

EL DISCURSO DE LAS LITOGRAFÍAS
QUE ACOMPAÑARON A LAS NOVELAS
HISTÓRICAS DE MATEOS Y RIVA PALACIO
DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS DE LA
REPÚBLICA RESTAURADA (1868-1870)

Juan Alfonso Milán López

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

“Alfonso Vélez Pliego”

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

INTRODUCCIÓN

El 19 de junio de 1867 en las medianías del cerro de las Campanas, en Querétaro, terminaron los sueños de las facciones conservadoras por tener un gobierno imperial en México. Los agraviados y deudos del proyecto político fallido encontraron en la narrativa testimonial una fórmula para repartir culpas, vindicarse y, en casos extremos, fantasear con un futuro que pudo haber sido exitoso; al mismo tiempo se lamentaban de las posibles funestas consecuencias para el país bajo la tutela de Benito Juárez. Por su parte, el Estado triunfante comenzó a fraguar la memoria a gran escala, que no contempló únicamente el relato personal y testimonial, sino que programó el relato de la victoria a gran escala: en los textos de historia, en la organización de fiestas cívicas calendarizadas, fue edificando, además, un discurso

Fecha de recepción: 27 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 26 de enero de 2021

en piedra: esculturas monumentales que habrían de recordar los momentos cumbre de los años pretéritos.

Fue así como durante la época de la República Restaurada o República Triunfante (1867-1877) se puso sobre la mesa un extenso programa cultural “preciso y vigoroso [...] donde se plantaron entonces las semillas de la modernización y el progreso”.¹ Proliferaron las revistas literarias por todo el país, muchas de ellas ilustradas con bellas litografías. Vieron la luz asociaciones literarias, como la Sociedad Nezahualcóyotl (1868) integrada por jóvenes escritores; aparecieron agrupaciones que promovían el teatro, como la sociedad Juan Ruíz de Alarcón (1875); se fundó además el Conservatorio Nacional de Música (1868) y resurgió con fuerza el trabajo intelectual en el seno del Liceo Hidalgo (1872). En el terreno de las artes, sobresalió la pintura de paisajes, representada por Salvador Murillo, Luis Coto y José María Velasco. Los ambientes y temas mexicanos progresaban hacia una identidad nacional plena y consciente de sus raíces, las cuales tenían como ejes la adopción definitiva de la lengua española, la propagación fundacional del país en 1810 y los principios liberales como regentes de la organización jurídica-social del país.

La intelectualidad de la República Restaurada buscó afianzar el paradigma del patriotismo liberal, como un medio para concientizar a la ciudadanía sobre sus derechos, filiaciones y sentimientos nacionales. Un medio ideal para hacerlo fue a través de la literatura, específicamente en la novela histórica que escribieron los polígrafos que habían incursionado en la Guerra de Reforma y la Intervención Francesa, y que a su término volvieron a retomar su actividad en las letras. Las narraciones, ilustraciones y monumentos que exaltaron lo sucedido en acciones como la Batalla del 5 de mayo o la derrota definitiva de Maximiliano, fueron ejercicios que comenzaron a construir la

¹ GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, p. 652.

memoria nacional y apuntalar el sentimiento de arraigo y de orgullo patrio.

Luego entonces, el objetivo del presente trabajo es reflexionar acerca del aporte de las novelas históricas y sus litografías en los trabajos de Juan Antonio Mateos y Vicente Riva Palacio, dos excombatientes republicanos que regresaron a su actividad intelectual durante los primeros años de la República Restaurada (1867-1870) para reforzar los pilares del patriotismo liberal entre sus lectores.

UN ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE PATRIOTISMO LIBERAL

Para David Brading, el patriotismo liberal en México, una vez restaurada la República, se condensaba en un mensaje para el pueblo: “la necesidad absoluta de independencia de todo gobierno extranjero. Al aseverar la prioridad de la acción política por encima de las preocupaciones privadas, incitaban a los mexicanos a servir a su patria y morir por ella”.² Este autor sostiene que el significado político del término patria quedó redefinido por los intelectuales más conspicuos de ese momento, Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano, pues quedó anclada a la concepción de república federal, heredera de la revolución francesa y del movimiento insurgente de 1810. El patriotismo liberal tuvo entonces dos vías importantes de comunicación: la primera adoptar los rituales de una “religión cívica” para honrar a los defensores de la República, incluía discursos, estatuas y ejercicios de memoria en torno a las efigies de sus héroes. Su expresión pública más refinada se encuentra en el Paseo de la Reforma. La segunda era la educación a los más jóvenes sobre las hazañas de la familia liberal, hacerlas visibles y asegurar su perpetuación a través de la pintura, la escultura y la

² BRADING, *Mito y profecía en la historia de México*, p. 146.

literatura, específicamente en las novelas históricas que contaban las andanzas de los chinacos durante la Intervención Francesa y el Segundo Imperio. Para incorporar la idea del patriotismo liberal en las novelas históricas, como en las litografías que las acompañaban, éstas fueron dotadas de dos aspectos fundamentales: el primero, el heroísmo³ del mexicano que había luchado desde la independencia nacional contra las intervenciones extranjeras y el imperio de Maximiliano; su figura habría que idealizarla y recordar sus epopeyas; era una figura modelo, es decir, la de un ciudadano que no tenía por qué tolerar ningún tipo de opresión, debía ser consciente de sus derechos y ejercerlos plenamente, dejarse guiar por las autoridades legalmente constituidas en un proceso civilizatorio.

El segundo pilar fue la emoción por el territorio nacional, su exaltación y defensa.⁴ El paisaje vigoroso, único y no compara-

³ Michael Pollak elabora un concepto que define como “heroización”, que es común en los personajes de las novelas históricas. Este concepto remite a la “magnificación de la persona, en la cual se condensan las experiencias más espectaculares y las virtudes más sublimes”. Fueron precisamente estos personajes ficticios, enmarcados en el romanticismo, los que encarnaron los valores del patriotismo liberal, es decir, héroes abnegados, atormentados por la tragedia, enamorados y responsables que vieron en el invasor extranjero una doble amenaza, en primer lugar, una afrenta a los núcleos familiares: la ineludible competencia por el amor de la pareja y la intromisión en el terruño; en segundo lugar, y la más importante para el drama, la intromisión política y militar. Al final de los dramas siempre existió una redención de los personajes, que alcanzan la felicidad en la constelación familiar y la realización personal, pero la redención más sublime quedó fincada en la patria que volvía a ser libre. Véase POLLAK, *Memoria, olvido, silencio*, p. 88.

⁴ El espacio susceptible para idealizar por su belleza como punto de anclaje para encontrar los sentimientos nacionales. Territorializar significó, como lo habrían de mencionar Catherine Héau-Lambert y Enrique Rajchenberg, “tatar el espacio”. El territorio reconocible, apropiado, brinda también marcadores espaciales o geosímbolos, que refieren a un efecto metonímico, es decir, que una parte representa un todo. “En este sentido los paisajes cobran valor simbólico cuando se incorporan como productores de identidad nacional”. Véase HÉAU-LAMBERT y RAJCHENBERG, “La identidad nacional”, p. 46.

ble, en tanto su topografía y la singularidad de sus habitantes, fue un instrumento primordial en la conformación del patriotismo. El territorio es en las narraciones motivo de orgullo por su singularidad.

Estos pensamientos se consideraban ejemplares a la vez que necesarios para consolidar la idea de una nación libre y esperanzada en un futuro próspero.

LA LITERATURA, UNA VÍA DE CONSOLIDACIÓN DEL PATRIOTISMO LIBERAL

La literatura romántica y de corte liberal que había tenido un incipiente desarrollo en las décadas de los años treinta y cuarenta, despuntó de manera exponencial durante la República Restaurada, gracias en buena medida a la proliferación de imprentas y a los deseos de la intelectualidad de expresarse sobre sus experiencias durante los años de guerra, y brindar su opinión sobre lo que tenía que ser la literatura mexicana. Las hazañas contra los franceses llevadas a cabo por los polígrafos liberales fue el elemento básico en este renacimiento. Varios de estos polígrafos sufrieron persecuciones, atropellos y diferentes adversidades, las cuales de alguna forma quedaron plasmadas en sus obras. Contribuyeron a la forja de la identidad nacional vía la literatura en todas sus formas: novela, cuadros de costumbres, los textos de historia⁵ y de otros géneros, esto con la intención de rastrear una historia común y educar a la población. En este sentido, para las élites letradas la educación de la ciudadanía pasaba por “transmitir las leyes y la historia patria en la escuela

⁵ Hay que recordar que la historia no se había afirmado con un estatuto disciplinario propio, que era considerada como una rama más de la literatura. No fue sino hasta el último tercio del siglo XIX, con la consolidación del positivismo, que la historia ratificó un estatuto científico hasta separarse definitivamente de la literatura. Véase DE LA ROSA, “Utilidad de la literatura en México”, p. 87.

para hacer mejores ciudadanos en el futuro, lo que evitaría la vuelta al caos”⁶ y fomentar, de paso, la identidad nacional, que auxiliaría al régimen liberal a contar con individuos educados y en cierta medida adoctrinados en el patriotismo, lo que alentaría a la acción política y militar ante nuevos amagos de parte de enemigos internos y externos.

El acto de escribir sobre la nación implicó una diferenciación respecto a otras. En este sentido, para los autores que incursionaron en la literatura, era de mayor relevancia la función educativa y a la vez patriótica que la literatura podría tener, más que su valor intrínseco. La narrativa daba énfasis, además del heroísmo y a la majestuosidad del paisaje, a las costumbres y la idiosincrasia de sus habitantes. Estos elementos fueron fundamentales y serían aludidos una y otra vez dentro de las novelas históricas, todo esto enmarcado en un ambiente romántico donde sobresalió la constante tragedia, pero también la esperanza en un futuro próspero y halagüeño.

Ignacio Manuel Altamirano quien durante esos años fungió como un padre de la literatura mexicana, organizó las Veladas Literarias a finales de 1867 y fundó la revista *El Renacimiento* en 1869. En las páginas de esta publicación buscó tender un puente con las facciones derrotadas y contar con un órgano de difusión en el cual los jóvenes intelectuales pudieran expresarse; que la suma de este esfuerzo editorial sirviera para moldear a la literatura mexicana. Para el polígrafo guerrerense era importante reconocer el valor primigenio de las culturas fundadoras de Occidente, así como las virtudes de la literatura universal como un referente para la nuestra. En las páginas de *El Renacimiento* se invitó a conocer mas no a imitar, ya que “la poesía y la novela mexicanas deben ser vírgenes, vigorosas, originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación”.⁷

⁶ VÁZQUEZ, *Nacionalismo y educación en México*, p. 62.

⁷ ALTAMIRANO, *Revistas literarias de México*, p. 14.

Altamirano alentó a los nuevos cuadros a que utilizaran el paisaje, las costumbres, la arquitectura y la heroicidad de sus habitantes como temas para sus trabajos, y respaldó a los autores consolidados al escribir reseñas sobre las novelas recién aparecidas que tuvieron como marco la gesta contra los franceses y el imperio, como *El cerro de las Campanas* (1868) y *El sol de mayo* (1868), de Juan Antonio Mateos, y *Calvario y Tabor* (1868), de Vicente Riva Palacio.

En este ambiente de resurgimiento intelectual circularon novelas que atañían a un pasado más remoto, concretamente a la conquista y al periodo colonial, como *El tálamo y la horca* (1868) de Enrique de Olavarría y Ferrari; *El pecado del siglo* (1869) de José Tomás de Cuéllar; *Los mártires del Anáhuac* (1870) de Eligio Ancona, y de Pascual Almazán, *Un hereje y un musulmán* (1870). Del mismo modo se publicaron textos de corte histórico, como *El libro rojo* o *Compendio de historia de México* (1870).

Luego entonces la novela histórica vivió un auge durante la República Restaurada y cumplió dos factores relevantes en la memoria colectiva. El primero, dar vigencia misma a la memoria, al reseñar los sucesos históricos, los cuales no tenían que ser cien por ciento apegados a la realidad, sino, como diría Altamirano específicamente sobre el trabajo de Mateos: “dirigirse a las masas del pueblo para coordinar sus recuerdos y sus indagaciones”.⁸ Para tal efecto, Mateos recurrió a entrevistas con testigos de los hechos para recabar información fidedigna y dar verosimilitud a sus novelas. El segundo, fue fomentar la identidad nacional a través del patriotismo liberal, ya que los mexicanos sobrevivientes a la gran década nacional estaban “celosos de sus glorias e interesados en que se conozca esa parte de su historia, honra de los defensores de la independencia”.⁹ De esta manera la novela

⁸ ALTAMIRANO, *Revistas literarias de México*, p. 61.

⁹ HDUNAM, “El sol de mayo (Memorias de la intervención francesa) novela histórica por Juan A. Mateos”, *El Constitucional* (13 jul. 1868), p. 4.

tenía una función educativa, política y doctrinaria. Fue, en suma, una herramienta perfecta de las élites letradas para auxiliar a las autoridades en su proceso de formación de la historia oficial. Las novelas se daban a conocer por entregas, anunciadas en los diarios,¹⁰ y recurrieron a la utilización de la litografía no sólo para ilustrar las tramas, sino que ambas partes formaban una simbiosis que consolidaba el discurso literario y por consecuencia los pilares del patriotismo que se pretendía difundir.

LAS LITOGRAFÍAS

La técnica surgió en Europa a finales del siglo XVIII y llegó a nuestro país de la mano de Claudio Linati en la década de los veinte del siguiente siglo; se consolidó en los años cuarenta, y alcanzó su esplendor en los cincuenta. Las imágenes en las publicaciones periódicas daban “la oportunidad de percibir visualmente lo que no se conocía de manera directa, como objetos, ciudades, monumentos y personajes”.¹¹ De tal manera que la inclusión de litografías le permitía al lector acercarse a un sinnúmero de temáticas como biología, zoología, arqueología, costumbrismo, paisajes urbanos y rurales, retratos, moda y religión. Entre los trabajos destacados podemos nombrar la novela ilustrada *Antonio y Anita o los nuevos misterios de México* impresas por José Decaen en 1851. Sobresalieron, de igual modo,

¹⁰ Existían dos maneras de difundir las novelas. En la parte inferior de los diarios se insertaban algunos episodios que después se podían recortar, esto es lo que se conoce como novela de folletín. La segunda manera era la “entrega suelta” o por fascículo semanal; con esta segunda fórmula se dieron a conocer las novelas de Riva Palacio. En ambas formas lo que se buscaba era crear expectativas y mantener en suspenso al lector. Según las noticias de los diarios, cada folleto suelto contaba con 32 páginas y tenía el costo de un real. En la última entrega se incluían las litografías. Al final de su edición la gente podía acudir a los talleres para que se les empastara sus fascículos.

¹¹ PÉREZ SALAS, “La imagen en las revistas de la primera mitad del siglo XIX”, p. 88.

Los mexicanos pintados por sí mismos en 1854, de Hesiquio Iriarte, un esfuerzo por retratar a los tipos populares del país, o el álbum *México y sus alrededores*,¹² en 1855, de Casimiro Castro, el cual captura los principales edificios y barrios de la capital.

Cuando terminó el Segundo Imperio, los talleres litográficos de la ciudad de México volvieron a ponerse a las órdenes de los polígrafos liberales para colaborar desde su oficio con sus impresiones sobre lo que se llamó “la segunda independencia de México”. Un taller litográfico muy representativo de este periodo fue el de Iriarte y Compañía; se trata del establecimiento de Hesiquio Iriarte, un artista destacado en el oficio,¹³ quien perfeccionó su destreza en el taller de Decaen y para mediados del siglo fundó su propio establecimiento. Gracias a la calidad de sus impresos se convirtió en uno de los talleres litográficos más concurridos. De sus prensas salieron obras como *Las glorias nacionales* (1862) o *Memoria de los trabajos ejecutados por la Comisión Científica de Pachuca* (1865). Este taller abrió sus puertas a artistas prolíficos como Constantino Escalante, Santiago Hernández o José María Villasana, quienes en él perfeccionaron sus técnicas.¹⁴

Las litografías que acompañaron a las novelas históricas tuvieron en la mayoría de los casos dos momentos: el primero en los frontispicios, imágenes idealizadas, a veces enmarcadas por estructuras de tipo arquitectónico, ornamentadas por orlas vegetales en donde aparecían los datos de identificación:

¹² Fue publicado por entregas comenzando en 1855. A lo largo de los años a esta obra se hicieron añadidos sustanciales a las diferentes vistas, se omitieron algunos personajes y se insertaron nuevos. Tuvo varias ediciones hasta inicios de la década de 1870.

¹³ Para Arturo Aguilar, después de los años cincuenta es difícil ubicar a Iriarte como dibujante litógrafo o impresor, “aunque desde luego ambas actividades no eran excluyentes, seguramente se inclinó más por lo segundo al dirigir todo un grupo de personas, como cajistas, dibujantes, aprendices, impresores, etcétera”. Véase AGUILAR, “Estudio introductorio”, p. 21.

¹⁴ PÉREZ SALAS, “Nuevos tiempos, nuevas técnicas”, p. 65.

autor, imprenta y año. En los frontispicios era común observar alegorías sobre virtudes (fe, caridad y esperanza) o figuras humanas con atributos representativos de conceptos tales como religión, política, geografía, artes o justicia. Los frontispicios que carecían de estos personajes presentaban en otras ocasiones a los autores de los textos en un contorno difuminado, o a algún protagonista de la narración.

En el segundo momento aparecían imágenes de situaciones en el interior o cuerpo del texto.¹⁵ Todas las litografías de situación que observamos en los trabajos de esta época tienen un título que permite al lector identificar tanto el nombre de los retratados como los momentos clave de las acciones narrativas que se representan, los cuales, en varios ejemplos, coinciden con los títulos de los capítulos o con algún diálogo.

LAS LITOGRAFÍAS EN LAS NOVELAS DE JUAN ANTONIO MATEOS

Hijo de un militar insurgente, Juan Antonio Mateos vivió de cerca las circunstancias de la Guerra de Reforma. Padeció la muerte de su hermano a manos de Leonardo Márquez en el episodio de Los Mártires de Tacubaya en 1859. Cultivó el periodismo y sus acaloradas discusiones aparecieron en periódicos como *El Monitor Republicano* y *El Siglo XIX*, entre otros. Colaboró de cerca con Vicente Riva Palacio previo al arribo de los franceses a México, al montar alrededor de 15 obras teatrales

¹⁵ Estas imágenes podrían ser lo que Peter Burke llama “una secuencia dinámica en forma estática”, o la condensación de acciones sucesivas en una sola imagen, generalmente un momento de clímax. Esta situación conlleva una dificultad, pues a consideración del propio Burke, el lector puede tener problemas en distinguir a qué parte de la narración corresponden las escenas, por lo que es frecuente que los artistas resuelvan esta situación al incluir explicaciones en forma de inscripciones o títulos, lo que se conoce como “ícono-texto”. Véase BURKE, *Visto y no visto*, p. 181.

con gran éxito. En estas obras, como comenta María Teresa Solórzano Ponce, hay un intento de revestir el teatro con temas nacionales, “con el propósito de mexicanizar la escena, y por otra fueron los primeros en utilizar en las comedias la sátira de personajes políticos contemporáneos”.¹⁶ Al arribo del mariscal Forey a la capital, Mateos continuó como dramaturgo y periodista, empero sus piezas teatrales tuvieron que dejar los temas políticos y candentes, y se concentró en adaptar novelas como *Los miserables* de Víctor Hugo en 1863. Con el advenimiento del Segundo Imperio, Mateos aceptó un cargo como secretario general del Ayuntamiento, mismo del que fue separado unos meses más tarde. Colaboró como redactor de *La Sombra* bajo el seudónimo de Mefistófeles, espacio en el que se burló de los conservadores por el liberalismo de Maximiliano. Su labor en el periodismo se vio interrumpida por las críticas que vertió en *La Orquesta* por el fusilamiento de Nicolás Romero en marzo de 1865, por lo que fue apresado. Al recobrar su libertad fundó *El Marqués de Cuernavaca*, órgano en que continuó con las críticas al gobierno imperial, pero al poco tiempo fue clausurado. El escritor fue desterrado a Yucatán a finales de 1866; en la península rechazó la libertad bajo la condición de jurar lealtad al imperio. Fue conducido nuevamente a prisión en la capital a principios de 1867, pero logró evadirse para pelear al lado de Porfirio Díaz durante el sitio de México hasta el triunfo definitivo de la República. Después de un debate en la prensa donde se discutía el paso de Mateos por la administración imperialista,¹⁷

¹⁶ SOLÓRZANO PONCE, “Juan Antonio Mateos (1831-1913)”, p. 335.

¹⁷ El 4 de diciembre de 1867 se publicó en el diario *El Ferrocarril* el comentario “Rehabilitación de Juan A. Mateos” en que se hizo hincapié en que durante los meses que trabajó para el Imperio, su pluma no sirvió a éste, al contrario, “sostuvo el principio republicano: esto nos induce a creer que, al admitir el empleo, llevaba otras miras, que no eran las de sentarse a la mesa del presupuesto ni la de traicionar sus principios”. Véase DÍAZ Y DE OVANDO, “Prólogo” en *El Cerro de las Campanas*, p. xxvii.

el autor logró reincorporarse con éxito al quehacer literario, de tal suerte que a principios de 1868 se anunció la publicación de su novela *El cerro de las Campanas*.

Juan Antonio Mateos hizo mancuerna con un viejo conocido, el artista Constantino Escalante, con quien colaboró en *La Orquesta*; un magnífico dibujante a quien se le conoce más por su faceta de caricaturista, arma que utilizó con mucha eficiencia para luchar desde su trinchera contra los franceses durante la intervención, y quien incluso caricaturizó a Mateos en una oportunidad.¹⁸

María Teresa Solórzano Ponce señala que la novela contaba con personajes cuya descripción bien podría ser en sí misma una caricatura. Se refiere concretamente a “Don Modesto” y “Doña Canuta de Fajardo”. Al primero Mateos lo describe con las siguientes características: “erguido como ganso disecado” “de nariz arremangada y frente mezquina”; mientras que de la segunda: “enjuta como caña de invierno” y “sin más protuberancias que su nariz amoratada como rábano”.¹⁹

Pero el aspecto físico de estos personajes no sólo era susceptible de ser caricaturizado, pues como lo comentó Alfredo Moreno Flores, representaban “un grupo de mexicanos deslumbrados por el rito y las supuestas oportunidades de mejora de estatus que la monarquía traería. Son de alguna manera advenedizos en el mundo conservador”.²⁰ Muchas de sus actitudes así lo sugerían, como la pretensión de la señora Guajardo de cambiar su apellido a uno más acorde con la situación política: “es abominable llamarse Fajardo, es necesario inventar un apellido más retumbante y que trascienda al francés, por ejemplo, Coquelet”.²¹

¹⁸ La caricatura aludía a la obra teatral escrita por Mateos *Un mexicano en Perú*. En ella se ve al escritor como un gigante rodeado de varios chinos enanos.

¹⁹ SOLÓRZANO PONCE, “Juan Antonio Mateos (1831-1913)”, p. 339.

²⁰ MORENO FLORES, “Los otros héroes... el soldado de a pie”, p. 150.

²¹ MATEOS, *El cerro de las Campanas*, p. 208.

Aunque estos aspectos pudieron brindarle material a Escalante para colaborar con caricaturas, prefirió hacer tres dibujos más solemnes, anclados a los principios del patriotismo liberal como se verá a continuación. El trabajo litográfico estuvo a cargo del Iriarte y Compañía. La primera litografía es un retrato del escritor, “Juan Antonio Mateos”; le siguieron “El alma en pena” y “¡El emperador... Maximiliano!”. Existe una cuarta litografía titulada “El Cerro de las Campanas”; no obstante, ésta fue hecha por el dibujante G.G. Dante.²²

En “El alma en pena” se narra visualmente la aparición de un fantasma al guerrillero Pablo Martínez para revelar el paradero de su madre, y señalarle al hombre que ha abusado de ella por años, Andrés Valverde. A pesar del espanto que le produce al héroe ver a un fantasma, lo encara y se deja guiar hasta el lugar donde yace su madre anciana.

La oscuridad de la noche es el ambiente propicio de la literatura romántica y de esta litografía. La luz artificial es suficiente para mostrar las ruinas del edificio, lo que acentúa de alguna manera el tétrico ambiente donde se desarrollará la situación. La presunta alma en pena persuade a Martínez de “ejercer una venganza” a la cual sólo él tiene derecho. El castigo consistió en encerrar al raptor de la madre en una catacumba de la cual

²² Las litografías “Juan Antonio Mateos” y “¡El emperador... Maximiliano!” llevan la firma de Escalante, “El alma en pena” sus iniciales, no así “El Cerro de las Campanas”, la cual en efecto está firmada por G. G. Dante. Hay una circunstancia que fortalece la afirmación de que el autor del dibujo es G.G. Dante, y es el rostro del emperador, cuya fisonomía dista mucho de lo que realizó Escalante en *La Orquesta*, incluso, si lo comparamos con su propio trabajo en la novela con la litografía “¡El emperador... Maximiliano!”. Dante, además, incluyó en su composición a tres pelotones que se encargan de fusilar a cada uno de los reos, lo cual contradice otras representaciones famosas, como las pinturas de Édouard Manet, donde se aprecia un solo pelotón para fusilar a los tres. Es evidente el conocimiento que tenía el dibujante de los trabajos fotográficos que se habían realizado sobre el cerro de las Campanas, específicamente las vistas que se tomaron del paredón, donde sobresalía la nopalera, y del pelotón de fusilamiento.

nunca saldría. Ante el desenlace que tendría la vida de Valverde, el personaje Pablo Martínez comenta: “¡El dedo de Dios! ¡La justicia divina!”. Este artilugio literario será ocupado, casi con las mismas palabras por Riva Palacio en *Calvario y Tabor*, como se verá más adelante.²³ La luminiscencia que emana de la lámpara que porta el alma en pena se proyecta directamente en el rostro del Martínez, lo cual nos permite conocer sus facciones, saber quién es el héroe que hará frente a los enemigos llegados de Europa y a los domésticos. El protagonista, gallardo, bien armado, identificado con la causa republicana, contrasta con las descripciones caricaturizadas de los personajes comparsas que simpatizaban con los franceses.

Martínez, es un mozo fornido, alto, doblado como un hombre de campo, frente despejada, ojos garzos poblados de pestañas y dos cejas que se confunden en una sola línea [...] franco, consecuente y buen amigo, más bien está en los peligros que en los días de frascas y parrandas, Martínez es un hombre que ríe de un muerto y llora al ver a un desgraciado.²⁴

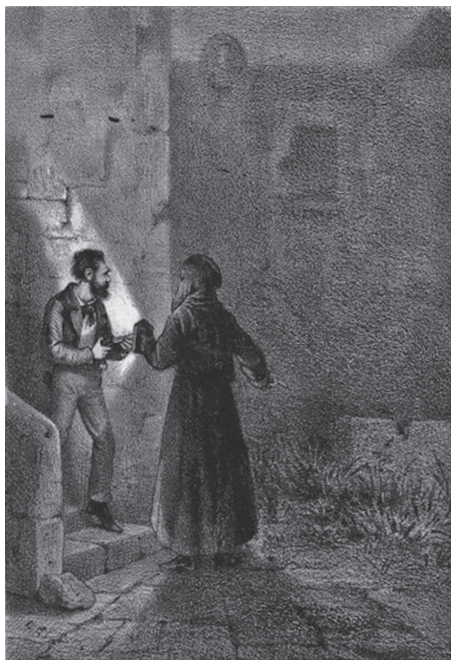
Era, como lo llamó Alfredo Moreno, “*un personaje espejo* del pueblo que personifica al pueblo patriota”,²⁵ que no requiere de homenajes o recompensas; enfrenta cualquier tipo de peligro y que no se embarca en discusiones políticas, él es un hombre de acción, que busca justicia para su madre apartada bruscamente de su lado por un enemigo local, pero que también buscará limpiar el honor de su hermana, manchado por un enemigo extranjero como veremos en seguida.

²³ La idea de la presencia de Dios en el romanticismo se fundamenta en un sentimiento interior, es decir, no existe este Ser Eterno fuera del individualismo. La relación que se establece entre los personajes y Dios es de carácter místico y conlleva un comportamiento moral.

²⁴ MATEOS, *El cerro de las Campanas*, pp. 17-18.

²⁵ MORENO, *Horizontes que se cruzan*, p. 75.

Figura 1
“EL ALMA EN PENA”,
CONSTANTINO ESCALANTE



FUENTE: Juan Antonio Mateos, *El cerro de las Campanas*, 1868, p. 207.

La siguiente escena, que lleva por título “¡El emperador... Maximiliano!”, muestra el funesto encuentro entre el emperador y los personajes centrales de la novela; ocurre otra vez al amparo de la noche; si bien en la litografía precedente es un fantasma el que hace su aparición, en esta oportunidad es el austriaco quien produce un efecto aterrador, incluso mayor al alma en pena, pues el protagonista queda aturdido sin poder dar respuesta a la presencia del interlocutor. La litografía revela el clímax del trauma pasional. Guadalupe, hermana de Pablo, se entera de que el militar europeo que la pretende es en realidad el emperador.

La escena tiene lugar en el Jardín Borda de Cuernavaca.²⁶ El trabajo de Escalante es plenamente reconocible, no sólo por su firma legible, sino por el rostro definido de Maximiliano, que recuerdan sus caricaturas en *La Orquesta*.²⁷ El mensaje subyacente en la litografía y en la trama fue que el emperador, al cortejar a esta joven, se movía por la traición, la infidelidad, el descaro y la imposibilidad de dominio propio. El emperador es, en esta ocasión, no sólo portador de vicios y males políticos, sino que también encarna defectos humanos. La trama y la litografía expresan el ultraje y la intromisión extranjera. El personaje de Guadalupe bien podría encarnar a la nación que ha sido burlada: “me habéis engañado, prosiguió la joven; no obstante, creo que no estoy rebajada ante vos, no he cedido a la ambición, no he sido deslumbrada por el brillo de vuestro esplendor”.²⁸ Pablo representa a los republicanos dispuestos a lavar la afrenta de la intromisión, tanto política como ficcional, como a la que alude la litografía: “Hermana, gritó el guerrillero, si yo no hubiera palpado tu inocencia, sería muy infeliz... yo te vengaré de ese hombre. Marcho a la revolución, yo lo emplazo para el día de la venganza”.²⁹

Los tintes trágicos del género se hacen presentes en esta novela, pero como en toda historia romántica al final existe la redención, el perdón y la posibilidad de volver a ser feliz o

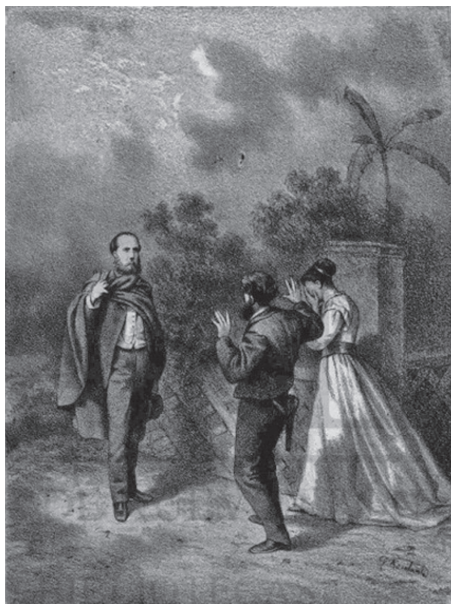
²⁶ Es probable que a raíz de esta situación surgiera la leyenda popular de una relación entre Maximiliano y la hija del jardinero de este parque, llamada Concepción Sedano. Esta historia fue recuperada y novelada por autores del siglo xx, como Fernando del Paso y Nina Vida.

²⁷ Cabe recordar que el rostro de Maximiliano era ampliamente conocido entre la población, gracias a las fotografías que se difundieron en formato *carte de visite* de él y de su esposa. En ellas, se observa un “aburguesamiento de la monarquía”, es decir, no se retrataron con atributos que los delataran como miembros de la realeza, lo que sí sucede en los óleos. En la fotografía se les observa más como ciudadanos pertenecientes a una clase social elevada.

²⁸ MATEOS, *El cerro de las Campanas*, p. 208.

²⁹ MATEOS, *El cerro de las Campanas*, p. 209.

Figura 2
“¡EL EMPERADOR... ¡MAXIMILIANO!”,
CONSTANTINO ESCALANTE



FUENTE: Juan Antonio Mateos, *El cerro de las Campanas*, 1868, p. 360.

renacer. En este caso, ese momento llega con el fusilamiento de Maximiliano; se comete un acto violento, pero es un acto legítimo, de respuesta a agravios más certeros; tal como el caso de la muerte de Valverde. Todo mal, traducido como “intromisión”, el atentado contra el cauce natural de la vida pública y privada tuvo consecuencias irreparables para los agresores.

La última litografía de la novela es la escena por antonomasia del martirio de Maximiliano. Lo que notamos de esta litografía es una composición verosímil, fría, totalmente opuesta a las sugerencias de “martirio laico” que venían de Europa, en donde a la hora de la ejecución, Maximiliano está en el centro entre dos

reos, justo como un Cristo,³⁰ sino que se encuentra en el lugar que efectivamente ocupó en el cadalso, a la izquierda de Miramón. Es simplemente el ajusticiamiento legal de tres individuos que le habían hecho la guerra a la República, sin nostalgias, remordimientos, penas ni testigos piadosos.³¹

Juan Antonio Matos advirtió en su obra los posibles adjetivos que Juárez recibiría de Europa por no respetar la vida del archiduque. Las justificó de la siguiente manera: “no era pues una represalia, la que levantaba un patíbulo en el cerro de las Campanas, no era una legitimidad sentenciando la usurpación, no era la justicia popular vengando el atentado de lesa independencia; porque la legitimidad del pueblo estaba satisfecha con el

³⁰ Los artistas europeos debieron relacionar la muerte de Maximiliano con el pasaje bíblico del Calvario, ya que, en el último momento, el emperador fue traicionado por uno de sus partidarios, murió entre dos reos y en un montículo. Habría que traer a colación que un día antes del fusilamiento, los tres sentenciados discutieron sobre el lugar en que se colocarían en el paredón, situación que en un primer momento angustió a Mejía, pues recordó: el Salvador murió entre dos ladrones (Gestas y Dimas), se dice que el que estaba a su derecha se arrepentía, pero no el otro. Mejía no quería interpretar el papel del mal ladrón, situación que expresó al archiduque, éste lo reconfortó al recordarle que los tres irían al mismo lugar. Antes de dormir, Maximiliano leyó por una hora el texto *Imitación de Cristo*, que le había acercado su confesor, el padre Soria. No cabía duda de que los presos sabían que pasarían por una situación semejante a la del Calvario, y que el personaje más ilustre se asumía como Cristo; o al menos ese papel le fue conferido por sus compañeros de suplicio. Para consultar esta analogía véanse DESTERNS y CHANDET, *Maximiliano y Carlota*, pp. 409-410, y RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 158. Luego entonces en muchas de las litografías provenientes del Viejo Continente Maximiliano aparece en el centro del suplicio, entre otros dos reos con sendas cruces a sus espaldas y junto a una multitud doliente. Véase la litografía de Reinand, “Los últimos momentos del emperador Maximiliano I de México”, ca. 1867, Col. Museo Möbel, Viena, y Anónimo, litografía “Ejecución de Maximiliano I”, ca. 1867, Musée Royal de l’Armée, Bruselas.

³¹ Por la composición de esta litografía, nos hace advertir que fue tomada como modelo para la pintura *Fusilamiento de Maximiliano* de Francisco de Paula Mendoza realizada en 1890.

hundimiento del trono y la caída del usurpador”.³² El indulto de la vida del hombre que había sido un instrumento de la intervención extranjera no podía ser concedido por consideraciones de “justicia y de necesidad de asegurar la paz de la nación”.³³ El liberalismo se refleja en la perseverancia del presidente y en la supremacía de la Ley. El presidente no cejó en su empeño por restablecer el orden constitucional³⁴ y expulsar del suelo nacional a los invasores. Mateos evocó así a la figura del primer magistrado: “Juárez, ese mito de los republicanos del siglo, adelantándose a su época ha levantado el nombre de su patria a la altura de sus destinos”.³⁵

La primacía de la Ley tiene que ver con el hecho de que Maximiliano fue juzgado por un tribunal, pudo contar con defensores, y su final estuvo vinculado al decreto expedido por Juárez el 25 de enero de 1862, que condenaba a muerte a los individuos que atentaran contra la nación, el orden público y las garantías individuales.³⁶ La afrenta había quedado saldada, tanto el personaje de Guadalupe como la patria quedaron redimidas. Era el momento de renacer. El fusilamiento de Maximiliano ponía fin a un agravio, tanto político-histórico como personal-ficcional.

³² MATEOS, *El cerro de las Campanas*, p. 413.

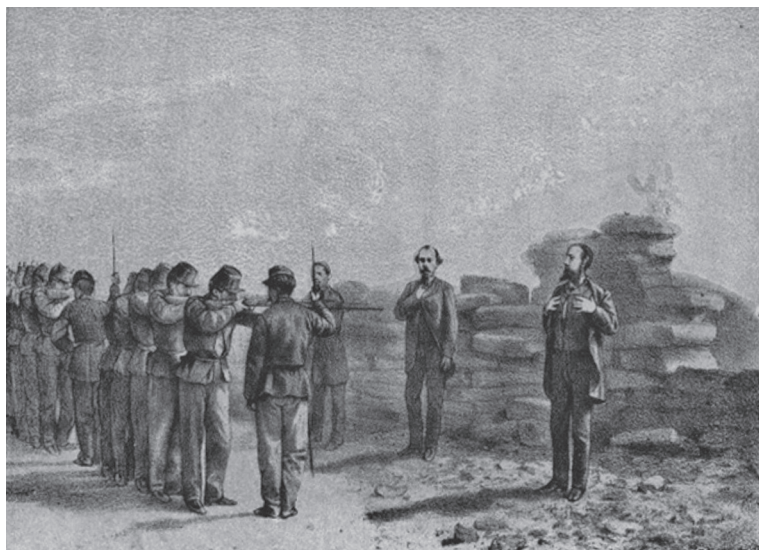
³³ MATEOS, *El cerro de las Campanas*, p. 414.

³⁴ Hay que considerar, sin embargo, la tesis de José Antonio Aguilar Rivera sobre la imposibilidad de Juárez de gobernar con la Constitución de 1857, y que durante la Intervención Francesa, e incluso durante la República Restaurada, fue común el uso de “poderes de emergencia”, que en la práctica cancelaban la Carta Magna. Por ejemplo, en la Constitución quedó abolida la pena de muerte por motivos políticos. Empero, la ejecución del archiduque fue posible en términos de la ley de 25 de enero de 1862, que Juárez decretó investido de “poderes extraordinarios”. Incluso durante el juicio, los abogados de Maximiliano apelaron a la inconstitucionalidad de dicha ley sin conseguir nada. Véase AGUILAR RIVERA, *El manto liberal*.

³⁵ MATEOS, *El cerro de las Campanas*, p. 413.

³⁶ GONZÁLEZ LEZAMA, “La ley de 25 de enero de 1862”, p. 3.

Figura 3
“EL CERRO DE LAS CAMPANAS”, G. G. DANTE



FUENTE: Juan Antonio Mateos, *El cerro de las Campanas*, 1868, p. 759.

El éxito de esta novela animó a Mateos a continuar su labor literaria. Para el mes de julio de 1868 se anunció en la prensa el lanzamiento de *El sol de mayo* (*memorias de la intervención*), una precuela de *El cerro de las Campanas*, en cuyas páginas se consignaron las batallas de las cumbres de Acultzingo, el cinco de mayo, Barranca Seca y el sitio de Puebla. En la novela se extrañan las litografías de situación, en su lugar el texto es ilustrado por retratos de los principales protagonistas de los hechos históricos. En 1869, ya sin la presencia física de Escalante, Mateos continuó con sus ejercicios literarios. El periodo histórico que escogió en esa oportunidad fue la independencia. Para el mes de marzo comenzaron a circular las primeras entregas de *Sacerdote y caudillo*, que contaba la vida del héroe Miguel Hidalgo. El trabajo litográfico fue encabezado por Hesiquio Iriarte y

Compañía; éste no firmó ninguna de manera individual, de tal manera que queda la duda de quién dibujó las imágenes. El texto contiene cuatro litografías: “Sacerdote y caudillo”, “El rector del colegio de S. Nicolás”, “El pueblo contempla con espanto aquellas cabezas” y “El monte de las cruces”.

La portada es una escena idealizada del libertador, un discurso iconográfico que representa a un mártir laico. Su indumentaria civil es propia del siglo XVIII: calzón corto, medias y zapatos con hebillas, así como casaca larga. El hombre es premiado con un trofeo, en clara referencia a la victoria. Otro elemento iconográfico que abona a esta idea es la corona. En la Grecia antigua a los ganadores de los juegos se les entregaba este atributo, pero, por otra parte, la corona tiene reminiscencias divinas. La corona procede del orden superior y eleva al hombre que la recibe, conectándolo con lo celestial; por tanto, es símbolo del carácter sagrado de quien la recibe y atributo del origen divino del poder.³⁷ Hay que discutir de igual forma la presencia de una palmera. En el contexto bíblico, Jesús fue recibido en Jerusalén con palmas. Más que el recibimiento de un mesías se trataría del recibimiento de un libertador que iniciaría una revuelta contra Roma. La gente de Jerusalén se decepcionó al darse cuenta de que la misión de Jesús era espiritual y no política y a los pocos días pedían la vida del que habían vitoreado antes.

La llegada de Hidalgo a Guadalajara, por ejemplo, es contada por Mateos, con cierto paralelismo al comentar lo siguiente: “Guadalajara recibe a los independientes con coronas de laureles y ramos de oliva [...]”.³⁸ Y va más allá cuando afirma: “Pasaran cien y cien generaciones sobre el haz de la tierra americana, y el acento de Hidalgo vivirá entre nosotros como la voz del Salvador al través de diez siglos”.³⁹ Pero como está referido en las

³⁷ REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*, p. 123.

³⁸ MATEOS, *Sacerdote y caudillo*, p. 715.

³⁹ MATEOS, *Sacerdote y caudillo*, p. 718.

escrituras, los que recibieron con palmas al Salvador después lo repudiaron. Mateos recreó el momento en que Hidalgo, Aldama y Allende fueron apresados. La gente que recibió a los reos en Monclova, azuzados por frailes, reaccionaron así: “atronaba el aire con gritos de ¡viva Fernando VIII! ¡mueran los traidores!... ¡Muera Hidalgo!”⁴⁰

Pero, además, la palma es un símbolo relacionado con la muerte y el martirio. “Es el momento en que Jesús está anunciando la glorificación por su muerte, por lo que la palma insiste en la idea de victoria sobre la muerte.”⁴¹ Cada mártir tiene un atributo personal, pero también siempre una palma;⁴² en el caso laico de Hidalgo parece ser que su atributo personal será la imagen de la virgen de Guadalupe, cuyo estandarte se colocó en la parte inferior derecha, rodeada por una planta de nopal, símbolo que el libertador esgrimió como estandarte de su causa, pero también un ícono del primer patriotismo liberal.⁴³ Debajo de

⁴⁰ MATEOS, *Sacerdote y caudillo*, p. 768.

⁴¹ REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*, p. 112.

⁴² La palma es otro atributo del mártir en la iconografía católica, como símbolo de su triunfo contra la muerte; la suelen llevar en la mano derecha o en los pies. El origen de este atributo se encuentra en la huida de la Sagrada Familia a Egipto: un ángel baja y se lleva una rama de la palmera que ha alimentado con sus dátiles a la familia. El niño Jesús dice: “Esta palma que he hecho llevar al paraíso está reservada a todos los santos en el lugar de las delicias, tal como lo había estado preparada para vosotros en este desierto”. Véase ÚZQUIZA, *Símbolos en el arte cristiano*, p. 209.

⁴³ Los criollos novohispanos adoptaron la imagen de la Virgen de Guadalupe no sólo como un símbolo de su catolicismo, sino como un símbolo de pertenencia, que los identificaba con un espacio geográfico determinado. Hidalgo, sabedor de la potencialidad de la imagen, recurrió a ella para su movimiento emancipador. Desde ese momento y para siempre Hidalgo y su estandarte guadalupano serían referentes visuales del movimiento independentista. Pero no sólo el Padre de la Patria aludió al mito guadalupano como elemento unificador. Morelos tomó a la virgen como “patrona e inspiración de la lucha armada”. Iturbide, el consumidor del movimiento, recurrió a ella para establecer “la Orden de Guadalupe como el mayor reconocimiento al patriotismo mexicano y exhortando a los realistas a pedir perdón a la virgen por haberse

la virgen podemos encontrar a una serpiente, cuyo significado más habitual remite a la tentación del diablo a Adán y Eva.⁴⁴ ¿En qué tentaciones cayó el Padre de la Patria? En la novela están consignados algunos acontecimientos que no pueden leerse precisamente como un elogio al libertador, uno de ellos fue la decisión de mandar a asesinar a presuntos conspiradores que radicaban en Guadalajara cuando Hidalgo estaba en esa ciudad; un diálogo parece justificar la actitud del personaje, pero que no lo redime del crimen: “Señores, replicó Hidalgo, la sangre me horroriza, la he vertido en los campos de batalla porque la guerra es la destrucción; he apelado a algunas ejecuciones en el último extremo y hoy me encuentro decidido a reprimir a los conspiradores [...]”.⁴⁵ Pero las tentaciones más superfluas del sacerdote y caudillo fue nombrarse a sí mismo “generalísimo de las Américas” y después “alteza serenísima”, adjetivos que de alguna manera le arrebatában su condición de líder del pueblo y lo acercaban más a las costumbres de un virrey.

Hidalgo parece flotar entre nubes y sobre lo que parecen ser dos astros, probablemente el sol y la luna. Es pertinente preguntarnos cuál sería el significado de estos símbolos. Una posibilidad nos puede remitir a la aparición de estos astros en las representaciones medievales de la crucifixión. Isabel María Labrador y José María Medianero consideran que la aparición de estos cuerpos celestes en imágenes de la crucifixión podría simbolizar la dualidad divina y humana de Jesús; el pareo entre

opuesto al movimiento de la Independencia”. Para Altamirano, el culto a la Virgen era un vínculo de unión entre los mexicanos, y sentenció: “el día que no se venerase a Nuestra Señora de Guadalupe, ‘la nacionalidad mexicana’ habrá desaparecido”. Véase TAYLOR, “La Virgen de Guadalupe, Nuestra señora de los Remedios y la cultura política del periodo de la Independencia”, p. 213, y BRADING, *Mito y profecía en la historia de México*, p. 156.

⁴⁴ La serpiente puede referirse también al escudo nacional, representar que con el mito de Hidalgo se funda la nación.

⁴⁵ MATEOS, *Sacerdote y caudillo*, p. 723.

la oscuridad del Antiguo Testamento y la luz del Nuevo Testamento; también la idea de eternidad y permanencia de Cristo, es decir, “su dinastía durará por siempre y su trono durará tanto como el sol, como la luna que subsiste eternamente, fiel testigo en el cielo”.⁴⁶ Los símiles entre Hidalgo y Jesucristo son constantes en la novela, volvemos al pasaje sobre la voz de Hidalgo, esa que se escucharía para siempre como la del Salvador. Podemos recurrir a otras partes de la narración, como la que corresponde a los sucesos del 16 de septiembre de 1810: “de repente se dejó ver el párroco como Jesucristo en las predicaciones en el desierto”.⁴⁷ O la siguiente: “Hidalgo le decía al pueblo lo que Jesucristo a la humanidad en la última cena: tomad y comed, éste es mi cuerpo: tomad y bebed, ésta es mi sangre”.⁴⁸ Qué decir de aquella misa improvisada en el Monte de las Cruces, donde la dualidad *humana y divina* tiene un efecto fundamental en la cruzada por la emancipación: “levantó las manos al cielo y comenzó el sacrificio de la misa, ese recuerdo del hombre-Dios que proclama desde la altura del Calvario delante de los siglos la emancipación del espíritu humano”.⁴⁹ “Hidalgo estaba en su *Oración del Huerto* apurando el cáliz del destino, porque Dios lo contaba ya entre sus mártires como el pueblo en el templo de sus héroes.”⁵⁰

Siguiendo estas ideas sobre la litografía de Iriarte, es posible que el autor nos quiera exponer con estos astros la dualidad de Hidalgo: *sacerdote y caudillo*, como el título de la novela; hombre y Padre de la Patria. Un hombre sencillo, pero también seducido por el frenesí de su propia revolución. Dualidad que, de igual manera, podría entenderse en el contexto histórico,

⁴⁶ LABRADOR y MEDIANERO, “Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la cruz”, pp. 76-92.

⁴⁷ MATEOS, *Sacerdote y caudillo*, p. 508.

⁴⁸ MATEOS, *Sacerdote y caudillo*, p. 509.

⁴⁹ MATEOS, *Sacerdote y caudillo*, p. 640.

⁵⁰ MATEOS, *Sacerdote y caudillo*, p. 641.

Figura 4
 “SACERDOTE Y CAUDILLO”, IRIARTE



FUENTE: Juan Antonio Mateos, *Sacerdote y caudillo*, 1869, frontispicio.

tanto de la época de la independencia, como de la República Triunfante: la oscuridad de la Nueva España y la luz del México independiente; el conservadurismo retardatario y el liberalismo. La figura de Hidalgo, por otro lado, sería eterna: su liderazgo como el libertador principal de la patria era indiscutible a los ojos de los liberales. De ser así, lo que se buscaba era afianzar el discurso de la Independencia anclado en el mito de Hidalgo y su movimiento en 1810, y no la visión conservadora de la conclusión del proceso con Iturbide en 1821. El patriotismo liberal parece tener una consolidación tanto en el texto como en la litografía: se reconoció al héroe no sólo por su campaña por la

libertad, sino por todos sus sacrificios durante la empresa; se ratificó la apariencia física del Padre de la Patria como un hombre de edad (sabio) y de apariencia sobria, y se afianzó su autoridad moral dentro del proceso independentista.

LAS LITOGRAFÍAS EN LAS NOVELAS
DE VICENTE RIVA PALACIO

Hijo del liberal moderado Mariano Riva Palacio, Vicente se educó en prestigiados colegios hasta convertirse en abogado. Rechazó la cartera de Hacienda al triunfo de la Guerra de Reforma, por considerar que no estaba suficientemente calificado para dirigirla, así que incursionó en el periodismo y en la dramaturgia con su amigo Juan Antonio Mateos. Vicente Riva Palacio decidió apoyar a las milicias que se preparaban a tomar Puebla en 1862, y estuvo cerca de Jesús González Ortea al año siguiente durante el sitio poblano. Marchó con Juárez rumbo a San Luis Potosí cuando las tropas francesas llegaron a la capital en mayo de 1863. En medio de sus andanzas militares, la vena periodística seguía en él, pues dirigió algunos diarios como *El Monarca* y *El Pito Real*. Su eficacia en el campo de batalla lo llevó a convertirse en gobernador de los estados en donde operó: México y Michoacán. Su conducta noble con sus enemigos le valió diversos elogios. En 1867 participó en el sitio de Querétaro que vio caer al emperador, quien, ya prisionero, tampoco cejó en halagos hacia el general. Al triunfo de la República renunció a la carrera militar y volvió a la labor periodística bajo el auspicio del periódico *La Orquesta*.

Riva Palacio se acogió al ambiente romántico y liberal que alentaba Ignacio Manuel Altamirano, atendió el llamado del maestro guerrerense sobre la urgencia de formar una literatura nacional, e intuía —como afirmó Clementina Díaz y de Ovando— que “la victoria militar sólo quedaría completa con la difusión y comprensión de las ideas reformistas, y dispuesto a difundir la

bondad de los principios del liberalismo”.⁵¹ Riva Palacio escribió seis novelas entre 1868 y 1872, todas ellas por entregas o en fascículos; en éstas dio batalla a la intransigencia política, aborrecía la intolerancia de la que hacían gala los antagonistas de sus historias, tanto de extranjeros como de los propios mexicanos, los conservadores o los integrantes de la reacción, quienes bien pueden aparecer en la novela *Calvario y Tabor* (1868). El autor continuó con la receta de la novela romántica: suspenso, pasión, tramas sin aparente solución, terror y la redención final. Riva Palacio tomó a una joven, Alejandra, desventurada y perseguida, una buena analogía con la patria; un opresor y asesino, Celso Valdespino, la encarnación de cualquiera de los conservadores, ya fueran militares o civiles,⁵² y un amigo sensible, Jorge, la representación perfecta de los chinacos defensores de la República. La novela puede ser en cierto sentido una metáfora religiosa. El *calvario* sería el trance de la nación durante la intervención y el imperio. El *tabor*, la gloria de la República en su triunfo. José Ortiz Monasterio señaló que Edmundo O’Gorman sugirió un hermetismo respecto al título: *calvario* de Maximiliano, quien fue inocente de las confabulaciones de su camarilla; *tabor* de Maximiliano, ya que con su sacrificio ganó el respeto de Riva Palacio. La muerte del emperador representó también el final de los conservadores, quienes encarnaban la perversidad tanto política como literaria; el bienintencionado emperador fue sólo una víctima de sus propios errores y de las confabulaciones de su camarilla.⁵³

⁵¹ DÍAZ Y DE OVANDO, “Prólogo”, en RIVA PALACIO, *Cuentos del General*, p. xiv.

⁵² Esta aseveración tiene fundamento en otro personaje de la novela: el capital imperialista que trató de abusar de la heroína Alejandra, y de apellido Márquez, homónimo del general Leonardo Márquez, que estuvo al lado de Maximiliano, cuyo carácter violento fue objeto de muchas críticas.

⁵³ Situación que se confirma de algún modo en una carta del general a su esposa, donde muestra su sorpresa por la continuación de la guerra, aun cuando el emperador ya estaba apresado: “Estoy asombrado de la mala fe de las personas

Por otra parte, mucho de lo que Riva Palacio contó en esta novela, según la prensa de la época, fue el resultado de lo que vio y lo que hizo durante su vida militar. Describió con verdad “las costumbres y los lugares que observó y recorrió en sus últimas campañas”.⁵⁴

Escalante participó en la ilustración de la novela con cuatro litografías; éstas fueron: “Retrato de Riva Palacio”, “La mordedura de la víbora”, “La muerte de tío Lalo” y “La muerte de Don Celso”. Llama la atención que el artista escogiera los momentos de agonía, previos al desenlace de los personajes, como si después de ocurrir estas desventuras se previera un futuro mejor. Esto tiene conexión con el renacer nacional, es decir, después de pasar por etapas cruentas como el virreinato, que corresponde a la época de “La mordedura de la víbora” y la Intervención Francesa, que atañe a “La muerte de tío Lalo”, se alcanzará una época de libertad y de progreso respectivamente. Por otra parte, las litografías comparten, en cierto sentido, algunas de las características del romanticismo; pienso concretamente en la búsqueda de lo fantástico, esperanza de libertad, sentimientos de insatisfacción, melancolía y ruptura con las convenciones sociales. El dibujante expresó un mundo fantástico, hostil, acudió a lo exótico, pero también a lo violento, a paisajes abruptos y en

de quienes hacía confianza Maximiliano: él mismo me ha dicho a mí, que, al salir para su malaventurada expedición, dejó en poder de Lacunza su abdicación en forma, y comprometido ese hombre para publicarla tan pronto como Maximiliano fuera muerto o prisionero. Pues bien; ellos saben, a no dudarlo, que el Archiduque ha caído prisionero; que vive, debido a la generosidad de los republicanos, y aun se obstinan en continuar su guerra sin bandera”. La simpatía era mutua, recordemos que Maximiliano tenía buena impresión de Riva Palacio, al grado de pedirle a sus subalternos de tratarlo con los mayores miramientos en caso de ser capturado durante sus recorridos por el estado de Michoacán. Véase ORTIZ MONASTERIO, “Rescate de un análisis de Edmundo O’Gorman sobre la novela *Calvario y Tabor* de Vicente Riva Palacio”, pp. 123-154 y RIVA PALACIO y MARTÍNEZ DE LA TORRE, *Memorándum sobre el proceso del Archiduque Fernando Maximiliano de Austria*, pp. 8-9.

⁵⁴ HDUNAM, “Calvario y Tabor”, *La Iberia* (27 mar. 1868), p. 2.

ocasiones a situaciones sobrenaturales. El trabajo de Escalante recibió el aplauso público, principalmente del medio en donde colaboraba, *La Orquesta*, y del que era editor en ese momento Vicente Riva Palacio.

Paisajes muy graciosos, figuras muy bien ejecutadas y una finura extraordinaria en el manejo del lápiz, es lo que se ve en estas preciosas litografías del Sr. Escalante, a quien felicitamos por esta nueva prueba que está dando de su reconocido talento artístico. Ayer hemos recibido la entrega 19, acompañada de otra bonita litografía que representa la muerte de D. Celso Valdespino.⁵⁵

Desde la mirada de Carlos Illades, el romanticismo también se expresa con el “protagonismo popular dentro de la historia patria, depositando en él la reserva moral de la nación, ocupada por las potencias y enajenada por los políticos y la élite económica”.⁵⁶ Se enfocó en la gente común, particularmente el indígena, vindicó su trabajo, alabó sus virtudes y quedó fuertemente asociada con la patria. Carlos Monsiváis señaló, por otra parte, que el pueblo en esta novela es el depositario de virtudes perennes: honor, valentía, entrega amorosa e inocencia virginal. Se ven perseguidos por desastres naturales y por las acciones de villanos que traicionan, cometen delitos y se venden al invasor de la patria.⁵⁷

Riva Palacio ubicó su historia en paisajes vigorosos y llenos de posibilidades como bien lo había sugerido Altamirano,⁵⁸ y

⁵⁵ HDUNAM, “Calvario y Tabor”, *La Orquesta* (4 jul. 1868), p. 4.

⁵⁶ ILLADES, “La representación del pueblo en el segundo romanticismo mexicano”, p. 19.

⁵⁷ MONSIVÁIS, “Vicente Riva Palacio”, p. 343.

⁵⁸ Posibilidades que no sólo tienen que ver con las potencialidades económicas. La novela daba la oportunidad de dar a conocer a los menos afortunados, a los iletrados, cómo lucían las ciudades lejanas y los territorios más inaccesibles. Altamirano escribió sobre este asunto y concretamente sobre *Calvario y Tabor*: “Esta obra se recomienda por más de una cualidad. Fluidez de estilo, en

son notables en *Calvario y Tabor* las referencias al territorio, donde los héroes padecen al transportarse por los caminos exóticos y por momentos intransitables, pero que también están dispuestos a defender, dado su sentimiento de pertenencia. “La libertad es como el sol. Ningún grito de libertad se ha dado en las llanuras, como en ningún paisaje se ha iluminado primero el valle. Los últimos defensores de un pueblo libre han buscado siempre su asilo en las montañas.”⁵⁹

En “La mordedura de la víbora”, el territorio frondoso y fértil sirve de telón para que dos fugitivos de la guerra de Independencia escondieran un fabuloso tesoro a las orillas de un río. La exuberante vegetación escondía, por otro lado, un peligro. Una víbora de cascabel muerde a uno de los forajidos. El otro, Andrés, padre de Alejandra, sugiere cortar la mano del que ha sido atacado. A pesar de la maniobra, el desdichado muere envenenado, y Andrés, atormentado por los recuerdos, confía el secreto a su hermana para que a su vez se lo revele a la hija: “cuando Alejandra sea ya grande, confíale este secreto y que haga ella con ese dinero su felicidad y la de sus hijos”.⁶⁰ En la anterior cita, Riva Palacio apeló a la nostalgia y a la melancolía, lo que contrasta con la violencia del cuadro congelado de Escalante donde se aprecian los segundos anteriores al golpe del machete contra la muñeca.

Pero, ¿cuál es el significado de los animales para Riva Palacio y Escalante? ¿Tuvieron alguna relación con los villanos? Cuando el autor narra la temeridad con la que don Celso, villano de la trama, abusa de la madre de Matilde, y de ésta misma, sentencia: “la víbora había mordido por segunda vez el seno de su

el que se une a la elegancia la sencillez; verdad en las descripciones de lugares desconocidos en la República, como la costa del sur y la tierra caliente de Michoacán [...]”. ALTAMIRANO, *Revistas Literarias de México*, p. 64.

⁵⁹ RIVA PALACIO, *Calvario y Tabor*, p. 29.

⁶⁰ RIVA PALACIO, *Calvario y Tabor*, p. 23.

Figura 5
 “LA MORDEDURA DE LA VÍBORA”,
 CONSTANTINO ESCALANTE



FUENTE: Vicente Riva Palacio, *Calvario y Tabor*, 1868, p. 45.

bienhechor”.⁶¹ Frase que se repite cuando Matilde logra vengarse de don Celso. La víbora, como hemos visto, es una alegoría del pecado y el engaño, de manera que deshacerse de ella equivale al triunfo de la verdad y la virtud sobre la perversidad. ¿Ésta es otra alegoría religiosa? En su disertación sobre el título de la novela, José Ortiz Monasterio pidió recordar el pasaje del monte Tabor, en el cual, según los evangelios, Pedro descubre que Jesús es el Cristo. Jesús sube con Pedro, Jacobo y Juan a “una altura”

⁶¹ RIVA PALACIO, *Calvario y Tabor*, p. 85.

[un Tabor]. Desde ahí Jesús se transfigura y se muestra resplandeciente en su gloria. Una nube de luz cubre a los discípulos y de ella sale una voz: “Éste es mi hijo amado y en él se complace Dios. Oídle”. Los temas bíblicos –continúa Ortiz Monasterio– pudieran parecer fuera de lugar para ese momento histórico. Pero, en realidad, la lucha del liberalismo no supuso el abandono total de una visión providencialista del mundo; es decir, entonces era normal considerar que la Providencia tenía injerencia en los asuntos humanos. Ortiz Monasterio cita otra obra de Riva Palacio, titulada *Cuentos de un loco*, en que refiere cómo Francia fue castigada por la Providencia por su intervención en México, con la derrota que sufriría contra Prusia.⁶² Tomando en consideración esta premisa, y si volvemos a la iconografía de la víbora que al final es vencida, recordamos la representación de María con la cabeza de la serpiente bajo sus pies (Génesis 3: 15). Una interpretación de este versículo sugiere que no es la mujer, sino su descendencia, quien aplastará a la serpiente.

Por otra parte, el terrible fin del tío Lalo es equiparable al de Valverde en la novela *El Cerro de las Campanas*. Un personaje que premeditadamente había hecho el mal, en este caso, provocar el envenenamiento de una tropa republicana, sufre el castigo de morir de rabia, y como lo hizo Mateos, la justicia celestial jugó un papel importante. Riva Palacio también afirmó sobre esta muerte: “El dedo de Dios sobre la muerte del culpable”.⁶³ En este sentido y en consonancia con el romanticismo, el Ser Eterno es entendido como una persona que obra de acuerdo con los actos de los demás, dispuesto a ejercer su ira contra villanos y enemigos de la patria, y a proceder con benevolencia

⁶² ORTIZ MONASTERIO, “Dos discursos patrios de Vicente Riva Palacio”, p. 59.

⁶³ La repetición de la frase y su uso durante el siglo XIX fue calificada por E.W. Bullinger como un atributo lingüístico “condescendiente”, y la definió como “la atribución de pasiones, acciones o atributos humanos a Dios”. Véase BULLINGER, *Figures of Speech Used in the Bible*, p. 871.

hacia sus defensores. De esta forma, parece que la razón y la justicia asiste a los republicanos, y sus contrapartes son merecedores de las desgracias por haber actuado con alevosía y atentar contra los intereses de la patria, su independencia y contra la integridad de sus defensores. En la litografía podemos apreciar cómo uno de los soldados pretende terminar con la vida del infectado con su fusil, pero es detenido por el sargento, “es deber una muerte –dijo otro–: yo no le mataré”.⁶⁴ Corona la estampa una quinteta de aves rapaces, listas para alimentarse con la carroña del que está próximo a morir. Las aves de rapiña, en otra parte de la novela, no se conforman con tomar los despojos de un cuerpo, sino que expanden a propósito un incendio con la finalidad de hacer salir a los rastreros con el fin de alimentarse. Cuando tío Lalo incitó a los republicanos a comer del fruto venenoso, corrió a advertir a los imperiales sobre el estado físico de los enfermos, los enemigos de la patria, buscando ventaja de la situación; como zopilotes, esperaron que se agravara la situación para fusilar a los republicanos caídos en desgracia.

En la última litografía de *Calvario y Tabor*, Escalante narró visualmente el momento en que Matilde o “la Guacha”, personaje pervertido por don Celso, ejerce su desagravio al causar la muerte del antagonista. El violento fin de don Celso parece equiparse con el de Maximiliano u otro de sus corifeos, el personaje es acusado en su lecho de muerte por “la Guacha”: “tú, el verdugo de la inocencia, tú, que causaste mi desgracia, mi vergüenza [...] has muerto, y sin embargo... no te perdono, no te perdono”.⁶⁵ Esta protagonista, a diferencia de Guadalupe, en la obra de Mateos, actuó por cuenta propia para vengar la afrenta. No respondió a los cánones femeninos de la época, como la abnegación, pero a cambio era poseedora de un carácter arrojado, peculiaridades que comparten los protagonistas masculinos,

⁶⁴ RIVA PALACIO, *Calvario y Tabor*, p. 203.

⁶⁵ RIVA PALACIO, *Calvario y Tabor*, p. 337.

Figura 6
CONSTANTINO ESCALANTE,
“MUERTE DEL TÍO LALO”



FUENTE: Vicente Riva Palacio, *Calvario y Tabor*, 1868, p. 349.

como Jorge y Murillo, quienes hacen gala de esos valores para enfrentar a sus enemigos. De esta manera, la labor que llevan a cabo las féminas para abonar en la identidad nacional y el patriotismo es a todas luces igual de valioso. En este caso la aversión y la valoración de motivos psicológicos por encima de los éticos juegan un papel primordial.

Así como Mateos decidió recuperar los años de la independencia para situar otras de sus novelas históricas, Riva Palacio escogió la época colonial, gracias a los archivos del

Figura 7
“MUERTE DE DON CELSO”,
CONSTANTINO ESCALANTE



FUENTE: Vicente Riva Palacio, *Calvario y Tabor*, 1868, p. 583.

Santo Oficio a los que tuvo acceso. Después de *Calvario y Tabor*, vinieron *Monja y casada, virgen y mártir. Historia de los tiempos de la Inquisición* y *Martín Garatuza*, su continuación. El rescate de lo acontecido durante el virreinato fue importante para Riva Palacio, para aludir a la libertad secuestrada, para exhibir de alguna manera los vicios de la Iglesia y de su brazo ejecutante, la Inquisición, institución que suprimió

los sentimientos nacionales. Para los liberales era primordial que se recordaran los excesos cometidos por las instituciones novohispanas y la simpatía que sentían por ellas los conservadores de su tiempo.

Monja y casada tiene cuatro dibujos por Escalante, trabajo que representaría su última contribución antes de su muerte. El trabajo litográfico estuvo a cargo de J. Rivera, Hijo y Compañía.⁶⁶ La trama se concentra en la historia de doña Blanca, perseguida por su hermanastro que no consiente compartir su herencia y la induce a enclaustrarse en un convento. La novela, a consideración de Marco A. Chavarín, corresponde a una arbitrariedad tiempo-espacio que conduce a la pérdida de la individualidad, es decir, los personajes se encuentran sometidos por fuerzas externas que no pueden controlar; en esta vertiente son la Iglesia y la Inquisición quienes determinan un futuro inalterable que no permite a los individuos ser artífices de su destino. “En *Monja y casada*, *virgen y mártir*, se busca más que nada consentir a un lector cautivo, al que se había buscado antes transmitir la idea de la doctrina liberal como esencial para el progreso.”⁶⁷ En la secuela, el protagonista homónimo de la novela, Martín Garatuza, complace a los lectores de ambas obras al vengar a doña Blanca y buscar el bienestar de su sobrina, doña Esperanza de Carvajal. En las dos obras, por otro lado, quedó plantada la semilla de revolución que culminaría con la libertad. En *Monja y casada* con el tumulto de 1624 y la caída del virrey, y en *Martín Garatuza* con la conjura de los criollos en contra del gobierno novohispano, se habla ya, en esa novela, de “un grito de la independencia”.

⁶⁶ Se trataba de Jesús Rivera y su hijo Manuel; su taller se dedicó principalmente a litografiar partituras.

⁶⁷ CHAVARÍN, “*Monja y casada*, *virgen y mártir* y *Martín Garatuza*: dos formas complementarias de argumentación”, pp. 84–85.

Martín Garatuza contiene cuatro “estampas”, como las llama el mismo libro en los preliminares. El anuncio de su circulación fue en el mes de octubre de 1868. El dibujo y las impresiones litográficas corrieron a cargo de Santiago Hernández, artista recordado por su paso como cadete del castillo de Chapultepec durante la intervención norteamericana. En “El martirio de doña Catalina”, Hernández reprodujo el dolor de una mujer que es martirizada al quemarle los pies para que revele un secreto. La escena es lúgubre y representa de cierta manera el ostracismo de una época que se valía de la violencia para mantener a raya cualquier intento de disidencia política o religiosa. Ante la violencia que hace recordar el suplicio de Cuauhtémoc a manos de los conquistadores, fue Garatuza, héroe sin pretensiones, quien libera a Catalina y castiga al perpetrador, además de ser ejecutados aquellos personajes que causaron el mal a doña Blanca en *Monja y casada*. Con este final se reitera al lector que puede existir lugar para la felicidad individual.⁶⁸

La litografía parece ya un preámbulo de lo que serán las láminas de *El libro rojo*,⁶⁹ cuya tónica es precisamente ésa, condenar una época que se había caracterizado por su intransigencia, y alabar el nuevo orden político surgido a raíz de la derrota del Segundo Imperio. Respecto al patriotismo liberal, la forma violenta de padecer un tormento o la forma trágica de fallecer resulta una condición *sine qua non* para que los héroes logran el reconocimiento público, y condenar de paso a los enemigos nacionales. En esta vertiente, el hecho de sufrir dolor físico y de

⁶⁸ Marco A. Chavarín es enfático en señalar que esto es posible gracias a que Garatuza tiene una mentalidad del siglo XIX –obvio anacronismo– y a pesar de la degradación del tiempo-espacio de la colonia –característica que también posee esta novela–. CHAVARÍN, “*Monja y casada, virgen y mártir y Martín Garatuza: dos formas complementarias de argumentación*”, p. 85.

⁶⁹ Proyecto editorial en el que se reencontró con Juan Antonio Mateos, además de colaborar con José María Vigil y Rafael Martínez de la Torre.

Figura 8
SANTIAGO HERNÁNDEZ,
“EL MARTIRIO DE DOÑA CATALINA”



FUENTE: Vicente Riva Palacio, *Martín Garatuza*, 1868, p. 544.

ser exhibido públicamente resultaba honroso en función de que los verdugos eran sádicos y representaban una amenaza para el pueblo. El mensaje que transcurre en la litografía es la emancipación, la idea de que, tal como lo comentan David Campos Moreno y Víctor Manuel Chávez Ríos, “los liberales recurrieron a un enemigo común de quien distanciarse para completar el proceso de adhesión sentimental a la nación, y para ello se ha

utilizado siempre la figura del ‘otro’ amenazante”.⁷⁰ Ese otro se encarnó en los españoles, pero también en los enemigos de casa, los conservadores de la época de la Reforma, que defendían los privilegios de la Iglesia a pesar de que ésta había cometido crímenes en nombre de Dios durante los años más oscuros de la conquista y la colonia, y que cometían los mismos castigos de tortura que sus antecesores en pleno siglo XIX; en este sentido recuérdese la forma en que fueron asesinados Melchor Ocampo y Leandro Valle, cuyas representaciones litográficas aparecen en *El libro rojo*.

Para José Ortiz Monasterio, las novelas históricas de Riva Palacio demuestran que el triunfo liberal fue el resultado de profundas fuerzas históricas donde prevalece la tesis de que en México siempre han existido personajes dispuestos a luchar por la independencia y la libertad, “desde Cuauhtémoc hasta Guillén de Lampart, o mejor aún, hasta Juárez. La causa de los liberales queda así convertida en ‘la verdadera’ ruta del destino nacional”.⁷¹

CONCLUSIONES

Podemos decir que la exaltación patriótica a través de la literatura y sus expresiones litográficas son una etapa en el largo proceso en la formación de la identidad y la memoria nacional. Es indispensable dejar asentada la importancia del concepto de patriotismo liberal, como una adscripción no sólo tiene que ver con a las directrices políticas o económicas con las que debe regirse el Estado, sino como parte de un sentimiento de filiación al espacio físico, a las costumbres, a la solidaridad con los conciudadanos, y perfectamente construible a través de la literatura y de las

⁷⁰ CAMPOS MORENO y CHÁVEZ RÍOS, “El discurso ideológico sobre la patria en *El libro rojo*”, p. 4.

⁷¹ ORTIZ MONASTERIO, “Dos discursos patrios de Vicente Riva Palacio”, p. 69.

vistas litográficas que la solían acompañar. Este proceso implicó ciertamente la oposición y el enfrentamiento con un antagonico al que se le debía poner nombre y apellido. Los villanos de la Intervención Francesa, el Segundo Imperio e incluso los enemigos más antiguos, los de la época de la Colonia y el proceso de Independencia, fueron rescatados en los ejercicios literarios de estos primeros años de la República Restaurada para volver a señalar sus culpas y omisiones, y exaltar las cualidades y valores de sus contrapartes, quienes buscaron la emancipación política, el reconocimiento de un territorio y la libertad. La narración de las épicas y su anclaje en la memoria colectiva tuvo en la novela histórica un canal eficaz, gracias al crecimiento de la industria editorial, la diversificación de los lectores, representados por el sector femenino, y por un genuino interés del público que se vio reflejado en el alto consumo.⁷² Para los iletrados no era un obstáculo enfrentarse a la novela, pues la lectura en voz alta reunía a los menos privilegiados y a los niños, que de alguna manera eran educados y adoctrinados en el patriotismo liberal. Así lo sugiere el mismo Altamirano en el prólogo de *Calvario y Tabor*:

Ahí está tu propia historia; ahí está el libro de tu alma; ahí están las hojas dispersas que escribiera el dolor con sus lágrimas de fuego, y que ha recogido el tiempo en sus arcas de bronce para hacerlas leer a las generaciones futuras.

Abre y lee... y cuando en las calladas horas de la noche, sentado junto al hogar, las recites a los hijos de tu amor [...] orgullosos de tener a tal padre, diles que ésta no es una fábula inventada para entretener el ocio; sino la verdad, aunque disfrazada con el atavío

⁷² La primera edición de *Calvario y Tabor* constaba de 6000 ejemplares y se agotó en un mes. Este hecho, complementado con el previsible préstamo de los cuadernillos a otras personas y con la práctica corriente de la lectura en voz alta, permite estimar que durante el primer año de circulación el libro fue conocido por más de treinta mil personas. Véase ORTIZ MONASTERIO, *Historia y ficción*, p. 128.

de la leyenda. Y que la guarden en su memoria para que la evoquen cuando esté próxima a extinguirse en su corazón la llama del patriotismo.⁷³

Con la litografía el asunto era relativamente más sencillo, pues bastaba echar un vistazo para penetrar en el imaginario de los artistas y no mostrarse indiferente ante las situaciones narradas. Las representaciones visuales que corresponden a los primeros años de la época de la República Restaurada reflejan un castigo justo para los que se entrometieron en un país soberano; fomentan la solidaridad con aquellos con los que se tenía una deuda histórica (en particular las víctimas y los héroes en la lucha contra la intervención y el imperio), así como un redescubrimiento de un territorio lleno de posibilidades económicas y espacio de encuentro para la reproducción de afectos familiares; un lugar donde se materializara el trabajo y se cimentaran los bienes materiales.

Por otra parte, observamos también un reflejo de valores comunes al republicanismo: sobriedad y austeridad en los trazos. Se observan conceptos como la justicia sustentada en la ley, como en el caso de “El cerro de las campanas”, justicia divina que se encarga de perpetradores contra la República, como “La muerte del tío Lalo” y “Muerte de don Celso”; una sacralización laica en un intento por unificar a la nación en el caso del frontis de *Sacerdote y caudillo*. Dramatismo romántico en “El alma en pena” y “¡El emperador... ¡Maximiliano!”.

Con el arranque de la República Restaurada se podría esperar el fin de los enfrentamientos entre nacionales, sin embargo, fue un paréntesis que poco a poco se fue ensanchando ante nuevas pugnas por el poder. La más significativa la que encararía a Benito Juárez y a Sebastián Lerdo de Tejada contra Porfirio Díaz. Una vez instalado en el poder el militar oaxaqueño, los

⁷³ ALTAMIRANO, “Dos palabras”, p. 6.

instrumentos para fortalecer el patriotismo liberal fueron cambiando. A consideración de Fausto Ramírez, por ejemplo, en la plástica se va a evocar la grandeza del pasado prehispánico y se va a formar una “iconografía de la conciliación” en apoyo a la voluntad de construir una etapa más avanzada de civilidad nacional con la finalidad de la reconciliación nacional.⁷⁴ De esta forma, mucho de lo que veremos en las siguientes décadas será la predominancia del silencio en la pintura de paisajes, silencio que remitiría a una época de paz, y cuando el silencio termine, es porque ha sido inundado por las imágenes de las locomotoras y del progreso.

SIGLAS Y REFERENCIAS

HDUNAM Hemeroteca Digital de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

ACEVEDO, Esther (coord.), *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, 2003.

AGUILAR RIVERA, José Antonio, *El manto liberal. Los poderes de emergencia en México 1821-1876*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

AGUILAR OCHOA, Arturo, “Estudio introductorio”, en ESCALANTE e IRIARTE, 2012, pp. 9-32.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, “Dos palabras”, en RIVA PALACIO, 1868, pp. 5-6.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Revistas Literarias de México*, México, T. F. Neve, 1868.

ANDRIES, Lise y Laura SUÁREZ DE LA TORRE (dirs.), *Impressions du Mexique et de France*, París, México, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2009.

⁷⁴ RAMÍREZ, “El proyecto artístico en la restauración de la República”, p. 85.

BRADING, David, *Mito y profecía en la historia de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

BULLINGER, E. W., *Figures of Speech Used in the Bible*, Baker, Grand Rapids, 1968.

BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, traducción de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001.

CAMPOS MORENO, David y Víctor Manuel CHÁVEZ RÍOS, “El discurso ideológico sobre la patria en *El libro rojo*”, en *Revista Digital FILHA*, 16 (2017), pp. 4-16.

CHAVARÍN, Marco A., “*Monja y casada, virgen y mártir y Martín Garatuza*: dos formas complementarias de argumentación”, en *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, vi: 10 (2008), pp. 79-94.

CLARK DE LARA, Belem y Elisa SPECKMAN GUERRA (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, México Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, vol. II.

CLARK DE LARA, Belem y Elisa SPECKMAN GUERRA (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Galería de escritores*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, vol. III.

DE LA ROSA, Luis, “Utilidad de la literatura en México”, en RUEDAS DE LA SERNA (coord.), 1996, pp. 87-102.

DESTERNS, Suzanne y Henriette CHANDET, *Maximiliano y Carlota*, México, Diana, 1971.

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, “Prólogo”, en MATEOS, 1976, pp. ix-lxxvi.

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, “Prólogo”, en RIVA PALACIO, 2006, pp. vii-xlviii.

ESCALANTE, Constantino y Hesiquio IRIARTE, *Las glorias nacionales*, México, El Colegio de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, 2012.

GONZÁLEZ, Luis, “El liberalismo triunfante”, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 633-703.

GONZÁLEZ LEZAMA, Raúl, “La ley de 25 de enero de 1862. El final de las conspiraciones contra la independencia de México”, en https://inehrm.gob.mx/es/inehrm/Articulo_La_Ley_de_25_de_enero_de_1862_El_final_de_las_conspiraciones_contra_la_independencia_de_Mexico. Consultado el 30 de abril de 2019.

HÉAU-LAMBERT, Catherine y Enrique RAJCHENBERG, “La identidad nacional. Entre la patria y la nación: México, siglo XIX”, en *Cultura y Representaciones Sociales*, 4 (2008), pp. 42-71.

ILLADES, Carlos, “La representación del pueblo en el segundo romanticismo mexicano”, en *Signos Históricos*, 10 (2003), pp. 16-36.

LABRADOR, Isabel María y José María MEDIANERO, “Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la cruz”, en *Laboratorio de Arte*, 17 (2004), pp. 73-92.

MATEOS, Juan Antonio, *Sacerdote y caudillo*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1869.

MATEOS, Juan Antonio, *El cerro de las Campanas*, México, Porrúa, 1976.

MAYER, Alicia (coord.), *México en tres momentos: 1810-1910-2010*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, t. II.

MONSIVÁIS, Carlos, “Vicente Riva Palacio: la evocación liberal contra la nostalgia reaccionaria”, Prólogo, en RIVA PALACIO, 1986, pp. iii-xviii.

MORENO FLORES, Alfredo, “Los otros héroes... el soldado de a pie en *El cerro de las campanas*”, en *Fuentes Humanísticas*, 37 (2008), pp. 141-160.

MORENO FLORES, Alfredo, *Horizontes que se cruzan: El Cerro de las Campanas y la Historia de la guerra de Méjico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, 2010.

ORTIZ MONASTERIO, José, *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, Universidad Iberoamericana, 1994.

ORTIZ MONASTERIO, José, “Dos discursos patrios de Vicente Riva Palacio. Un caso para evaluar la aportación de la novela histórica como método de conocimiento”, en *Historias*, 69 (2008), pp. 57-79.

ORTIZ MONASTERIO, José, “Rescate de un análisis de Edmundo O’Gorman sobre la novela *Calvario y Tabor* de Vicente Riva Palacio”, en *Literatura Mexicana*, XXI: 1 (2010), pp. 123-156.

PÉREZ SALAS, María Esther, “La imagen en las revistas de la primera mitad del siglo XIX”, en CLARK DE LARA y SPECKMAN GUERRA (eds.), 2005, pp. 87-104.

PÉREZ SALAS, María Esther, “Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850)”, en ANDRIES y SUÁREZ DE LA TORRE (dirs.), 2009, pp. 219-254.

POLLAK, Michael, *Memoria, olvido, silencio. La producción de identidades frente a situaciones límite*, Buenos Aires, Ediciones al Margen, 1996.

RAMÍREZ, Fausto, “El proyecto artístico en la Restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”, en ACEVEDO (coord.), 2003, pp. 54-89.

RATZ, Konrad, *Tras las huellas de un desconocido: nuevos datos y aspectos de Maximiliano de Habsburgo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Siglo Veintiuno Editores, 2008.

REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2003.

RIVA PALACIO, Mariano y Rafael MARTÍNEZ DE LA TORRE, *Memorándum sobre el proceso del Archiduque Fernando Maximiliano de Austria*, México, Imprenta de Francisco Díaz de León y Santiago White, 1867.

RIVA PALACIO, Vicente, *Calvario y Tabor*, México, Manuel C. de Villegas y Compañía, Editores, 1868.

RIVA PALACIO, Vicente, *Monja y casada, virgen y mártir*, México, Oceano, 1986.

RIVA PALACIO, Vicente. *Calvario y Tabor*, México, Porrúa, 2000.

RIVA PALACIO, Vicente, *Cuentos del general*, México, Porrúa, 2006.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.