alamán señala que fue en este lugar donde el Ayuntamiento que esperaba al Libertador y el alcalde José Ignacio Ormaechea, le dieron las llaves de la ciudad.



18. Charles Bréban, *Despedida de Iturbide en el puerto de Antigua el 11 de mayo de 1823*, litografía, Julio Michaud y Thomas editor, ca. 1849, Colección particular.

construida, ya que los principales escritores como Carlos María de Bustamante,⁶⁷ Lucas Alamán⁶⁸ o Lorenzo de Zavala⁶⁹ no mencionan esa despedida con los supuestos “seguidores del emperador exiliado”, tampoco en sus *Memoorias*⁷⁰ Iturbide hace alusión a una muestra de apoyo similar. Los que tocan el momento sólo señalan que Nicolás Bravo fue el encargado de escoltar a la comitiva del depuesto emperador, desde Tacubaya hasta Veracruz, acompañado de familiares y algunas personas que le eran adictas como Álvarez y Cavaleri. Incluso se menciona la visita que le hizo en el puerto de la Antigua, el general Guadalupe Victoria a quien Iturbide intentó regalarle un reloj, “que

67. Carlos María de Bustamante, *Continuación del cuadro histórico de la Revolución mexicana. Época de la Independencia*. Este autor no toca de hecho la salida de Iturbide en su obra.

68. Lucas Alamán, *Historia de México*, 474.

69. Zavala, *Ensayo histórico de las revoluciones de México, desde 1808 hasta 1830*, 189-190.

70. Carlos Navarro y Rodrigo, *Vida de Agustín de Iturbide. Memorias de Agustín de Iturbide* (Madrid: Editorial América, 1919). Esta edición tomó la impresión de Ontiveros en 1827 y tiene una introducción de Ángel Pola en 1906.

Victoria no quiso admitir, dándole en retorno un pañuelo de seda, que Iturbide guardó hasta su muerte”.⁷¹ Nada parecido a la escena que se recreó en la litografía y que también pudo servir de propaganda política. Es evidente que quien la diseñó conocía los acontecimientos para darse libertades, que sólo los eruditos constatarían. Por supuesto, hasta ese momento no se tenía un referente plástico que hubiera servido de modelo. Imágenes posteriores se detuvieron en escenas más explícitas como el fusilamiento de Iturbide, que tenemos en una litografía a color de Hesiquio Iriarte publicada en el libro *Hombres ilustres mexicanos* en 1874.⁷² Lo cierto es que esta estampa, al igual que la siguiente, van en la línea de una nueva dignificación de Iturbide y restituirlo como un héroe, por eso están conectadas.

La sombra de Iturbide

La cuarta escena y última de esta serie, con el título de “La sombra de Iturbide” representa una alegoría de la muerte del consumidor de la Independencia de México, en un campo dividido en dos secciones, en la de la izquierda, con una mayor vegetación y el tronco de dos árboles en los que apenas asoman las copas, se encuentra un soldado arrodillado que parece ser el mismo de la tercera estampa, pues porta el mismo uniforme y la mochila en la espalda, extiende un brazo hacia una tumba y la otra mano se la lleva a la frente en señal de duelo. La tumba es una plancha que tiene el nombre del libertador y lleva inscrito el año de 1824, atrás de ella se yergue una sencilla cruz de madera. En el centro del paisaje se encuentra sentada una mujer que porta una túnica al estilo clásico, con un hombro descubierto, un carcaj en la espalda y un penacho de plumas. Por sus símbolos iconográficos representa a la patria y muestra una actitud apesadumbrada al inclinar la cabeza (fig. 19). A la derecha, y en lontananza, contrasta un paisaje árido cerrado en el horizonte por las montañas. La composición es sencilla pues permite distinguir una línea diagonal entre la cabeza de la india cacique y el cuerpo arrodillado del soldado, lo mismo que dos líneas verticales formadas por el tronco de los árboles y una línea horizontal, por la lápida de la tumba. Sin duda,

71. Alamán, *Historia de México*, 472 y 474.

72. Eduardo L. Gallo, ed., *Hombres ilustres mexicanos*, t. IV (Ciudad de México: imprenta de Ignacio Cumplido, 1874), 438-439.



19. Charles Bréban, *La sombra de Iturbide*, litografía, Julio Michaud y Thomas editor, ca. 1849, Colección particular.

todo alude a la muerte de Iturbide que fue fusilado el 19 de julio de 1824 en la villa de Padilla en Tamaulipas, bajo las órdenes de Felipe de la Garza Cisneros, pero no es una escena de registro sino más bien con fuerte carga simbólica como parte de un discurso con tintes políticos.

Detrás de estas imágenes está la intención, una vez más, de restituir la figura del exemperador, proceso que, por cierto, había empezado casi inmediatamente después de su muerte. La imagen recuerda a los grabados alegóricos que se hicieron para honrar el culto a los insurgentes y, desde luego, a Iturbide. Se repiten varios símbolos que representan a la patria, tales como una mujer con tocado de plumas, vestida con un huipil y, a veces, con un carcaj con flechas que tiene su origen en la iconografía colonial de la América. En ocasiones aparece con alas, en otras acompañada de un águila o rompiendo las cadenas. Tal sucede con *La alegoría de la Independencia*, *La resurrección política de América* o *Alegoría fúnebre*, que han sido analizadas por María José Esparza Liberal.⁷³

73. María José Esparza Liberal, “La insurgencia de las imágenes y las imágenes de los insurgentes”, en *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, catá-

En esta última imagen se encuentran dos figuras femeninas, una de ellas vestida de india cacique y arrodillada sobre un cocodrilo (lo que la relaciona con la América), ambas flanquean una gran urna mortuoria cuya base está sostenida por un águila que soporta las cenizas de los héroes. Es de notar la tristeza de la figura que representa a la América, que se lleva un pañuelo a la frente, lo que la asemeja a la imagen de esta colección (fig. 20). En el caso de esta estampa el simbolismo remite a la patria que acompaña al soldado, y que lamenta la muerte del libertador de México. Para llegar a esta idea de “pérdida del héroe” se tuvo que atravesar por un proceso que intentaré resumir en las siguientes líneas, pues a la postre las cuatro estampas tienen esa intención final.

*Contexto particular de las imágenes de la Independencia.
La restitución de Iturbide como el héroe libertador*

Después de la muerte de Iturbide fueron varios los escritores que criticaron su actuación y la ambición por ser emperador, entre ellos Vicente Rocafuerte⁷⁴ quien abona el camino para considerarlo un traidor a la patria y crear la leyenda negra de Iturbide. El Congreso que provocó su caída y los tres miembros del poder Ejecutivo declararon incluso que: “en el momento en que las virtudes políticas y morales de Iturbide desaparecieron y cuando la ambición y otras bajas pasiones fueron sustituidas de aquéllas, la nación lo expulsó de su seno por medios mesurados”.⁷⁵

El rescate oficial de su figura vendrá, no obstante, algunos años después, en 1833, cuando, en un acto de reivindicación, quien promovió su caída, el entonces dictador Santa Anna, hizo suya la iniciativa de trasladar a la capital sus restos. Posteriormente en 1835, cuando un gobierno centralista, más afín al iturbidismo, revaloriza su actuación en la Independencia, el Congreso decretaba el restablecimiento de la república y el cuerpo legislativo ordenó grabar el nombre de Iturbide en el salón de sesiones, el día 20 de mayo. Quedaba de esta manera el camino abonado para levantar un altar a quien consumó la Independencia: “Meses antes había levantado la prohibición de que existía en contra de la

logo de exposición (Ciudad de México: Museo Nacional de ArteArte-INBA/IIIE-UNAM, 2000), 132-151.

74. Vicente Rocafuerte, *Bosquejo ligerísimo de la revolución de México* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008).

75. Spence Robertson, *Iturbide de México*, 361.



20. Anónimo, *Alegoría fúnebre*, grabado, 1823, en *Proclama dirigida a los mejicanos anunciando la conducción de los restos de los caudillos el 17 de septiembre*. Tomado de *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte-INBA/ IIE-UNAM, 2001), 140.

familia Iturbide de regresar a México. Dos años después, el 27 de septiembre, se celebró por primera vez desde la caída del Imperio, la entrada del ejército Trigarante a la ciudad de México”.⁷⁶

El punto culminante será el año 1838 cuando sus restos fueron trasladados a la capital federal y el 25 de octubre se depositaron en la catedral.⁷⁷ Los siguientes pasos de esta “restitución” a Iturbide los analizaron otros investigadores que explican quiénes fueron los artífices y el contexto que lo explica. Fausto Ramírez, por ejemplo, señala: “No por acaso, esta espectacular y emotiva solemnidad luctuosa que duró varias jornadas transcurrió en los más señalados espacios capitalinos, la plaza mayor o zócalo la principal, el cual estuvo abarrotado de multitudes hondamente conmovidas (al menos esto fue lo

76. Spence Robertson, *Iturbide de México*, 361.

77. Enrique Plascencia de la Parra, *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991), 49-50.

que se divulgó)".⁷⁸ Digno de notar es que estos eventos tuvieron lugar durante la presidencia de Anastasio Bustamante, quien fue lugarteniente de Iturbide (y, según Arturo Anaiz y Freg, "brazo ejecutante" de los designios políticos de Lucas Alamán.⁷⁹ Pero lo más significativo es que la crónica de José Ramón Pacheco, sobrino del libertador, "Descripción de solemnidad fúnebre con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala en 1838", no se publicara en ese momento sino años después en 1849, por disposición del presidente José Joaquín Herrera y con estampas de Casimiro Castro.⁸⁰ En todo este proceso, desde luego, uno de los factores fue la reivindicación de la alternativa del monarquismo como vía para la salvación de México y presente en las propuestas del Plan de Iguala. Ideas que, es importante señalar, se volvieron más apremiantes y resurgieron después de la lamentable derrota en la guerra con los Estados Unidos.

Contexto histórico general

Por todo lo anterior se reafirma el hecho de que las imágenes se hicieron en 1848 y 1849 en talleres de la ciudad de París, pero quizá fueron concebidas desde 1846 con el patrocinio de uno o varios intelectuales mexicanos. Eran, sin duda, años muy difíciles para el país pues se arrastraba, como es sabido, una inestabilidad política que había iniciado desde la consumación de la Independencia. El supuesto desarrollo y el cuerno de la abundancia que todos esperaban se topó con una realidad muy distinta. Uno de los problemas más graves vendría, precisamente en estos años, con la guerra entre los Estados Unidos y México. La declaración oficial de las hostilidades inició el 13 de mayo de 1846 en un contexto de anarquía y desorden político que explica la derrota. Como se mencionó antes, el general Mariano Paredes y Arriolla había subido a la presidencia por un golpe de Estado en contra de José Joaquín Herrera y algunos consideraron que debió ser juzgado por traición

78. Fausto Ramírez, "La 'restauración' fallida: La pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX", en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, 213.

79. Ramírez, "La 'restauración' fallida", El texto al que se alude de Arnaiz y Freg, es su prólogo a *Semblanzas e ideario de Alamán* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963), X-XI.

80. Ramírez, "La 'restauración' fallida".

a la patria, pues había sido mandado a combatir las fuerzas de los Estados Unidos, pero en su lugar utiliza al ejército para subir al poder. Su gobierno tuvo como trasfondo el proyecto monárquico fomentado por Lucas Alamán y el embajador de España, de ahí la importancia de incluirlo en la primera estampa.

La realidad es que el país estaba en bancarrota política, moral y económica. A Paredes le sucede la república federalista con Mariano Salas como presidente (agosto a diciembre de 1846), después Valentín Gómez Farías (diciembre de 1846 a marzo de 1847), Antonio López de Santa Anna, Pedro García Anaya y Manuel de la Peña y Peña con breves periodos de gobierno (entre marzo de 1847 a junio de 1848); todos ellos lamentablemente enfrentados al desorden, que dejó el ejército de los Estados Unidos cuando tomó la Ciudad de México el 14 de septiembre de 1847. A todo ello se sumaban las divisiones internas, como la separación de Yucatán en enero de 1846 y la rebelión conocida como de los “polkos”, en enero de 1847 que se levantó en contra de las medidas impuestas por Gómez Farías para despojar a la Iglesia de sus propiedades y con ello financiar la guerra. No es extraño que fuera en esos años, cuando se gestaron con mayor solidez los dos proyectos antagónicos que lucharían en las décadas siguientes: el proyecto liberal y el conservador. El primero a favor de la república y con la intención de realizar reformas de carácter liberal, que afectaban a la Iglesia y al ejército, y el segundo con un proyecto monárquico que no buscaba un viraje radical, sino conducir al país con las instituciones heredadas de la colonia como la Iglesia. El tratado de Guadalupe-Hidalgo, mostrará la debilidad del país pues a más de pagar el costo de la guerra, se perdían los inmensos territorios, de California, Nuevo México y Arizona y se reconocía la independencia de Texas. Fue en estas circunstancias que asumió de nuevo la presidencia José Joaquín Herrera (junio de 1848 a enero de 1851) e intenta buscar soluciones al desastre nacional para levantar a un país postrado y derrotado en todos aspectos. Pero, de manera significativa, ante este panorama que borró el optimismo inicial después de la Independencia, surgió, como algunos autores han señalado, un periodo de profunda reflexión y de renovada búsqueda de remedios para el país. Se buscó explicar, mediante la historia, entre otras materias, las razones de las calamidades que asolaban a la nación, abriendo así un debate público.

Este debate se ventiló principalmente en cuatro diarios de la ciudad de México: *El Siglo Diez y Nueve*, liberal moderado; *El Universal* y *El Tiempo*, conservadores; y

El Monitor Republicano, liberal; pero también en numerosos folletos y en los libros de reinterpretación de la historia de México escritos por Lucas Alamán, el doctor José María Luis Mora, el general José María Tornel y Luis G. Cuevas.⁸¹

No era, por tanto, Lucas Alamán el único interesado en hacer una serie litográfica como la que analizamos. Personajes importantes como José María Tornel, quien, además de militar y político, escribió sobre Iturbide y fue reconocido como mecenas de artistas, tuvo cercanía con Alamán en estos años y su posible apoyo al monarquismo ha sido revisado por algunos investigadores;⁸² sin embargo, su conocimiento de la historia no se comparaba al del autor de las *Disertaciones*. Por otro lado, la apología a las tres garantías, como “timón indispensable para guiar a los mexicanos después de la triste derrota y la pérdida de los territorios”,⁸³ se hizo evidente hasta el 27 de septiembre de 1850, antes de ello osciló entre el reconocimiento a Hidalgo e Iturbide y fue uno de los críticos de la aparición de la *Historia de México*.

Crítica, por cierto, que fue el signo con el que se arropó a esta importante obra, aún antes de ver la luz, pues desde que se anunció el 23 de abril de 1849, para mencionar que se publicaría en julio, levantó una fuerte controversia. La obra se retrasó en gran parte por esta anticipada recepción hostil, ya que se cuestionaron las supuestas verdades o la visión de los hechos, pero en especial porque Alamán había escogido para su aparición el momento de una campaña electoral, cuando era ya el líder del grupo conservador. Partido que se había asumido como tal y que emprendía, como bien ha señalado Michael Costeloe, una campaña efectiva para ganar el control del cabildo de la Ciudad de México y el congreso federal. “Si como Alamán había indicado previamente que su libro no debía ser publicado sino hasta su muerte, sus rivales políticos de inmediato se percataron de que su cambio de opinión representaba oportunismo político de partido y su libro, propaganda abierta”.⁸⁴ No cabía duda, según

81. Pedro Salmerón Sanginés, *Juárez, la rebelión interminable* (Ciudad de México: Crítica, 2015), 35.

82. Para la biografía del personaje y su relación con Alamán, con Mariano Paredes y el proyecto monárquico, véase: María del Carmen Vázquez Mantecón, *La palabra del poder. Vida pública de José María Tornel, 1795-1853* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Históricas, 2008), 16-18 y 185-189.

83. Vázquez Mantecón, *La palabra del poder*, 189.

84. Michael Costeloe, “La *Historia de México* de Lucas Alamán: publicación y recepción en México, 1849-1850”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, t. XXXVIII (Ciudad de México: Academia Mexicana de la Historia, 1995), 105-127.

el mismo Costeloe, que la obra tenía objetivos políticos y la difusión de la interpretación conservadora del pasado de México.⁸⁵

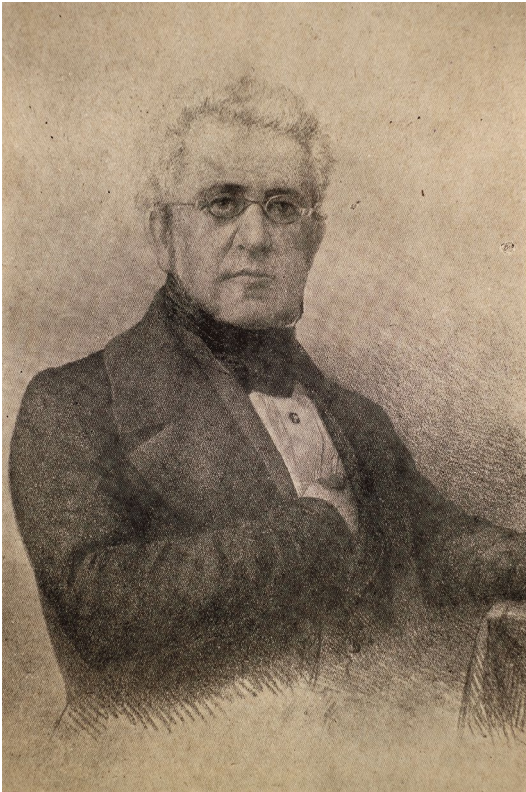
Esto nos lleva a preguntar si estas circunstancias influyeron para concebir las series litográficas o si fueron esas mismas circunstancias las causas para no incluirlas. Es muy difícil saberlo, pero en el primer caso es indudable que de ser Alamán el autor intelectual, pudo echar mano para ilustrar su obra con estampas litográficas y hacerla más atractiva. El primer volumen no salió sino hasta octubre de ese año, pero quizá su autor ya había intuido cierto reconocimiento pues fue nombrado en febrero de 1850, miembro correspondiente de la Sociedad Histórica de Massachusetts y meses más tarde, el 15 de abril, fue honrado con la elección de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Por otro lado, si ya se habían diseñado las escenas de las dos series, la premura de publicar la obra, pero sobre todo quizá por no hacer más obvia la figura de Hernán Cortés como el héroe de la Conquista o a Agustín Iturbide como símbolo de la monarquía, pudieron detener el proyecto. Todo ello permanecerá sin resolver, pero nuevamente los años anotados a lápiz en las estampas empatan con las circunstancias de la publicación de la *Historia de México* que, desde luego, ningún autor ha revisado.

Un posible patrocinador

Todas las pistas anteriores nos conducen inevitablemente a considerar a Lucas Alamán Escalada (1792-1853) como el posible patrocinador de la obra (fig. 21). Como sabemos, Alamán fue un importante político, empresario minero, escritor e historiador mexicano además de líder del grupo conservador y su principal ideólogo. Perteneció a una prominente y adinerada familia de Guanajuato que se había arruinado con el movimiento de Hidalgo, recibió una esmerada educación humanística científica, pese a esta trágica circunstancia que él mismo presenció con la toma de la Alhóndiga de Granaditas en 1810. Continuó su educación en varios países de Europa lo que le permitió tener una visión muy amplia del mundo cambiante que le tocó vivir.⁸⁶ Estoy convencido de que a

85. Costeloe, “La *Historia de México* de Lucas Alamán”, 106.

86. Se han escrito innumerables biografías sobre el historiador guanajuatense, menciono entre ellas la de José C. Valadés, *Alamán. Estadista e historiador* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987) y de Eric van Young, “De una memoria truncada a una historia majestuosa: el caso de Lucas Alamán”, *Desacatos*, núm. 50 (2016): 12-27. Véase también



21. Hipólito Salazar litógrafo, “D. Lucas Alamán”, litografía en *Historia de Méjico: desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente* (Ciudad de México, imprenta de José María Lara, 1849), t. V, portadilla.

nadie más que a él le interesaba publicar una historia como la que se presenta pues, como se ha señalado, participó en la edición mexicana de la *Historia de la Conquista* editada por Vicente García Torres, tuvo además contacto con William H. Prescott, su autor, y elogió su trabajo tanto en sus artículos como en las *Disertaciones sobre la historia de México*, pero había otras razones más para ese patrocinio.

Lucas Alamán fue también apoderado y administrador de los bienes de Hernán Cortés desde 1826 que incluían propiedades rústicas y urbanas en ciudades como la de México o Oaxaca, haciendas como la de San Antonio Atla-comulco cerca de Cuernavaca, Morelos y el patronato del Hospital de Jesús,

el más reciente texto sobre el mismo personaje: Eric van Young, *A Life Together. Lucas Alamán and Mexico, 1792-1853* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2021).

que era detentado por su descendiente, el duque de Terranova y Monteleone, además de titular del ex marquesado de Oaxaca y quien residía en Italia. El historiador guanajuatense, ante los frecuentes intentos de incautación de esos bienes, por parte de los gobiernos liberales, vendió gran parte de las propiedades entre 1835 y 1837, de lo cual obtuvo 3 por ciento y quedaron sólo algunas fincas rurales, entre ellas, la hacienda de Atlacomulco. Esta hacienda, después de haber sido arrendada a particulares, volvió a ser administrada por Alamán, que vio un gran potencial en su explotación, justo en 1848 cuando,⁸⁷ al parecer, se hizo la serie de la Conquista. Pero su defensa de Cortés fue mucho más allá de sus propiedades, un hecho poco conocido es el rescate y la protección de los restos del conquistador extremeño, por parte de Alamán. Después de su muerte en diciembre de 1547, en Castilleja de la Cuesta Sevilla, sus restos estuvieron en varios lugares tanto en España como en la Nueva España: Santiponce, iglesia de San Isidoro, San Francisco de Tezcoco (1567) o el convento de San Francisco de la Ciudad de México (1629), hasta 1794 cuando se colocaron en la iglesia de Jesús Nazareno junto al Hospital de Jesús que él había construido, traslado promovido por el virrey conde de Revillagigedo. El director de escultura de la Academia de San Carlos, Manuel Tolsá, esculpió un busto de bronce para honrarlo, aunque dicha obra sólo permaneció en México poco más de dos décadas.⁸⁸

Dos años después de la consumación de la Independencia de México, en 1823, existía un fuerte sentimiento antiespañol, por ello, el gobierno propuso que el 16 de septiembre del mismo año, se exhumaran los restos de Cortés y se llevaran al quemadero de San Lázaro. Cortés, para entonces, se había convertido en villano, pero lo más importante para nuestra investigación es que al enterarse de la situación, Lucas Alamán intervino y una noche antes ocultó la urna en el piso, bajo la tarima del altar mayor. El busto de bronce se envió a Palermo

87. Sobre este tema véase Jan Bazant, “Los bienes de la familia de Hernán Cortés y su venta por Lucas Alamán”, *Historia Mexicana*, núm. 2 (1969): 228-247. Véase también *Exposición (sic) que hace a la cámara de diputados del congreso general el apoderado del duque de terranova y Monteleone sobre las proposiciones presentadas por los señores diputados don Matías Quintana y don Manuel Cañedo relativas a las propiedades que dicho duque tiene en esta república* (Ciudad de México: Imprenta de José Fernández, 1828). En este cuaderno Lucas Alamán defiende las propiedades del duque ya que, en abril de 1825, varios diputados propusieron la incautación de estos bienes por ser “un feudo infamante a la nación mexicana”.

88. José Luis Martínez, *Hernán Cortés* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 1990), 782-798.

y con esto se corrió el rumor de que los restos ya no estaban en México. Alamán tomó la iniciativa pues, además de sus vínculos con la familia del descendiente, promovía ya la reivindicación del conquistador extremeño; por ello consideró que no era correcto que siguiera en ese sepulcro improvisado y en 1836 exhumó los restos —los cuales se encontraban muy deteriorados a causa de la humedad del suelo—, cambió las sábanas por unas de terciopelo con las iniciales de Cortés grabadas y reemplazó la urna por una nueva, ya que todos estos objetos seguían siendo los mismos desde el segundo entierro. Después de las renovaciones, depositó la nueva urna en un nicho del lado del Evangelio donde permaneció en secreto durante ciento diez años. En 1843, Alamán entregó a la embajada de España el “Documento del año de 1836” en el cual revelaba el secreto del lugar del entierro y las señas particulares del estado de los huesos, de la urna y de la caja.⁸⁹ Ahí permaneció hasta que, en 1946, varios miembros de la embajada española, junto con algunos historiadores mexicanos como Francisco de la Maza y Alberto María Carreño, realizaron la exhumación para que al año siguiente se colocaran en un muro cerca del altar donde se puso también una placa y donde hasta la fecha permanecen.⁹⁰

No obstante, la defensa más importante de Lucas Alamán a la conquista de México y a Hernán Cortés vendría por medio de sus escritos. Como varios investigadores han señalado, el político mexicano fue un ferviente católico, amante del orden, “creyente en la validez de la tradición hispánica y empeñado en la construcción de un futuro de progreso nacional, que supiera conciliar los valores heredados de la etapa virreinal con las ventajas que ofrecía el mundo moderno”.⁹¹ Varias veces fungió como ministro de Relaciones Interiores y Exteriores, además de diputado, Alamán estaba consciente de los problemas nacionales y la búsqueda de soluciones fue una de sus prioridades. Su amor a la patria se manifestó en el fomento a la minería, la defensa de las fronteras del norte ante las ambiciones de los Estados Unidos, la creación del Banco del Avío, del Museo Nacional y el Archivo General de la Nación, además de la protección del

89. Otros autores que han escrito sobre los restos de Cortés son: Cristian Duverger, *Hernán Cortés: más allá de la leyenda* (Madrid: Taurus, 2005) y Restall, *Cuando Moctezuma conoció a Cortés*, 290-293.

90. Véase también “Los restos de Hernán Cortés”, <http://www.wikimexico.com/articulo/los-restos-de-hernan-cortes> (consultado el 4 de noviembre de 2019).

91. Benjamín Flores Hernández, “Del optimismo al pesimismo. Una interpretación de México en las disertaciones de Lucas Alamán”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 55 (2003): 171-201.

patrimonio nacional. Por eso no resulta extraño que para 1844 incursionara en su faceta como historiador, pues estaba convencido de que la historia permitiría comprender el presente y buscar soluciones a la dura realidad que se vivía. Con ese ánimo, ese año empieza a dar una serie de lecturas de algunos estudios suyos ante los socios del Ateneo Mexicano. Estas lecciones, si así se las pueden llamar, dieron origen a un libro de tres tomos conocido como: *Disertaciones sobre la historia de la república megicana* [sic] *desde la época de la conquista que los españoles hicieron a fines del siglo XV y principios del XVI, de las islas y el continente americano hasta la independencia*. El primer tomo lo publicó la imprenta de José Mariano Lara, en 1844, el segundo, en 1845, y el tercero, en 1849, detenido tanto tiempo en parte por la guerra con los Estados Unidos. Interesante es que el primer tomo incluyó los temas siguientes: el descubrimiento de América, la Conquista de México, la expedición a las Hibueras, noticias personales sobre Hernán Cortés, fundaciones y empresas realizadas por Cortés y noticias sobre respecto de la familia y descendencia del conquistador.

La simple lectura de los títulos deja muy en claro cuál es el papel que tiene la Conquista y el conquistador en la historia de Alamán. En sus *Disertaciones* el autor parte de una idea básica: los momentos fundacionales para México son la Conquista y la Independencia, por eso dedica este primer tomo a la etapa del encuentro entre las dos culturas y en donde el papel protagónico lo tiene Hernán Cortés; se refiere a él como un “hombre extraordinario” “fundador del México moderno”. Algunos autores resaltan que, en los dos primeros tomos, Alamán está todavía imbuido de cierto optimismo respecto al destino de la nación, pero que en el tercero ya no se encuentra esa visión, y más bien cae en el pesimismo, por el trauma de la guerra con los Estados Unidos en 1847.⁹² También se ha señalado que, en su posterior trabajo de 1848, *Historia de México*, su interés fue analizar la Independencia y no la Conquista, origen de la nacionalidad mexicana. Por ello lo importante, para nuestro tema, es considerar que la Conquista para Alamán fue, sin duda, el fundamento de la nación mexicana porque estableció un sistema político, cultural y, sobre todo, por la herencia que dejó en el idioma y la religión. En este sentido justifica las crueldades del evento y al autor de ellas. Para Luis A. Patiño Palafox, el segundo volumen de las *Disertaciones*, en donde profundiza en las consecuencias de la Conquista, deja muy clara su postura, pues:

92. Flores Hernández, “Del optimismo al pesimismo”, 65-66.

Alamán [...] muestra una visión claramente providencialista de la historia, e incluso, aunque no plenamente desarrollada, una teoría de los imperios y una crítica a la antropofagia de los pueblos prehispánicos y a su estado previo a la Conquista. Se trata de un tema fundamental en el siglo xvi, en el que se discutió la legitimidad de la conquista de América por España, la que era defendida por Alamán desde una visión *a posteriori*, por decirlo así, ya que a él no le interesaba tanto la justicia de esa guerra como los resultados que trajo, siendo el principal de ellos el surgimiento de la Nueva España.⁹³

Pese a reconocer el grado de cultura de los pueblos indígenas, los sacrificios humanos representan un estado inferior al desarrollo humano, así, Alamán considera, al igual que Prescott, que la Conquista representó un avance para México ya que le permitió integrarse al mundo “civilizado occidental”, por lo que deberían verse no los aspectos negativos que se narran de las atrocidades de los españoles, sino “lo que a partir de esos acontecimientos se construye”. La evangelización de los indígenas representa, por tanto, una acción civilizadora, por ello llega a afirmar lo siguiente:

Con la religión [los españoles] les enseñaron también las artes más necesarias á la vida civil y dieron principio á la industria á que la Nueva España debió su grandeza y prosperidad. [...] Estos esfuerzos en beneficio de la humanidad no fueron el resultado de principios filosóficos, sino únicamente el efecto de la caridad cristiana, cuyo más glorioso triunfo ha sido la civilización de todo el nuevo continente.⁹⁴

Ver a Hernán Cortés, por tanto, desde esta lógica, como un instrumento de estos designios implicaba sólo dar un paso más. Finalmente, si fueron crueles los españoles, no lo eran menos los indígenas entre sí mismos, aseguraba Alamán en sus escritos. Tales ideas se acentuaron a partir de la derrota con los Estados Unidos en 1848, lo que lo llevó a afirmar en una carta a Antonio López de Santa Anna, en momentos muy aciagos, que era importante:

93. Luis A. Patiño Palafox, “Lucas Alamán. La conquista de México y el origen de una nueva nación”, *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 23 (2011): 123.

94. Lucas Alamán, “Séptima disertación. Establecimiento y propagación de la religión cristiana en la Nueva España”, en *Disertaciones sobre la historia de la República mexicana* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991), 202-203.

conservar la religión católica porque creemos en ella y porque aun cuando no la tuviéramos por divina, la consideramos como el único lazo común que liga a todos los mexicanos, cuando todos los demás han sido rotos y como lo único capaz de sostener a la raza hispanoamericana, y que puede librarla de los grandes peligros a que está expuesta.⁹⁵

De esta manera las litografías de la serie cobran un nuevo sentido en este discurso de la identidad nacional, claramente vinculado al proyecto conservador. Los liberales en ese momento no habían presentado una visión de la historia tan clara como la de los conservadores en los trabajos de Alamán. José María Luis Mora, por ejemplo, que ha sido identificado como el padre del liberalismo, “elogió a Fernando Cortés como el progenitor del México español y fue menos negativo que Zavala con respecto a la institución colonial, pero mucho más crítico que Alamán”.⁹⁶ Para Lucas Alamán, además, la historia representaba un medio para la educación de un pueblo que se inspiraba en las ideas de Edmund Burke registradas en sus trabajos sobre la Revolución francesa (1790).⁹⁷ Por otro lado, es importante hacer notar la participación de Iturbide en la Independencia, que Alamán considera en su *Historia de México*, llena de luces y sombras, pero como ya hemos dicho, toma al Plan de Iguala como la base de su proyecto monárquico, en el que se involucró al embajador de España y Lucas Alamán. Dicho proyecto no puede soslayarse en la mirada que se tiene del héroe de Iguala. De ahí que dice de la restitución que se había hecho al libertador, con el traslado de sus cenizas a la Catedral, lo siguiente:

el único tributo de reconocimiento pagado a la memoria de Iturbide. Cuando por efecto del transcurso del tiempo, olvidados todos los extravíos del hombre, solo quedan presentes los beneficios que de él se han recibido, el fundador de la

95. Carta de Alamán a Antonio López de Santa Anna, en 1853, citado por Flores Hernández, “Del optimismo al pesimismo. Una interpretación de México en las *Disertaciones* de Lucas Alamán”, 70.

96. Eric van Young, *A Life Together. Lucas Alamán and Mexico, 1792-1853* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2021) 657.

97. Son varios los autores que han resaltado la influencia del filósofo y político inglés en la obra de Alamán. A Burke se le ha considerado el padre del liberalismo conservador y en su trabajo se muestra un acérrimo enemigo de las ideas revolucionarias. Véase Blanca Estela García Gutiérrez, “La cosmovisión política de nación conservadora en México a mediados del siglo XIX. Una retrospectiva a través de la prensa”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 43 (1998): 29.

Independencia mejicana parece (así) que hubiera debido obtener otras pruebas de gratitud de aquella nación que él elevó a la clase de tal; pero el empeño que ha habido en despojarlo de ese mérito ha sido la causa de que se le haya visto con tanta indiferencia.⁹⁸

Para Eric van Young es claro que Lucas Alamán consideraba que “el heroico papel de Iturbide había sido usurpado por los historiadores, escritores, periodistas, artistas y hombres públicos que en palabras e imágenes habían enaltecido al padre Miguel Hidalgo, a sus compañeros cómplices y a José María Morelos para construir un mito heroico y fundacional del nacionalismo mexicano, mientras habían hecho a un lado a Iturbide y a su imperio fallido”⁹⁹ y agrega que:

Si bien la reputación de Iturbide se había restaurado un poco cuando se publicó la *Historia de México*, Alamán escribió que el autor del Plan de Iguala se habría revuelto en su tumba al ver su nombre incluido entre los *beneméritos de la patria* junto con los de Hidalgo, Morelos Guerrero, Guadalupe Victoria y otros contra quienes había luchado.¹⁰⁰

El mismo Van Young ha revisado cómo el historiador guanajuatense se involucró en una controversia en la prensa de la época, para resolver quién merecía ser considerado el padre de la patria, si Miguel Hidalgo o Agustín de Iturbide, que implicaba saber cuál era la fecha de la celebración de Independencia si el 16 de septiembre de 1810 o el 27 de septiembre de 1821, fecha esta última que “coincidía” con el cumpleaños del héroe de Iguala,¹⁰¹ o considerar que así como José María Morelos había merecido que una ciudad y un estado llevaran su nombre, se podía hacer lo mismo con el héroe de Iguala y bautizar a una ciudad como Iturbidia.

98. Alamán, *Historia de México*, 504.

99. Eric van Young, *A Life Together. Lucas Alamán and Mexico, 1792-1853* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2021), 695.

100. “While Iturbide’s reputation had been somewhat restored by the time the *Historia de México* was published, Alamán wrote that the author of the Plan de Iguala would have rolled over in his grave to see his name included among the *beneméritos de la patria* along with those Hidalgo, Morelos, Guerrero, Guadalupe Victoria, and others against whom he had fought.” Van Young, *A Life Together. Lucas Alamán and Mexico, 1792-1853*.

101. Van Young, *A Life Together. Lucas Alamán and Mexico, 1792-1853*, 678.

El editor

Si las evidencias son claras para considerar que la mano y las ideas en estas dos series se conectan con el pensamiento de Alamán, con la intención de ilustrar sus *Disertaciones*, la *Historia de México* o quizás un álbum, no podemos descartar la colaboración de otros personajes. El papel que jugó el editor Julio Michaud¹⁰² me parece importante pues con seguridad fue el enlace con los talleres litográficos de París, pero podemos ir más allá. Es muy posible que tuviera simpatías por el proyecto conservador o al menos sintiera admiración por Iturbide, ya que es significativo que de su casa editorial salieran varias o casi todas las estampas del héroe de Iguala. No olvidemos que fue este editor quien publicó la famosa *Entrada de Iturbide a la ciudad de México*, la cual sucedió el 27 de septiembre de 1821 (fig. 14) hecha por Bastien, y muchas otras más como la cromolitografía de Iturbide y sus contemporáneos. A Javier Pérez Siller le llama la atención que, en la reedición del *Álbum mejicano*, hecha por Michaud, alrededor de 1850, donde se encuentran varios héroes de la Independencia, entre ellos Iturbide, se incluya a Mariano Paredes y Arrillaga y a José María Tornel cuando en la edición original de 1843 editada por Prudhomme no fue así.¹⁰³ Un misterio que se suma a otros, puesto que estos personajes aparecen con el título de presidente, el primero, y de ministro, el segundo, cargos que tuvieron hasta 1846. Podemos pensar entonces ¿acaso Julio Michaud pudo también diseñar las escenas? Me atrevo a suponer que Lucas Alamán y Julio Michaud colaboraron en algún momento juntos, tanto para concebir la obra como el diseño de las imágenes. La experiencia del editor en el mundo de las estampas litográficas y las ideas del historiador para explicar el mensaje que se buscaba, resultarían quizás en un esbozo previo que pudo haber sido el modelo para los litógrafos franceses. También es posible que Michaud propusiera a Alamán una edición francesa ilustrada. Si estas hipótesis son erróneas estoy convencido de que sólo personajes que conocieran muy bien la historia de México, con una intención clara y consciente de la fuerza propagandística que tienen las imágenes, pudieron haber dado las indicaciones al artista para las dos series.

102. Véase Aguilar Ochoa, “La empresa Julio Michaud”, 161-187.

103. Pérez Siller, “Héroes mexicanos editados en Francia”, 565-571.

Epílogo

En el recuento del contexto histórico no quiero dejar de mencionar la sorpresa que tuvo seguramente Alamán, al descubrir la gran admiración que levantó entre los generales yanquis un retrato de Hernán Cortés en la colección del Hospital de Jesús, durante la ocupación de la ciudad de septiembre de 1847 a junio de 1848. Influidos por la obra de Prescott y como “nuevos conquistadores de México”, los invasores pidieron varias veces permiso para admirar la pintura, incluso el general William Jenkins Worth solicitó que se hiciera una copia y se le entregara como regalo a la primera dama de los Estados Unidos, Sarah Childress Polk, esposa del entonces presidente. Por este motivo, el cuadro se colgó en la Casa Blanca durante los meses que le restaban a la administración del presidente Polk y luego fue llevado a su residencia en Nashville, Tennessee, en el Museo Polk, donde actualmente se encuentra.¹⁰⁴ Algunos autores consideran que quizá no fue una copia, sino un botín de guerra, algo desde luego que no comparto pues hubiera existido un documento o reclamo del saqueo. En todo caso, Alamán fue el que dio permisos para las visitas y desde luego al encargado para realizar la copia. También es significativo que justo también en el año de 1849, el escultor Manuel Vilar, realizaba una escultura de Agustín de Iturbide proclamando la Independencia, de la cual sólo existen los bocetos y el proyecto en yeso, pero que se pensaba como una pieza pública monumental.¹⁰⁵ En el proyecto que Vilar presentaría a la junta de la Academia de San Carlos, también se consideraba incluir a Moctezuma y a Hernán Cortés, además de la Malinche, que Cuadriello considera la personificación de la patria. En esa secuencia o tetralogía de héroes, “inaugurada por el monarca *mexica*, el conquistador resultaba depositario de su poder original y así el caudillo de Iguala restituía al primero, desde 1821, pero con el concurso de españoles y americanos (por eso la inclusión de Cortés).¹⁰⁶ ❀

104. Restall, *Cuando Moctezuma conoció a Cortés*, 414.

105. Fausto Ramírez, comentarios a “Iturbide proclamando la Independencia”, en el *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Escultura. Siglo XIX*, t. II (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte-INBA/IIIE-UNAM, 2001), 169-178.

106. Cuadriello, “Interregno II: El exilio de Agustín I”, 177-178.