

01091
2EJ
2VOL

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado
Departamento de Historia del Arte



Las Bellas Artes y los destinos de un proyecto imperial
Maximiliano en México 1864-1867.

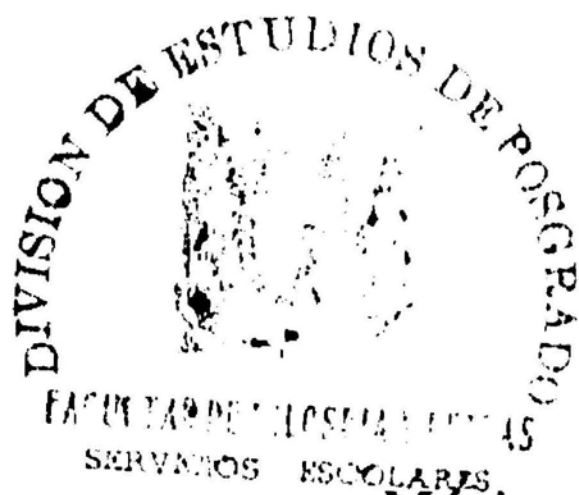
Vol I

FALLA DE ORIGEN

Tesis para optar por el grado de doctor en
Historia del Arte

presenta

María Esther Acevedo Valdés



Director: Fausto Ramírez

México D.F. 1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Las Bellas Artes y los destinos de un proyecto
imperial
Maximiliano en México 1864-1867.**

Introducción

Maximiliano y la creación de un proyecto imperial	1
Carlota: una revisión en imágenes	47
La Academia, los académicos: usos y costumbres	75
La construcción de la historia imperial: los héroes mexicanos	116
Así vivían	139
Así circulaban sus imágenes	169
Los indígenas: los antiguos y los que encontraron	198
Conclusiones	231
Abreviaturas	241
Periódicos	242
Archivos	243
Bibliografía	244
Ilustraciones	vol. II

Introducción

El discurso histórico de una nación es una narrativa que, a fuerza de repetirla llega a constituir una memoria. Al apoyarse en un proyecto político, las interpretaciones sobre el imperio de Maximiliano han dejado a un lado, en la invención de la tradición, los cambios que se perciben al confrontar la modernidad de un príncipe liberal con los resabios del *ancien régime*. La política, la memoria, las interpretaciones, las ideologías y la historia han tratado de entender y explicar el periodo 1864-67 desvinculado del liberalismo mexicano.

Los "hechos" que constituyen el discurso del historiador no se "encuentran", sino que se construyen como respuesta a una serie de preguntas que el investigador se formula ante el fenómeno histórico. Los capítulos de esta tesis se conformaron tratando de responder a las siguientes preguntas: ¿Cuáles fueron las aportaciones de cada una de las artes visuales en la creación y difusión de un proyecto imperial? ¿Cómo la especificidad de cada técnica propuso, encontró una forma, un vocabulario en la conformación de un gusto, de un proyecto? ¿Fueron estas propuestas, las del grupo que trajo a Maximiliano al poder, o los modos imperiales de hacer fueron retomados por los liberales que pelearon por la dirección mexicana del país? ¿En un tiempo histórico tan breve era posible la ejecución de un proyecto? ¿Es posible rescatar un proyecto homogéneo o tan sólo ubicar tendencias?.

La estructura del trabajo la dio la hemerografía: 1126 artículos recogidos en 14 periódicos publicados en la Ciudad de México de 1864 a 1867. El trabajo en los archivos aquí y en el extranjero precisaron datos, dieron cuenta de los detalles para las comisiones y abrieron alternativas que no se encuentran agotadas. Los archivos descubren a una ciudad de México

políglota: alemán, francés, italiano, inglés y español son las lenguas que hablan los documentos. La amplia historiografía proveyó un marco de referencia -histórico y literario- donde se desenvuelven los hechos, sus ilustraciones fueron una fuente para la iconografía de las imágenes. Las obras de arte, y las que no fueron consideradas arte en el siglo XIX, hablan y hablarán de distintas formas a los estudiosos que regresen a ellas a través del tiempo. Un mismo "hecho histórico", una "obra de arte" cortados desde distintas perspectivas darán lecturas que se sumen.

El momento que se estudia es un punto de inflexión donde los estilos eclécticos europeos fueron adaptados por la voluntad austríaca, en un programa donde la historia -como conformación de una tradición, de un espacio- jugó un papel preponderante en la creación de un proyecto imperial: desde las decoraciones hasta los proyectos urbanísticos -que a veces sólo en papel se implementaron: se forjaron con la idea de consolidar un imperio mexicano.

Si bien la bibliografía sobre diversos aspectos del Imperio es amplia, la historiografía del arte es muy pequeña. El primer trabajo que utilizó las fuentes hemerográficas en torno a la historia del arte y dedicó un capítulo al imperio fue la tesis de Rosa E. Casanova Redefinición de la Problemática de la Producción Plástica en la Ciudad de México 1861-1876 (1982) en la que se siguieron "básicamente dos ejes temáticos: la relación de los grupos sociales con la producción cultural - básicamente plástica- de la Ciudad de México y las relaciones sociales que se forman." El tema fue ampliado en el libro Y todo por una Nación coordinado por Eloísa Uribe, cuya primera edición se hizo en 1984, coincidiendo con la publicación en fascículos de la Historia del Arte Mexicano de Salvat dirigida, la parte de siglo XIX, por Fausto Ramírez; donde Eloísa Uribe y Rosa E. Casanova escribieron sobre el imperio, difundiendo para un público más amplio, lo ya anotado en investigaciones previas.

Anteriores a estas publicaciones como libros generales de consulta están El Arte del Siglo XIX de Justino Fernández que aborda el periodo de una manera sintética. Raquel Tibol en Historia General del Arte Mexicano hace referencias muy generales al tema. Fausto Ramírez en La Plástica en Siglo de la Independencia bosqueja el momento del imperio haciendo énfasis en ciertas obras del periodo. Obras pivotaes sobre fuentes del siglo XIX, la Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867 de Eduardo Báez, permite un seguimiento de la vida interna de la Academia mientras que los Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos 1850-98 compilada por Manuel Romero de Terreros, permite distintos acercamientos a la obra producida en la Academia. La obra de Ida Rodríguez Prampolini en tres tomos La crítica de Arte en México en el siglo XIX fue el primer acercamiento a la vasta hemerografía de la época.

Varios son los artículos monográficos que han dado luz sobre el periodo: Xavier Moysen con su artículo "Eugenio Landesio Teórico y crítico de arte" (1963) abrió una enorme perspectiva al estudio del maestro paisajista. Elisa García Barragán en su estudio "La exaltación efímera de la vanidad" (1979) entregó un análisis de los arcos que se levantaron para recibir a la pareja imperial.

Sin embargo, varias son las obras escritas en las últimas dos décadas que prefieren ignorar el tema con el deseo de construir una historia apegada a la visión oficial. Así Nanda Leonardini en su estudio sobre Santiago Rebull afirma que "El fallido segundo imperio no realizó en el arte mexicano ningún cambio fundamental, ni en la crítica, ni en las obras, pues el gusto de la época siguió siendo el mismo."¹ Por otro lado María Elena Altamirano en su monografía sobre José María Velasco asevera que "En tanto que Velasco se dedicaba a estudiar soluciones plásticas complejas, para lo cual combinaba paisajes con episodios costumbristas, la situación

¹ Nanda Leonardini, El pintor Santiago Rebull Su vida y su obra 1829-1902 México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. p. 23.

del imperio de Maximiliano comenzó a empeorar y fue evidente su incapacidad para contener la ofensiva de Juárez. Sin embargo el emperador asistió al acto de fin de cursos de la Academia...el 4 de diciembre de 1864..."² En diciembre de 1864 el proyecto de Maximiliano se iba implementando exitosamente, sin los tropiezos del año siguiente.

Antonio Arriaga en su Patria Recobrada reproduce los grabados del periódico L' Illustration sin mencionar la fuente de las que fueron tomadas y omitiendo toda información que le permita al lector saber cuando fueron publicadas y cual era el sentido de producirlas. Como editor Luis Gutiérrez, produjo dos volúmenes de Documentos para la Historia de México en los que se reproducen fotografías y algunas litografías del momento que resultan de gran interés.

Recientemente la presentación de la tesis sobre fotografía del imperio de Aguilar Ochoa La fotografía durante el Imperio de Maximiliano 1864-1867 (1991) se aleja de esa práctica partidista y rescata la obra y los autores. La pintura militar de México en el siglo XIX (1992) de Eduardo Báez examina las imágenes de la intervención detalladamente.

El periodo rico en propuestas queda abierto para subsecuentes estudios. Una gran variedad de discursos se podrán elaborar con la historia del arte del imperio: cada generación, cada subcultura, cada individuo con sus distintas especialidades continuará reinterpretando las creaciones del imperio de acuerdo con su perspectiva. Nos encontramos ante una posible multiplicidad de lecturas, ninguna de las cuales puede ser postulada como la interpretación "correcta" puesto que un mismo objeto de estudio puede ser aprehendido desde diversas perspectivas. El pasado y el presente están y seguirán estando en constante diálogo.

² María Elena Altamirano Homenaje Nacional José María Velasco (1840-1912) Museo Nacional de Arte 1993. Tomo I p. 123.

No me queda más que hacer un amplio reconocimiento a las personas que con su ayuda y trabajo han permitido que esta investigación matice, detalle, precise y ponga a discusión aspectos del mecenazgo imperial. Al seminario de la Producción Plástica y sus miembros Eloísa Uribe, Rosa E. Casanova y Estela Eguiarte cuyo trabajo en equipo, hizo posible no sólo la formación de un banco de datos de 1861 a 1872, sino a la discusión de la problemática que ha dado como resultado diversos estudios monográficos sobre la Historia del Arte Mexicano -queda este trabajo como parte de ese conjunto. A Fausto Ramírez director del presente trabajo por sus atinados comentarios sobre la especificidad de la obra de arte, a Antonio Saborit por todo el apoyo intelectual que durante estos años de investigación me ha otorgado, a Salvador Rueda quien con sus observaciones sugirió cambios importantes en el acercamiento histórico del problema.

Varias han sido las Instituciones que me han permitido reproducir las imágenes que acompañan el texto entre ellas: Museo Nacional de Historia; Mapoteca Manuel Orozco y Berra; Palacio Nacional; Centro de Estudios Históricos Condumex; Museo Nacional de Arte; Escuela Nacional de Artes Plásticas; Hearst Castle, California; Museo Real de la Armada, Bruselas; Museo de Miramar, Trieste; L' Illustration, París; Biblioteca Nacional de Viena; Castillo de Artstetten, Viena. Quisiera agradecer al apoyo que en el extranjero me prestaron Yuriria Iturriaga, Pilar Alcalá, Sara Valdés, y Barbara Tenenbaum; así como en México a Graciela de Reyes Retana, Aurelio de los Reyes, Rafael Sámano, Andrés Reséndiz y Esteban Ocejo Uribe.

Maximiliano y la creación de un proyecto cultural

La gestación de un proyecto

Como parte de las obligaciones de un soberano, estaba la de incluir en su proyecto la creación de un espacio para gobernar que resultara adecuado, suntuoso y brillante. Para ello debía poner en marcha un vasto programa de mecenazgo y protección artística que le permitiera a distintos niveles comunicar la grandeza de la monarquía. Este esplendor creado por la construcción de palacios, la erección de monumentos, la apertura de amplias avenidas, la formación de colecciones pictóricas y arqueológicas, la difusión de su imagen en monedas, litografías o fotografías correría paralelo a lo que se lograra crear, en torno a las ceremonias cortesanas. Este largo proceso tuvo varias etapas y empezó desde Miramar. Veamos cómo, o mejor dicho, cómo quedó registrado y plasmado en imágenes.

De las primeras comunicaciones que abren el archivo de Maximiliano para el caso mexicano es una misiva del 23 de octubre de 1861 de José María Gutiérrez Estrada, en la que le comunica que se permite enviarle una vista que "Le hasard m' a fait trouver hier sur le boulevard, le Panorama assez fidèle et exacte de la capitale de mon pays."¹ Maximiliano tuvo rápidamente una vista de la Ciudad de México. Dos de las características que menciona el mexicano sobre la perspectiva nos hacen suponer que se trataba de una litografía publicada recientemente en los álbumes de la década de los cincuentas, como México y sus Alrededores (1855-56). La respuesta de Maximiliano el 12 de noviembre de 1861, no nos permite saber más detalles sobre la obra que le envió Gutiérrez Estrada, pero le contesta, a quien llegaría a ser el presidente de la comisión

¹ A Maximiliano de Gutiérrez Estrada. 13 de octubre 1861. folio 33. caja 1. (HHSIA)

de Miramar, que la idea del trono de México es "un case digne de tout mon intérêt" y en ella le agradece el envío de la obra de arte remitida, así como los libros.² La litografía sirvió como un medio eficiente para el conocimiento de geografías lejanas.

Desde fines de 1861, hasta el ofrecimiento formal de la corona de México en octubre de 1863 se hizo constante la correspondencia entre Maximiliano y Gutiérrez Estrada, quien había abandonado el país hacia 20 años y estaba casado con la condesa Lützow, de origen austríaco, lo que le permitía la entrada a algunas cortes. Los otros mexicanos con los que Maximiliano mantuvo correspondencia fueron José Manuel Hidalgo, hijo de un antiguo iturbidista, cuyo apellido nada tenía que ver con el prócer de la independencia, y que como diplomático en España había entablado relaciones con la madre de Eugenia de Montijo y ahora tenía acceso a las Tullerías; y Juan Nepomuceno Almonte, hijo natural de Morelos, y que había sido ministro de Miramón en París. En palabras de Roeder era éste "el extraño trío de patriotas para los cuales sonaba la hora de transformar su existencia fantasma en acción política."³

En junio de 1863 quedaba finalmente formada la "diputación" que iría a Miramar a entrevistarse con Maximiliano. Anterior a este paso se tuvo que integrar una Asamblea de Notables, la cual adjudicándose la voluntad del país, escogía a la monarquía como el sistema que debía gobernarlo. Velázquez de León le anunciaba a Gutiérrez Estrada cómo habían sido escogidos por Saligny, Almonte, Miranda y él mismo, los miembros de los diferentes cuerpos que formaban la Asamblea de Notables, la cual constaba de 334 mexicanos. La "diputación" se escogió entre los que ya estaban en el extranjero y unos cuantos más que llevarían el ofrecimiento del trono de México a Miramar. La comisión estuvo formada por: José María Gutiérrez Estrada presidente, Joaquín Velázquez de León ministro, Ignacio Aguilar ministro, Francisco Javier Miranda eclesiástico, José Manuel Hidalgo ex-encargado de negocios, Antonio Suárez Peredo conde del Valle propietario, Antonio Escandón propietario, Adrián Woll

² 12 de noviembre 1861, folio 35, caja 99. (HHSa LC)

³ Ralph Roeder, Juárez y su México, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 489.

general de división, José María Landa secretario, y Angel Iglesias médico. Estando ya en Trieste este grupo se hizo tomar una fotografía oficial por Guissepe Malovich. (fig. 1) Los miembros de la Comisión aparecen dispuestos en dos hileras siguiendo su jerarquía. El grupo fue colocado por Malovich en dos hileras: unos sentados y otros de pie divididos por una pequeña mesa en la que se encuentra una lámpara y libros; el fondo es completamente neutro, sin que por su decorado se pueda precisar ningún sitio geográfico determinado. Lo que ubica a la fotografía en el siglo pasado es la vestimenta de la comisión: frac y corbata negra para los civiles, y sotana para el arzobispo. Es de notar que para la fotografía, los comisionados no usaron sus condecoraciones sino solamente Velázquez de León muestra en un pliego de papel el proyecto de monarquía. Claramente, la fotografía se hizo para conmemorar la ocasión y empezar a formar la historia y los álbumes, no sólo los propios, sino que con la difusión litográfica de la imagen, ésta sería coleccionada por los suscriptores de los periódicos.

El encuentro entre los mexicanos y el archiduque austríaco quedó fijo para la memoria posterior tanto en un cuadro al óleo de Cesare dell'Acqua (1864), como en un grabado que apareció en *L' Illustration* en octubre de 1863 -mes de la entrevista. (figs. 2,3) Ambos presentan el momento en que Gutiérrez Estrada lee un discurso en francés en uno de los salones de Miramar, atrás de él se encuentra atenta la comisión mexicana, del otro lado Maximiliano escucha sin ningún otro acompañante. Ahora todos van vestidos de gala, con frac y corbata blanca y portan sus condecoraciones; sólo ellos se encuentran en la sala; al ofrecimiento no hubo invitados. La composición de las dos obras es muy similar, así como los hitos usados para significar el espacio donde la ceremonia tuvo lugar: de los cuadros que adornan las paredes del salón, algunos retratos y objetos son identificables, como por ejemplo el del emperador de Austria Francisco José, que todavía hoy cuelga en Miramar, el retrato de Sofía la madre de Maximiliano, hoy en Viena, un retrato de Luis Felipe vestido de civil, la mesita que les regaló el Papa Pío IX como presente de bodas, el candil y el decorado. El salón sin embargo fue una ambientación efímera pues el Castillo no estaba terminado, hoy como en aquel entonces ese espacio lo ocupaba la recámara de Carlota, la cual fue diseñada por Julius

Hoffman bajo instrucciones expresas de Maximiliano. Los principales motivos decorativos del labrado en la madera, de ese primer piso de Miramar, fueron la piña y el ancla.⁴ La diferencia entre el grabado y la pintura está en que el grabador no da cuenta fidedigna de los rostros, en cambio la veracidad del momento era un requisito para Cesare dell'Acqua que por órdenes expresas de Maximiliano había llegado desde Bruselas para estar en la presentación. Dell'Acqua se formó en la Academia de Venecia desde los 21 años especializándose, tanto en pintura histórica como en retrato. El cuadro fue pintado ese mismo año en su *atelier* en Bruselas, así que seguramente usó sus apuntes, además de la fotografía de Malovich para obtener las características de los rostros y probablemente conoció la litografía de *L' Illustration*. Al grabador se le escapó uno de los miembros de la comisión. Dell'Acqua incluye a Miranda con sotana y ocupando uno de los lugares de la primera fila: mientras que la presencia del religioso no se registró en el grabado. ¿Se trataría tan sólo de una equivocación o de un ocultamiento de la cuestión religiosa inherente al caso mexicano, para el público que compraba el semanario francés cada sábado?⁵ La reproducción fotográfica del óleo de Dell'Acqua la hizo Ghémar Frères de Bélgica y después se reprodujo ampliamente en México tanto en fotografía como en litografía. El cuadro se conoce como *La Deputazione messicana offre a Massimiliano la corona*.⁶

Después del ofrecimiento que le hizo la diputación mexicana, Maximiliano puso una serie de condiciones para su aceptación formal. Entre ellas el recibir por escrito la petición de toda la población mexicana sobre su deseo de que él les gobernara. En palabras de Gutiérrez Estrada "Maximiliano quería que todos los mexicanos, no solo una porción o la capital se manifiesten: [pues] de la casa de un Habsburgo no puede salir ni

⁴ Rossella Fabiani, *The Castle of Miramar The Historical Museum*, Edizioni Fachin Trieste, 1989, p. 119. Maximiliano escogió el ancla como el emblema más cercano a su profesión de vice almirante de la armada naval y la piña tuvo una significación más personal, a partir de su viaje a Brasil. La utilizó hasta en las portadas de sus libros como recuerdo de lo exótico y tropical.

⁵ *L' Illustration*, en opinión de Patricia Mainardi era un semanario leído por la clase acomodada y conservadora, *Art and Politics of the Second Empire The Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press New Haven London 1989, p. 94.

⁶ Colección Castillo de Miramar y mide 123 x 180 cm está firmado y fechado en la esquina inferior derecha.

un usurpador, ni un aventurero." En los cuatro días que estuvieron en Trieste fueron llamados cuatro o cinco veces a ver al archiduque, Velázquez de León, Aguilar, Hidalgo y Arrangoiz (él no estaba oficialmente incluido en la comisión) se quedaron unos días más.

Después de esta ceremonia entre octubre de 1863 y abril de 1864 se empezó a definir, al menos por escrito, lo que hoy llamaríamos la construcción de una "imagen publicitaria" que comprendería la planeación de un espacio donde habitar, las imágenes oficiales que presentarían a los soberanos en las nuevas tierras, el menaje de casa, y las condecoraciones que establecería el protocolo.

Gutiérrez Estrada le informaba al Barón Pont que "Mr. Antonio Escandón se propose de faire tirer quelques milliers d' exemplaires des portraits de Leurs Altesses Impériales pour envoyer à Mexique. Comme les photographies de Monseigneur l' Archiduc laissent tant à désirer et que son Altesse Impériale semblait avoir l' intention de s' en faire des nouvelles à son retour a Miramar je vous serais bien reconnaissant si vous voulue m' en promises une qui serve de modèle et aussi vite que ce la possible car il n' y pas de temps à perdre."⁷ En Europa fue una moda de la alta burguesía reproducir sus imágenes por cientos y regalarlas a sus amistades.⁸ Sin embargo no sólo "las amistades" podían coleccionarlas, ya que éstas al venderse, podían ser guardadas por un público más amplio.

Las fotografías nuevas de Maximiliano se hacían necesarias pues las que habían llegado, al círculo restringido en México, vestido de marino no les acababan de gustar a los mexicanos que las habían recibido, ya que no parecía un emperador para la mentalidad mexicana. Podemos inferir cual era la imagen, sin embargo no dejaron un testigo visual de la imagen que no les gustaba. Luis Arroyo, secretario de la Regencia, le pedía al presidente de la comisión Gutiérrez Estrada "mande una buena fotografía del emperador Maximiliano y de su esposa pues todos los que la conocen me dicen que no se parece mucho a una que en traje de marino mandó

⁷ 23 de septiembre 1863. folio 63. caja 107. (HHStA LC)

⁸ Tener 100 fotografías pequeñas les costaba 50 francos.

usted con el marqués de Radonetz [que no estuvo en México] y que hice litografiar para darlo a conocer. También le estimaré me mande una fotografía suya para mi álbum."⁹ La formación de álbumes del imperio fue una nota impuesta desde arriba.¹⁰

Las fotografías que Maximiliano se tomó cuando regresó a Trieste, fueron hechas por Giuseppe Malovich, fotógrafo Triestino, quien cambiaría de estudio en varias ocasiones.¹¹ Malovich permaneció en la lista de pagos de Maximiliano durante los primeros tres meses de 1864 cobrando la enorme suma de 1000 florines. Maximiliano se hizo retratar tanto en su uniforme de vicealmirante con todas sus condecoraciones, (fig. 4) como en su traje de civil de cuya solapa discretamente pendía el Toison de Oro. (fig. 5) Las dos imágenes, sin embargo, son casi iguales en su estructura; él se encuentra de pie, ve al espectador en tres cuartos, apoya una de sus manos en la silla y la otra, en la fotografía con uniforme, cae paralela a la espada sin tocarla; en la de civil la lleva informal pero decididamente a la cintura; atrás, una cortina y un muro con el mismo lambrín de madera que las fotografías de Carlota tomadas por mismo autor, sugiere la posibilidad de que ambas placas fueron tomadas en el estudio de Malovich. Por la parte trasera de las fotografías dice *Tratta dal vero diritto di riproduzioni riserbato*. Estos letreros empezaron aparecer cuando el estudio se ubicaba en la Calle de Torrente # 16 en Trieste. Es posible que las primeras imágenes se hicieran sin las aclaraciones, pero la popularidad del personaje y la reproducción masiva que se hacía de ellas pudo obligar a Malovich a exigir sus derechos. Estas imágenes, para citar sólo un ejemplo, fueron reproducidas por Ghèmar Frères. La misma casa fotográfica que empleaba Leopoldo I. En una factura -encontrada en el archivo de Trieste- se indica, que fueron 11 florines los que se pagaron por la reproducción de 11 fotografías. A Ludovic Angerer, fotógrafo vienés, el mismo mes se le pagaron 300 florines, cantidad muy menor en comparación a los 1000

⁹ 10 de noviembre 1863. folios 407- 411. caja 110. (HHStA LC)

¹⁰ Ver el capítulo: *Así circulaban sus imágenes* pp. 189.

¹¹ Corso # 41, Via Carintia # 28 1 piso, Via del Torrente # 16, 3 piso; todos ellos en Trieste.

florines de Malovich.¹² La diferencia en los pagos habla indirectamente del tipo de trabajo y envergadura de las imágenes, que cada fotógrafo realizó para los archiduques.

Si las fotografías fueron un primer paso para dar a conocer la imagen de Maximiliano a los mexicanos antes de su llegada, también se hicieron necesarios sus retratos al óleo. El retrato oficial constituía un asunto de estado, pues con ellos se trataba de mover voluntades y atraer lealtades. Los archivos nos hablan, sin especificar, de que se hicieron arreglos para que se copiaran los cuadros de los emperadores "J'ai parlé à S.M. sur les portraits que le Prince désire, et S.M. me a dit que elle allait les faire copier. J' ai pu répondre d'une manière satisfaisante a tout ce que S.M. me demande."¹³ Suponemos que son las copias de los retratos de Maximiliano y Carlota, pues los de Napoleón y Eugenia se habían hecho desde julio por órdenes expresas del marqués de Montholon.¹⁴

Almonte quiso tener dos retratos al óleo de grandes proporciones con todas las insignias imperiales tanto del emperador como de la emperatriz.¹⁵ José Ma. Landa encargó a Dell' Acqua los retratos de los emperadores; sin embargo estos óleos, nunca llegaron a México, se encontraban en el estudio del pintor cuando éste murió y fueron vendidos un año después. Se desconoce actualmente su paradero.¹⁶

Gutiérrez Estrada le escribió al Barón Pont, secretario y Consejero de su Alteza Imperial: "En effet ce serais une réaction sensible dans les espérances du pays, donc la confiance enthousiaste est telle que tous les peintres out été mis en réquisition pour faire les portraits en pied et a l' huile de S.S.A.A. A Puebla ils se trouvent installes dans la Salle de la préfecture avec l' inscription Fernando Maximiliano Emperador de Méjico

¹² Malovich no sólo hizo los retratos, sino que hizo gran número de fotografías de Lacroma. Propiedad que había comprado Maximiliano en la costa de Dubrovnik. Angerer había hecho fotografías de ellos en Viena ver p. 13 de este capítulo.

¹³ 4 de noviembre 1863. caja 8. (HHStA LC)

¹⁴ Ver el capítulo *La academia, los académicos: usos y costumbres* pp. 75-77.

¹⁵ 1 de feb 1864. folio 226. (HHStA LC)

¹⁶ Franco Firmiani y Flavio Tossi, Il Pittore Cesare dell' Acqua 1821 -1905 Fra Trieste e Bruxelles, Edizioni Fachin, Trieste, 1992, p. 205.

on les entoure d' hommages."¹⁷ De estos ejemplares no quedaron más que las noticias de archivo o de los periódicos del momento. La imagen que querían los mexicanos difundir en México antes de la llegada de los soberanos, era claramente la que llevaba todas las insignias imperiales, pues a un emperador se le debía reconocer por su "atuendo imperial". Sin embargo dichas representaciones no existían ni en Miramar: los retratos al óleo estaban por hacerse. Los interesados se tendrían que conformar con los modelos que les proveían a través de las fotografías y litografías.

Antes de la llegada de los soberanos, en junio de 1864, se empezaron a hacer los proyectos para la residencia de los emperadores. La correspondencia fue múltiple "Les princes a leur arrivée dans le capitale descendront directement au Palais Nationale. S.A.I. désire qu' il ne soit fait aucun changement a la disposition des appartements ni aussi mobilier, ni aux tentures et qu' on se borne uniquement a des ordres pour ce qui concerne la proprette des appartements. Il n' y a que les objectes de literie et des toilette qui devraient être neufs. Pour tout le reste tant en Palais de Mexico que dans les autres résidences Impériales et notamment a Chapultepec le prince se réserve de prendre sur les lieux les dispositions que jugerait nécessaires pour le améliorations de l'ameublement."¹⁸ Volveremos a ello.¹⁹

Como parte de la construcción de la imagen del naciente imperio, la bandera y el escudo necesitaban definirse. Luis Arroyo le envió a Gutiérrez Estrada una copia del Escudo Imperial que por decreto la Regencia había adoptado: se trataba del mismo escudo que el de Iturbide.²⁰ (fig. 6) Sin embargo éste no fue ratificado inmediatamente, sino que primero se adjudicaron los colores y campos de la bandera, se acordó que el escudo estaría sobre el fondo blanco pero su definición se dejó inconclusa. ¿Los cambios que sufriría este escudo estarían a discusión? Los cambios conceptuales harían desaparecer el penacho con siete plumas que se hallaban sobre el manto y arriba del águila, la cuál también perdería su

¹⁷ 8 de noviembre 1863. caja 8. (HHSIA LC)

¹⁸ De Maximiliano a Almonte 26 de diciembre 1863. folio 36. caja 112.(HHSIA LC)

¹⁹ Ver capítulo: *Así Vivían* p. 139.

²⁰ 10 de noviembre 1863. folios 407- 411. caja 110.(HHSIA LC)

corona y la haría más parecida al águila republicana, las flechas y el carcaj que la flanqueaban se verían sustituidos por los grifos de los Habsburgo, el collar de la condecoración de la orden de Guadalupe que rodeaba al águila se vería sustituida por la de la orden imperial del Aguila Mexicana. (fig. 7) Los cambios al escudo nos dejan ver una separación del régimen de ciertas tradiciones. Es de notar que fue en la gestación y durante los primeros meses del Imperio cuando se marcó un deseo de continuidad con el trono de Moctezuma (a lo que se aludía mediante el penacho), sin embargo estas referencias desaparecieron tanto del discurso como de las representaciones siendo la más notoria los cambios al primer escudo. Es probable que las flechas, plumas y carcaj también fueran descartadas por las asociaciones de "salvajismo" vinculadas tradicionalmente a la representación de la América. El cambio de la condecoración que rodea al águila así como los grifos le dan al escudo mexicano el toque Habsburgo haciendo referencia tanto a una tradición de familia, como a sus políticas, al preferenciar la orden laica que él creó. Para acentuar este aspecto también se sustituyó la leyenda de "Religión, Independencia, Unión" por la de "Equidad en la Justicia." El escudo fue diseñado por la casa Stern en París. El escudo le gustó tanto a Maximiliano que lo mandó imprimir en la tela con la que se habrían de tapizar los muros del primer piso de Miramar. Todo el piso oficial del Castillo quedó y queda aún decorado con ese tapiz. El Periódico Oficial del Imperio de julio de 1863 a junio de 1864 muestra los cambios al escudo.²¹

Crear un marco de lujo para las ceremonias cortesanas, como distinguo, fue casi una obligación de la corte. Los servicios de mesa para las múltiples recepciones donde se ponía en práctica la etiqueta resultaba una necesidad. Tener una vajilla como la de Napoleón III los llevó a consultar con la casa Christofle en noviembre de 1863, con el propósito de obtener una propuesta, para el servicio en plata, que se pensaba ordenar. El diseño no fue elaborado especialmente, sino se escogieron distintos estilos del amplio repertorio Christofle. No fue uno sólo, sino que se hicieron mezclas, para enriquecer el enorme servicio que se tenía previsto. El estilo predominante fue "modelo Luis XV".(fig. 8) Expresamente se diseñó el

²¹ Hasta diciembre de 1863 aparece en el campo tan sólo un águila, a partir de diciembre de 1863 aparece el escudo de Iturbide, hasta la llegada de los emperadores cuando aparece el de Maximiliano.

monograma que sería insertado en todas las piezas, su autor fue el Sr. Khan quien intercaló la "I" de *Imperatore* entre dos "M" de Maximiliano y de México: con la "I" obtuvo el eje central del diseño y desfasó las "emes" para obtener un elegante monograma. Cuando éste fue terminado el 16 de julio de 1864 se envió una fotografía a Miramar para que fuese aprobado. Maximiliano y Carlota ya estaban en México. El monograma sirvió no sólo para la vajilla sino que se usó ampliamente como emblema del imperio en joyería, papelería y decoración en general.

El prefecto imperial en Miramar, Radonetz, y el Marqués de Corio fueron los encargados de dar seguimiento al largo proceso de producción y envío de las piezas a México. La carta definitiva en que se ordenaba el servicio de mesa fue del 25 de agosto de 1864. Sin embargo el asunto era de tal importancia que un representante de la renombrada casa francesa había estado en Trieste antes de la partida de Maximiliano a México para ultimar detalles. El tiempo de fabricación para el servicio de mesa sería de cuatro meses y de seis meses el de las piezas complementarias a la vajilla. Maximiliano había alterado la alegoría de la pieza central, el centro debía contener el olivo como símbolo de paz y las cariátides debían significar la fuerza, la justicia, la prudencia y la concordia sosteniendo el emblema de México. Estaban representados genios de la navegación, el cristianismo, mientras que otros cuatro grupos debía representar la agricultura, el comercio, la metalurgia y la marina. Si Maximiliano cuidó estos detalles decorativos del servicio imperial deberíamos esperar su influencia en la iconografía de otros proyectos. El servicio fue expuesto en la calle Bondy antes de ser empacado y mandado a México en 1865.²² Se exhibieron tan sólo 60 piezas de las "4938 de las que constaba el pedido; 3159 eran platos, fuentes, servicio de desayuno, 1703 eran de pequeñas dimensiones, 16 candelabros independientes de los de la mesa."²³ La vajilla se pagaría en tres años y el peso de la plata sería de 300 a 400 kilos. Como una de las soluciones de pago, se vio la posibilidad de que el metal se mandara en lingotes desde México a la casa fabricante.

²² Catherine Arminjon, "Oreficieri Commissione da Napoleone III per Massimiliano Imperatore del Messico" en Laura Ruaro Loseri, *Massimiliano da Trieste al Messico*, Trieste, Lint, 1986, pp. 83-89 y 208-209.

²³ *L' Illustration*, 18 de febrero 1865.

En marzo cuando los futuros emperadores fueron a París a entrevistarse con Napoleón III para ajustar los últimos detalles del Pacto, que sería firmado más tarde en Miramar, aprovecharon la ocasión para surtir a la corte de efectos personales. Se fotografiaron en los estudios de Disderi, probablemente posaron para los retratos de Winterhalter, ordenaron las condecoraciones, mandaron hacer los sellos oficiales, compraron libros y otros mil detalles para la vida diaria de la nueva corte.

Un grabado de *L' Illustration* da cuenta del momento en que Maximiliano y Carlota son presentados a Napoleón III en el Palacio de las Tullerías. (fig. 9) El emperador francés vestido de frac baja dos escalones para estrechar la mano de Maximiliano, Eugenia permanece atrás sin descender de la plataforma donde están las sillas del trono, el dosel y la guardia imperial. En la escena aparecen en su mayoría personajes masculinos y cinco mujeres todas ellas con el mismo tipo de sombrero. Dos de ellas son las damas de Carlota, la condesa Zichy y la condesa Paula Kollonitz. La primera va del brazo de su marido quien a su vez era maestro de ceremonias de Maximiliano y la segunda sin acompañante. Al lado de las escaleras, los flanquean individuos vestidos de frac, con sombrero de copa alta en la mano; atrás y a un lado de Eugenia además de civiles, hay militares. El grabado fue tomado de un croquis hecho por M.L. Moulin, el semanario siempre daba crédito de dónde sacaba sus imágenes y es de notar que muchas de ellas eran de fotografías y que a ciertos lugares como Egipto, Disderi acompañó a Napoleón III y enviaba sus fotografías al periódico.²⁴ Para esta ocasión no hubo fotógrafo.

Después de haber contraído una serie de compromisos en París y al regreso a Miramar el imperio estuvo a punto de no materializarse. La renuncia que exigió Francisco José a su hermano de todos sus derechos a la sucesión del trono austríaco y englobada en lo que se ha llamado "el pacto de familia" casi hicieron fracasar los proyectos de más de dos años de preparación. La fuerte presión de Francia, que ya mantenía un ejército desde fines del 61 en México, la de los mexicanos imperialistas cuya única

²⁴ *Ibid.* 12 de marzo 1864.

esperanza era él y la ilusión de una corona por parte de los dos jóvenes archiduques estuvieron a punto de no ser suficientes para que Maximiliano renunciara a sus privilegios como miembro de la monarquía austríaca. Los días que siguieron fueron de arduas negociaciones y de una gran crisis emotiva para Fernando Maximiliano.

Finalmente, la visita de Francisco José a Miramar en 9 de abril selló el pacto de familia. "La discusión que duró horas fue agitada y viva. Ambos príncipes mostraban huellas de la más profunda excitación..." Al salir de la biblioteca hacia el salón del trono los esperaban sus otros dos hermanos, Carlos Luis y Luis Víctor. La despedida de los hermanos no quedó, como tal, registrada por el grabado, la fotografía ó la pintura. El acontecimiento, la firma del pacto, de carácter privado casi secreto en sí no era conmemorable. Sin embargo la partida de Maximiliano y Carlota estaba prevista a escasos 4 días y fue sólo uno de los hermanos el que permaneció en Miramar para despedirlos y acompañarlos hasta Roma. Existe sin embargo, una fotografía de los cuatro hermanos tomada por Ludovic Angerer en Viena al principio de los años sesenta. Del momento en que los cuatro se encontraron en el estudio del fotógrafo se conocen cuatro versiones que corresponden al tamaño de la placa. (fig. 10) En una de ellas vemos a Francisco José sentado en un amplio sofá que no comparte con nadie, su pose es cómoda. Atrás de pie, Maximiliano ve hacia la cámara y apoya levemente la mano derecha en el sillón de Francisco José, el brazo izquierdo de modo natural lo lleva a la cintura, junto a él su hermano menor Luis Víctor se apoya en una silla lateral y se mantiene junto a Maximiliano; del otro lado del rey, recargado en una columna está Carlos Luis. Las otras fotografías son variantes de ésta y entra en juego una mesa donde a veces ellos se recargan y sirve de sustento a unos libros que los dos menores hojean, todo ello para hacer la escena más familiar.²⁵ Note el lector que todos los personajes se apoyan siempre en algún mueble: silla, columna, sofá ó mesa. ¿Acaso sería para no moverse y salir todos en foco? ¿O la fotografía que en un principio necesitó de esos apoyos dejó una manera de componer retratos? Si bien la mesa, la silla casi convertida en

²⁵ Se reproducen las cuatro fotografías en Wladimir Aichelburg, Maximilian Erzherzog von Österreich. Kaiser Von Mexiko in eigenössischen Photographien, Wien, Verlag Orac, 1989, pp. 132-133.

trono, la columna y el cortinaje habían servido como símbolos de autoridad en los siglos XVII y XVIII, la fotografía democratizaba su uso y construía imágenes cotidianas. De esa serie de fotografías se cortó la figura de Maximiliano y los descendientes de Angerer las siguieron reproduciendo hasta principios del siglo XX.

Al día siguiente, fue tiempo de encontrarse con la diputación mexicana: el testimonio visual con que contamos al respecto es el grabado de Janet Lange de *L' Illustration* tomado de un croquis del que sólo tenemos las iniciales M.A.D. (fig. 11) En el mismo espacio del Castillo de Miramar donde se efectuó el ofrecimiento, ahora se hacía la ceremonia del juramento. Se colocaron dos sillones a manera de trono delante de los cuales se encuentran Carlota y Maximiliano, él lleva su uniforme de vicealmirante y las condecoraciones del Toison de Oro y la Gran Cruz Austríaca de San Esteban, ella lleva un vestido blanco y su cabeza está coronada por flores. La escena describe el momento del juramento. Maximiliano coloca la mano derecha sobre los evangelios en presencia de las autoridades eclesiásticas de Miramar, el abad Monseñor Jorge Racic quien con mitra y báculo, es asistido por fray Tomás Gómez de la orden franciscana.²⁶ A diferencia del ofrecimiento en esta ocasión sí hubo invitados: se hallaban, nos dicen fuentes literarias, las autoridades belgas, francesas y austríacas a más de la pequeña corte con la que contaba Maximiliano, los condes Zichy, la Kollonitz, Scherzenlechner y los mexicanos. Es de notar que si estos, en octubre, se habían presentado como presidentes, ministros, propietarios ahora en el acta quedarían registradas todas sus condecoraciones y distintos grados de nobleza que habían buscado para presentarse ante las cortes europeas.²⁷ ¡El salón estaba pletórico, Maximiliano agobiado!

Gutiérrez Estrada entregó un folleto de cuarenta páginas conteniendo las actas y los discursos, tanto el suyo como el del emperador. Otros ejemplares se entregaron al archivo imperial y al ministerio de asuntos extranjeros. El discurso de Gutiérrez Estrada giraba en torno al rescate del

²⁶ Quien después sería el párroco de Lacroma.

²⁷ Francisco de Paula y Arrangóiz, México desde 1808 hasta 1867, México, ed. Porrúa, p. 672.

país por dos principios: el católico y el monárquico, principios con los que se había alejado en tiempos de la conquista de "los errores y las tinieblas de las idolatrías...que nos habían hecho nacer para la civilización."²⁸ Maximiliano contestó "que con la ayuda del Todopoderoso, acepto de las manos de la Nación Mexicana la corona que ella me ofrece...pero sólo lo conservaré el tiempo necesario para crear en México un orden regular y para establecer instituciones sabiamente liberales..."²⁹ En sus propósitos estaba formar una monarquía constitucional. Lejos estuvo su discurso de aquel borrador que había preparado cuando de su puño y letra escribió "J' accepte la couronne et le sceptre des Montezumas (sic). Cette couronne ne doit ... que des pensées nationales et généreuses, ce sceptre sera le symbole de la force et la justice."³⁰

La despedida de Trieste fue muy emotiva y Maximiliano le encargó a Cesare dell' Acqua que concibiera una pintura como testimonio del evento para decorar el Castillo de Miramar. Hoy se encuentra en el llamado salón histórico, que antecede al salón del trono, y el cuadro se llama *La Partida de Maximiliano y Carlota a México*. (fig. 12) La obra, ejecutada en 1866, se inscribe en la tradición de la pintura histórica o de relato cuyo objetivo era dejar un recuento veraz del evento. Dell' Acqua no estuvo presente en esta ocasión, pero fue Pietro Kandler el encargado de armar el guión de la escena. Kandler y Dell'Acqua habían ya trabajado juntos para crear una serie de pinturas cuyo hilo conductor fundamentaría la tradición histórico-geográfica desde los tiempos más remotos hasta el presente, del sitio donde se ubicaba Miramar -Grignano. Así Maximiliano por un lado recurrió a un historiador como Kandler para que fundamentara su pertenencia al sitio y a un artista ecléctico que lo mismo recurría a temas mitológicos, al exotismo del oriente, como a la veracidad del evento para producir un ciclo de obras que colocadas lado a lado dieran cuenta de la tradición del sitio. La historia se convertía en la fuente principal, en el punto de partida para el establecimiento de un programa decorativo.³¹

²⁸ *Ibid.* pp. 673-5.

²⁹ *Ibid.* pp. 675-6.

³⁰ Abril 1864. folio no 1101-1200. caja 121.(HHSIA LC)

³¹ El primer cuadro de 1857 trata de la *La visita del emperador Leopoldo I al convento Franciscano de Grignano* ; en 1858 representa a *La emperatriz Livia observando la recolección de la vid en Pucino* ; en 1864 *La llegada de la emperatriz Elizabeth a Miramar* y

La Partida de Maximiliano y Carlota a México (así como las otras cuatro obras) no siguen los formatos de tamaño natural que presentan algunas escenas históricas vinculadas a la realeza, sino que son de formato relativamente pequeño; ello las inscribe en una tradición distinta, donde la pintura histórica se hace íntima. Carlota y Maximiliano miran de frente a la multitud que los despide, los miembros invitados que formaban la comitiva ya se encuentran en la embarcación y tienen una actitud más relajada y platican entre sí; se trata de las condesas de Zichy y Kollonitz, quienes eran damas de Carlota; detrás de ellas cuatro personajes masculinos: Woll el capitán mexicano, Velázquez de León ministro de estado, Luis Víctor hermano de Maximiliano que los acompañaría hasta Roma y Kuhahewich el intendente de Miramar. Al fondo de la embarcación vemos a los remeros perfectamente uniformados que los transportan hacia la fragata. La Novara los esperaba lujosamente engalanada en una esquina del cuadro. La identificación de los personajes se hace posible por las descripciones literarias que se hicieron de su partida. El pueblo que los despide con flores y pañuelos se encuentra vestido para una mañana fría frente al Adriático, es casi el principio de la primavera, la multitud se va disolviendo y en el último plano queda la masa identificada por los sombreros y brazos levantados que dicen adiós. La parte institucional está representada por los oficiales de la marina que desde sus embarcaciones levantan los remos en señal de despedida a su vicealmirante.

La Illustration siguió de cerca el trayecto de Maximiliano y Carlota a México y publicó tres grabados desde Roma. El 7 de mayo presentaban a los emperadores en carroza a su paso por las calles; en el mismo número, en páginas interiores, presentaban su recibimiento antes de la entrada de los emperadores al Vaticano. En las dos instancias se mezclaban las guardias oficiales con los curiosos que los saludaban a su paso. Finalmente a doble página muestran a Maximiliano y Carlota frente al Papa Pío IX en el Palacio Marescotti. Los croquis de los primeros dos grabados fueron hechos por M. Zwahlen y el último por M. Laufberger.³² Los acuerdos

en 1865 *La Diputación mexicana ofrece la corona a Maximiliano*. Rosella Fabiani *op.cit.* pp. 60- 63 y 179-181.

³² Ver el capítulo: *La academia, los académicos: usos y costumbres*. pp. 93-97.

con el Papa Pío IX concluyeron con la promesa de enviar un nuncio apostólico, quien sería el encargado de negociar los difíciles y delicados problemas que la Reforma planteada por el gobierno de Juárez había ejecutado parcialmente. Finalmente, el paso por Gibraltar quedó registrado en el momento que Maximiliano recibe los honores de salva ordenados por el gobierno inglés como un reconocimiento a Maximiliano como cabeza de gobierno.

Del otro lado del océano su llegada a Veracruz no quedó registrada en ninguna pintura - no había todavía un pintor de la corte, ni en el corto tiempo surgió un proyecto que contara su historia mexicana, de la manera como Dell' Acqua la estaba registrando en Europa. La Novara llegó a puerto cerca de las dos de la tarde del sábado 28 de mayo. Almonte, el lugarteniente del imperio, no había podido llegar a tiempo a Veracruz para recibirlos a la hora de su llegada - como ellos esperaban. Los mexicanos nunca previeron que la fragata llegaría el mes de mayo. Fue hasta las cinco de la tarde de ese día 28 en que finalmente Almonte se embarcó y llegó hasta su presencia en altamar. Los emperadores pernoctaron en la corbeta. El domingo a las cinco y media de la mañana desembarcaron en Veracruz empezando ahí el recibimiento popular.

Desde las primeras horas de la tarde del sábado circuló la proclama donde Maximiliano pronunció aquella primera frase que causaría tanta hilaridad al mexicano: "Ustedes me habéis deseado...Vuestra noble nación por una mayoría espontánea me ha designado para velar desde hoy en adelante sobre vuestros destinos...Unámonos para llegar a un objetivo común, olvidemos las sombras pasadas y sepultemos el odio de los partidos, y la aurora de la paz y de la felicidad merecida renacerá radiante sobre el nuevo imperio."³³ Maximiliano tomaba el gobierno de una nación con las aspiraciones de un príncipe liberal europeo que veía a la América desde su perspectiva. Por un lado "quería que no hubiera distinciones entre indios y los que no lo son: todos son mexicanos y tiene igual derecho a mi

³³ Advenimiento de SS MM II Maximiliano y Carlota al trono de México, Documentos relativos y narración del viaje de nuestros soberanos de Miramar a Veracruz, ed La Sociedad. México, Imprenta J.M. Andrade y Escalante, 1864, p.155.

solicitud."³⁴ El iría imponiendo una visión sobre el indígena que si bien no llegaría a formularse en una política indigenista, sí mantuvo una conciencia social.

En Veracruz, a pesar de los deseos de los emperadores de permanecer dos o tres días para conocer a sus habitantes, fueron persuadidos de no quedarse por lo avanzado de la estación. Mas de cien botes adornados en la proa flanquearon la embarcación que los llevó a tierra. Fueron recibidos en el muelle decorado con un gran pórtico del que colgaban las bandas con los colores nacionales y el escudo imperial en el centro del arco principal. Transitaron por las calles en una carretela descubierta hasta la estación del ferrocarril que los llevaría hasta Loma Alta donde se terminaba el camino de fierro. Los soberanos harían un alto en el camino para desayunar en la Soledad. Maximiliano se hizo acompañar desde ahí de Faustino Galicia Chimalpopoca por quien tenía gran interés por sus conocimientos de náhuatl y de su "cultura." Salado llamaba a este personaje el "prehistórico Chimalpopoca."³⁵

De la recepción veracruzana quedaron litografías y grabados. El más conocido permite observar a los emperadores de espalda en una carretela abierta a punto de cruzar uno de los arcos de bienvenida. Si no fuese por el título no sabríamos de qué se trata; la escena no es significativa: los emperadores ocupan un lugar diminuto dentro de la composición -no hay un espacio especial para ella o para él.³⁶ El grabado fue publicado en *L' Illustration*, siguiendo una fotografía enviada por la legación francesa, probablemente debido a que se trataba de una fotografía y que el avance técnico le impedía lograr un acercamiento sólo logró capturar el ambiente. (fig. 13) Una litografía atribuida por algunas fuentes a Dell' Acqua y reproducida en el libro de José Hidalgo nos identifica en primer plano a los soberanos. (fig. 14) Sin embargo, el tratamiento del recibimiento en Veracruz es alegórico. Los emperadores ahora son recibidos por una multitud, a diferencia de la europea, el "pueblo" los

³⁴ *Ibid.* p. 169.

³⁵ Ver el capítulo *Los indígenas: los antiguos y los que encontraron* pp. 198-200.

³⁶ La litografía fue publicada en el diario parisino *L' Illustration* y fue tomada de una fotografía hecha por la legación francesa.

recibe de rodillas.³⁷ Atrás de ellos están tres figuras masculinas, dos en uniforme y uno en traje de civil; las damas de Carlota que ocupaban un lugar preponderante en el cuadro de la despedida apenas si a una de ellas se le ve el rostro en la lejanía. ¿Acaso una indicación del lugar de la mujer en la sociedad mexicana? La pequeña embarcación de la que descendieron y la fragata Novara ocupan los últimos planos; ellas y el embarcadero sitúan la escena en el Puerto de Veracruz. ¡La alegoría resultaba más dulce que la realidad! Si bien es cierto que Dell' Acqua hacía grandes esfuerzos por que sus pinturas fueran veraces cuando proyectaba la representación de América, ésta pasaba por las elaboraciones típicas del europeo acerca de lo que "debía ser"; así en la litografía reciben al emperador de rodillas y en la tela al óleo que Dell' Acqua pintara en 1867 para el plafón del salón histórico en Miramar, la representación de la América, sigue los patrones anteriores representándola como una mujer semidesnuda, con un penacho de plumas en el cabello, ofreciéndole al emperador una piña. A diferencia con representaciones anteriores esta América ha trastocado su ferocidad por una gran sensualidad.³⁸ (fig. 15) Supongo que la litografía por la falta de soltura en la línea del dibujo no es Dell' Acqua pero sí se trata de una imagen europea que coincide con la simbología dada a la América en siglos anteriores.

Las fuentes literarias también dejaron su versión de los hechos; leamos una de ellas:

Una noche llegó mi padre diciendo a mamá con tristeza.

-Si supieras hija lo que ha sucedido en nuestro primer puerto, te entristecerías.

- Qué pasó, dímelo sin demora.

-Que han recibido tan fríamente a los soberanos que la emperatriz al notarlo se ha puesto a llorar como una loca.

-¿Tan frío ha sido el recibimiento?

³⁷ Sofía Vereá de Bernal, Cartas de José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar Ministro en París del emperador Maximiliano, México, ed. Porrúa, 1978, p.

³⁸ Maximiliano había empleado la piña en los diseños que hiciera junto con Hoffman para las habitaciones de Carlota en Miramar así como otros espacios en Miramar ¿un recuerdo de su viaje al Brasil?

- No tienes idea. Como la mayor parte de la sociedad veracruzana la constituyen comerciantes extranjeros que no simpatizan con la causa imperial e hijos del país muy liberales, al saber que llegaba la fragata Novara conduciendo a los archiduques de Austria, cerraron algunas casas como en señal de duelo y al desembarcar los príncipes encontraron la ciudad triste como un cementerio.³⁹

Los periódicos, si bien hicieron notar el frío recibimiento, también dieron cuenta de los gastos que se hicieron en los arcos y en los carros alegóricos hechos por los artesanos de la región, así como de los arreglos de las casas que daban al puerto. Por lo menos sobre el papel se debían gastar 275 mil francos para la recepción de los príncipes y otros 116 mil en la construcción de la ornamentación del Palacio Municipal tanto para los interiores, como para el arco destinado a la plaza principal que debía ser diseñado por el arquitecto Mateo Zapari y estar adornado "avec des peintures et des ornements de circonstance, lequel devra être élevé sur la place principal."⁴⁰ Lefevre, el escritor del libro, se dolía de lo alto de los costos pues los emperadores partirían rápidamente para la Soledad ese mismo domingo.

A Córdoba llegaron a las dos de la mañana después de que al carruaje se le rompió el eje y ante la imposibilidad de repararlo tuvieron que cambiar de diligencia. La recepción, aunque breve, les pareció más cálida: la siguiente noche asistieron a una cena a la que para sorpresa de los mexicanos, fueron invitados los alcaldes indígenas de los pueblos de Amatlán y Calchualco con quienes los emperadores sostuvieron largas conversaciones acerca de sus pueblos y la riqueza de sus ramos. Salieron para Orizaba a las ocho de la mañana, y allí permanecieron tres días, pues se consideraba que era la primera población enteramente libre de vómito. Todos se dispusieron a construir arcos para recibir a los gobernantes. Hubo de todo: el ingeniero civil José María Montoya costeó tres arcos en el llano de Escamela, camino del cual él era director, y según la prensa parecían de

³⁹ Juan de Dios Peza, Perucho, Nieto de periquillo, p. 123.

⁴⁰ Eugene Lefevre, Histoire de l'intervention française au Mexique, 1878, p. 25-28.

mampostería y "eran obras de exquisito gusto"; otros "que si no eran notables por magníficos sí por pintorescos"⁴¹ ya que fueron los mismos indios los que los elaboraron y "plantaron"; los arcos como árboles parecían crecer a los lados del camino. Orizaba los recibió "sin fiestas, ni festejos públicos, ni solemnidades pomposas." Las litografías que quedaron de su paso por Orizaba son de carácter popular.

A Orizaba llegaron del Naranjal, el cura, el alcalde, el regidor, dos topiles o aguaciles y dos jóvenes indias, el alcalde se dirigió a Maximiliano en idioma "azteca". Los curas seguían siendo la mediación entre la élite y la sociedad indígena. El discurso fue traducido inmediatamente al español por Galicia Chimalpopoca. La crónica del evento deja al descubierto la tónica con la que se acercaban "las gentes de bien" al indígena: "...aquella escena entre los soberanos de un gran pueblo, hijos de cien reyes y unos humildes indios del país de Moctezuma; aquellas frases del tiempo antiguo; aquellos regalos campestres, aquellas indias, símbolo de la inocencia de los pueblos infantiles."⁴² Maximiliano inmediatamente los adoptó como "mis queridos hijos": el paternalismo, que se había dado desde el siglo XVI, fue una vía de unión ante la conceptualización del indígena como niño. Un trato directo entre vasallos y monarca estableció las bases que Maximiliano definía como fuente de su autoridad. Los tiempos de la teoría absolutista del origen divino del poder regio habían desaparecido; ahora él era su gobernante porque ellos lo pedían. Los emperadores quedaron felices con su paso por Orizaba y prometieron regresar el siguiente invierno. "...el pueblo que ya había visto sus retratos, los encontró simpáticos, bellos, tales como los esperaba..."⁴³

La noche anterior a su recibimiento en Puebla, pernoctaron en una casa de campo de Xonaca, propiedad de Mariano Fernández Arroyo, la cual se arregló con sencillez y buen gusto. En la mañana, cuando entraron a Puebla, vieron en los balcones de las calles sus retratos y las iniciales de su nombre entre coronas de laurel y rosas a mas de las siglas que recordaban el nombre de los emperadores franceses. El ayuntamiento había levantado

41 Advenimiento, *op.cit.* p. 184.

42 *Ibid.* pp. 198-99.

43 *Ibid.* p. 196.

un arco coronado con estatuas para honrar a Maximiliano, hecho por el profesor José María Medina. Los eventos de Puebla quedaron registrados por fotografías de Manuel Rizo, con las que se harían unos cuantos álbumes para los allegados de la corte.⁴⁴ (fig. 16) Más tarde se reproducirían las imágenes a través de la litografía y se haría un mayor tiraje con el anecdotario de su paso hacia la capital.

Al acercarse a la Ciudad de México el entusiasmo de la población por verlos iba creciendo, tanto así que la renta de un balcón en alguna de las casas con vista a la calle, por la que debería pasar el carruaje, les dejaba a sus dueños lo que se pagaba de renta en un año. La mañana del domingo en que llegaron era clara y hermosa, de esas que se dan en el tiempo de aguas. Las vinaterías y pulquerías habían cerrado, no se permitió el tránsito de carruajes o caballos por donde debían pasar a menos que fueran parte de la comitiva, no se quemarían cohetes ni se dispararían armas de fuego, se prohibió que se lanzaran ramilletes, coronas o flores sin deshojar sobre las carrozas, el comercio cerraría a la una de la tarde y como advertencia final no se debían quitar los caballos del carruaje de su majestad.⁴⁵

En la plazuela Villamil, en medio de un gentío asombrado e impaciente, bajaron del tren que los había traído de la Villa de Guadalupe. Maximiliano vestía uniforme de general de división mexicano y Carlota un traje azul a listas blancas y un gorro que le había hecho Mme. Virot en París; de ahí empezó el recorrido por la capital. Un grabado sacado de un croquis para *L'Illustration* muestra el paso de la carroza delante del Palacio de Iturbide; el dibujante juega con el espacio y amplía la angosta calle, que hoy es Madero, para colocar en diversos planos consecutivos a los ciudadanos que se dieron cita para recibirlos. (fig. 17) La crónica de todo el trayecto quedó registrada en el álbum Advenimiento de SS MM II Maximiliano y Carlota al trono de México y en De Miramar a México Viaje del emperador Maximiliano y de la emperatriz Carlota.⁴⁶

⁴⁴ Uno de ellos perteneció a Simon Leo Reinesh y ahora esta en la colección Anders, en Viena.

⁴⁵ *Ibid.* pp. 257-259.

⁴⁶ El primero editado por J.M. Andrade y Escalante, taller litográfico de Decaen para La Sociedad en 1864 y el segundo también de 1864 en la imprenta de J Bernardo Aburto y litografiado por Hesiquio Iriarte.

La comisión para el adorno capitalino de los arcos estuvo a cargo del arquitecto Ramón Agea distinguido Académico de la Academia de San Carlos. El primer arco se encontraba en la calle de Plateros y estaba dedicado al emperador, la obra fue realizada por Epitacio Calvo, Felipe Sojo y Petronilo Monroy. (figs. 18, 19) El arco estaba coronado por Maximiliano llevando la bandera nacional y el cetro; a su derecha la figura de la equidad y a su izquierda la de la justicia. A sus pies en el friso un bajorrelieve presentaba a la Comisión de Miramar y la Junta de Notables que habían hecho posible su venida. Los pies del arco estaban decorados con alegorías de las ciencias y las artes.⁴⁷ El arco era como un libro abierto de intenciones para gobernar.

Medios para llevar a cabo el proyecto

El día que Maximiliano firmaba el "Pacto de familia" en Miramar, en la ciudad de México salió publicado el documento relativo a la formación de una Comisión Científica Literaria y Artística de México convocada por el mariscal Aquiles Bazaine.⁴⁸ En los discursos se refleja un proyecto muy ambicioso para crear las condiciones que permitieran el desarrollo de las artes y las ciencias. La comisión tuvo diez secciones que cubrían todas las ramas del saber. El periódico notifica sobre la conformación de las 10 secciones, se transcriben los nombres de los socios sólo en las tres últimas. 1º Teología (error de imprenta por zoología) y Botánica. 2º Geología y Mineralogía . 3º Física y Química. 4º Matemáticas y Mecánica. 5º Astronomía y física del globo. 6º Medicina y la 7º Estadística y Agricultura. La 8º dedicada a Historia y Literatura siendo presidente: Sr. Mathieu de Fossey, vicepresidente, Sr. D. José Ma.

⁴⁷ Un estudio sobre los arcos que se levantaron para esta ocasión pueden ser consultados en el trabajo de Elisa García Barragán La exaltación efímera de la vanidad, Ponencia presentada en el V coloquio de Historia del Arte Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979.

⁴⁸ El Pájaro Verde, 9 de abril 1864. (BDSPP) En la correspondencia de Bazaine se encontró un documento para su hermano donde le cuenta sobre su idea. Alberto Soberanis "La ciencia marcha bajo la égida de la guerra" Revista de la Universidad de Guadalajara enero-febrero 1995. Agradezco a Andrés Resendiz el artículo.

Lacunza, y miembros: Sres. D. Alejandro Arango y Escandón, D. Basilio Arrillaga, Barrés, teniente Cardin, de ingenieros; D. Francisco Ormaechea, D. José María Roa Bárcena, D. José Sebastián Segura, D. José Zorrilla. La sección 9º dedicada a la Arqueología, Etnología, Lingüística actuaba como presidente Sr. D. José Fernando Ramírez, vicepresidente, Sr. D. Francisco Pimentel y miembros: Sres. Faustino Chimalpopoca Galicia y D. Manuel Orozco y Berra. Finalmente la sección 10º la conformaban las Bellas Artes: Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Grabado actuando como presidente, Sr. Lorenzo de la Hidalga vicepresidentes, Sres. de Beaucé y Pelegrín Clavé y miembros: Sres. D. José Amor y Escandón; teniente Brunet de artillería; D. Luis Campa, D. Hipólito Carresse; capitán Chretien de ingenieros; Dr. Clement, D. Juan Cordero, Demange jefe de línea; teniente Dussausse de artillería; D. Antonio Gómez, capitán Joly, del 12º de cazadores a caballo; D. Eleuterio Méndez, D. José Miranda, D. Sebastián Navalón, D. Francisco Lizardi, Piatti, Pierson; Reboul (sic), Sauvinet, D Felipe Sojo; comandante Vasse de artillería.

Los miembros de estas comisiones fueron tanto europeos como mexicanos. Los nacionales pertenecían a una red de hombres cuya composición social era de origen urbano y quienes ya habían estado agrupados en espacios privados de sociabilidad como las tertulias literarias o en espacios públicos como las distintas sociedades que se habían formado en México desde los años treinta. Las había de geografía, de historia o de la lengua. Tanto en ellas como en las tertulias, la libre discusión sobre los temas empezó a erigirse en una instancia moral independiente.⁴⁹ Sin embargo, ahora la articulación se daría con la élite que decidiría directamente sobre los proyectos, el apoyo de Maximiliano les hacía pasar de ser una red de relaciones sin expresión oficial a la posibilidad de convertir sus ideas y proyectos en políticas a seguir. El medio cultural que representaban estaba unido por redes de intercambios epistolares, humanos, políticos y económicos y éste conjunto de "hombres de bien" fueron de lo más útil para un gobierno en formación. La creencia en el progreso, la identificación por la lectura, las mismas prácticas religiosas, les dieron al

⁴⁹ Ver Esther Acevedo "1821-1843" Y todo por una Nación, Eloísa Uribe (coord.), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987, pp. 61-63.

menos en teoría una oportunidad para la creación de un espacio público para sus ideas.

Las tres secciones en que hemos transcrito los nombres de los miembros nos presentan personalidades que a lo largo de este trabajo encontraremos en acción, unos como parte del cuerpo del gobierno en funciones oficiales y otros en los proyectos culturales del mismo. Los extranjeros que participaron casi todos ellos estuvieron vinculados a los ejércitos expedicionarios.

En efecto, Napoleón III nombró por decreto el 27 de febrero de 1865 una comisión científica para México. Sus antecedentes y objetivos quedaron explicados en las publicaciones que de sus trabajos se imprimieron y que vieron la luz en tres volúmenes editados en París de 1865 a 1867.⁵⁰ La idea partía del gran éxito que había obtenido la comisión científica enviada por Napoleón I a Egipto y cuyas investigaciones hicieron avanzar el conocimiento de la cultura, sobre todo en el desciframiento de la escritura. El proyecto científico para México contaba con un presupuesto de 200,000 francos.

El conde Thun, en correspondencia con Maximiliano, dijo que "el ministro de Instrucción Pública francés Mr. Duruy, le había dicho en Fontainebleau que a fines de mes saldrían para México dos miembros de la Comisión Científica que va a hacer los mismos estudios que la que fue a Egipto con Napoleón I y que esperaba la protección del gobierno de VM misma que yo le ofrecí sin vacilar. De oficio avisaré al ministerio cuando partan esos individuos."

Para ellos "Le Mexique sans doute, n'a pas á nous offrir l' intérêt historique que présentait cette terre d' Égypte où Herodote a plaçait l' origine de la religion et des arts et d' une partie des habitants de la Grèce. Cependant il a, lui aussi bien des secrets à nos livrer: une civilisation étrange, que la science devra faire revivre, des races dont l'origine nous

⁵⁰ Archives de la Commission Scientifique du Mexique, Paris, Imprimerie Impériale, 3 vol. 1865-67.

échappe, des langages inconnues, des inscriptions mystérieuses et des monuments grandioses.”⁵¹

Dentro del Comité que incluía la historia, la lingüística y la arqueología se nombraron en el campo de las artes y la arqueología al barón de Gros, *ancien ambassadeur*, como presidente, Viollet le Duc y Cesar Daly arquitectos, l' abbé Brasseur de Bourbourg y Aubin arqueólogos y De Longperier miembro del Instituto.

De ellos vinieron Brasseur de Bourbourg y Aubin; para Longperier significó la oportunidad de hacer arqueología de gabinete, al solicitar al fotógrafo que fuera a Yucatán y que limpiara los edificios de plantas antes de tomar las fotografías y que se fijara si las inscripciones no han sido hechas posteriormente a la edificación de los templos. El Barón de Gros había venido a México en 1833 y había dibujado y visitado algunas de las ruinas. Ahora quería tener fotografías para poder comparar el parecido con lo egipcio.⁵²

La Comisión Francesa nombró como corresponsales a dos de los ministros de Maximiliano: José Fernando Ramírez y Joaquín Velázquez de León; más tarde incorporaría a varios de los socios de la comisión mexicana como Francisco Pimentel y Manuel Orozco y Berra. La Comisión francesa se distinguió por sus estudios cartográficos y geológicos con énfasis en la mineralogía e incluyó en ellos una descripción arqueológica de algunos de los sitios que encontraron sobre todo en el norte del país.

El presidente honorario de la Comisión Mexicana fue José Salazar Ilaguerri, el presidente el coronel Doutrelaine del cuerpo de ingenieros y el vicepresidente José Fernando Ramírez. Doutrelaine concentraba en su persona las facultades de ambas comisiones la mexicana y la delegación de la Comisión Central de París.⁵³ La representatividad de extranjeros con

⁵¹ *Ibid.* vol. I p.3.

⁵² *Ibid.* vol. I p. 252. Ver capítulo: *Los indígenas : los antiguos y los que encontraron* pp. 224.

⁵³ Arturo Soberanis *op.cit.* p. 51-55.

títulos en el ejército en la comisión mexicana fue muy amplia y parte de su labor puede entenderse como un vínculo entre su trabajo y el fácil acceso a la información. Así, el coronel Doutrelaine, presidente de la Comisión, pide se le envíen los diccionarios de 12 lenguas indígenas, no libros originales sino copias. Ello nos habla de una utilidad para los ejércitos que estaban penetrando en poblaciones donde creían que los diccionarios les podían ser de utilidad.⁵⁴

Para cuando la Comisión mexicana se instaló oficialmente en la Ciudad de México en julio de 1865 se habían dado ya muchos cambios. La inestabilidad con los miembros del ejército francés hicieron insostenible el proyecto y Maximiliano lo mexicanizó removiendo a Doutrelaine y Salazar Ilaguerri y dejando a José Fernando Ramírez encargado de organizarla. El 10 de abril para conmemorar el primer año de la fundación del imperio Maximiliano decretó la creación de la Academia Imperial de Ciencias y Literatura separada ya de la francesa y tan sólo se dividía en tres clases I. De ciencias matemáticas, físicas y naturales, con la denominación de matemática-física. II. De filosofía, historia y ciencias anexas, con la denominación de filosófico-histórica. III. De filología, lingüística y bellas artes, con la denominación de filológico-literaria.⁵⁵ La Academia quedaba bajo el ministerio de Instrucción Pública el cual representaba a Maximiliano. El decreto estipulaba un artículo transitorio donde quedaba como presidente de la Academia José Fernando Ramírez para que bajo su dirección se organizara. También se nombraron algunos socios de número. Aunque las bellas artes formaron parte de la Academia en la sección filológica-literaria, como consejero de estado honorario quedó para esta sección en ese momento de transición Luis G. Cuevas y como socios José Roa Bárcena, Francisco Pimentel y José María Lacunza que si bien todos fueron accionistas de las exposiciones de la Academia de San Carlos, sólo Cuevas tuvo un vínculo mayor con la Institución. De ocupar una sección para ella sola en 1864 con su presidente y sus miembros; ahora, ni siquiera se le daba una representación para la futura organización de la Academia.

⁵⁴ El Pájaro Verde, 8 de agosto 1864. (BDSPP)

⁵⁵ El Diario del Imperio, 10 de abril 1865. (BDSPP)

La Academia se inauguró el 8 de julio de 1865. Asistieron las corporaciones científicas y literarias y los emperadores. Maximiliano sólo llevaba al cuello la Orden del Aguila Mexicana y Carlota llevaba un vestido alto de seda azul y mantilla. El ceremonial se publicó para que todos supieran donde colocarse. Maximiliano pronunció un discurso en el que establecía la tarea de la Academia "...buscar, desarrollar y utilizar las innumerables riquezas con que la Providencia ha dotado a este hermoso país el que trabaja por las ciencias trabaja por el bien público." El discurso fue contestado tanto por José Fernando Ramírez, presidente de la Academia como por José María Lacunza. Cuando la Academia cumplió un año se dieron cita en la nueva galería de Iturbide. En la ceremonia se dio cuenta -sin citar- de las actividades y trabajos que se habían efectuado. Después de la ceremonia, firmaron el acta de fundación del Museo Nacional y bajaron por Palacio hasta llegar a las salas del Museo.

Las imágenes oficiales

Los emperadores no habían llegado aún a la ciudad de México, cuando Franz Xaver Winterhalter, el pintor europeo más prestigiado en el género de retrato cortesano, había terminado las efigies de Maximiliano y Carlota. (fig. 20) Winterhalter había cumplido 59 años y había logrado, en su larga y exitosa carrera, contar con el patrocinio de los reyes franceses, los ingleses, los españoles, los austríacos, los rusos, los polacos y los belgas. Winterhalter, en una palabra, llegó a ser el pintor por excelencia de las cortes de medio siglo.⁵⁶ Para los emperadores mexicanos resultaba de suma importancia que sus efigies oficiales las hiciera el mismo pintor que retrataba a la realeza europea. ¡Era un símbolo inequívoco de pertenencia!

Junto con la noticia de que los primeros cuadros estaban terminados, José Manuel Hidalgo, encargado de enviarlos, escribía en mayo del 64 a Maximiliano que "Winterhalter ha concluido los retratos [mas] como el médico le ha prohibido seguir pintando, ruego a su majestad se digne darme a vuelta de correo si se me deja la facultad de elegir el pintor que ha

⁵⁶ Ulrike Thieme & Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler, Leipzig, Verlag Von EA Seemann, 1947, v. 36 pp. 86 y 87.

de hacer los retratos oficiales de V.V.M.M. copiando, los rostros de Winterhalter."⁵⁷ En la misma misiva mandaba unas fotografías de los retratos ya terminados.⁵⁸ La facultad de elegir no fue concedida a Hidalgo y él mismo hace saber "Cumpliendo con las órdenes de V.M. pregunté a Winterhalter a qué pintor debía recomendar los retratos oficiales de V.V.M.M. Pero Winterhalter ha estado viajando y hasta hace poco tiempo he podido encontrarle. Ha elegido un pintor alemán llamado Graefle que reside en Munich, el cual puso [como condición] de que había de copiar de los originales. Para quitarle todo pretexto de que los hiciera mal consentí en ello y esto ha retardado el envío a Viena del retrato de V.M. pero he tomado mis medidas a fin de que a principios de noviembre esté en poder del Sr. Herzfeld para que tenga la honra de entregarlo a S. et R. Madame la archiduquesa Sofía, espero también enviar el 16 del mismo mes a México el retrato de la Emperatriz. El pintor necesita más de seis meses para concluirlos y el precio convenido es de seis mil francos por cada uno. En el salón de la legación quedarán las dos copias de los retratos de V.M. de uniforme con el Toison y la banda de la orden nueva y el de S.M. la Emperatriz con la banda de San Carlos."⁵⁹ A fin de que la archiduquesa Sofía recibiera el retrato el día de su santo, el 22 de enero, Hidalgo le escribió al pintor de Munich para que él mismo lo enviara a Herzfeld. Cuando éste último lo recibió, escribió a Maximiliano "J' ai remis aujourd'hui la fête de naissance de S.A.I. l' archiduchesse Sophie le portrait de S.M. l' Empereur fait par Winterhalter qui me fut remis par il entremise de Mr. de Hidalgo. J' ai pense deviner e regard les intentions de S.M. L' Empereur Madame l' archiduchesse en fut touché par les portraits."⁶⁰

Graefle conocía bien el estilo de Winterhalter.⁶¹ Las cartas continuaron sin mucha precisión pero es posible saber que Graefle tomó el rostro del cuadro de Winterhalter. Sin embargo, como era sólo un busto y Maximiliano llevaba un frac puesto, Graefle tenía que encontrar una

⁵⁷ 15 de mayo 1864. caja 119. (HHSIA LC)

⁵⁸ 30 de junio 1864. folio 905. caja 120. (HHSIA LC)

⁵⁹ 27 de octubre 1864. caja 120.(HHSIA LC)

⁶⁰ s.f. folio 15 y 16. caja 121. firma Herzfeld. (HHSIA LC)

⁶¹ Ver capítulo: *Carlota: una revisión en imágenes* pp. 60-62.

estructura para el retrato de cuerpo entero. Por tradición el retrato oficial debía ser con el uniforme pues así habían sido representados los últimos emperadores del siglo y no sólo por Winterhalter.⁶² En alguna carta no encontrada, Graefle debió haber solicitado el uniforme de Maximiliano como modelo ya que Hidalgo avisó del "envío [a México] del uniforme de V.M. que ya no necesita el pintor."⁶³

Tres meses después Hidalgo escribe "VM recordará que el año pasado me dio la orden para que los retratos oficiales de Vuestras Majestades fueran ejecutadas por el pintor que designase Winterhalter. Así, ya no cabía elección de mi parte y obedecí. Los retratos me han sido entregados en el mismo *atelier* de Winterhalter, quien pretende que están perfectos y acabados. Yo los he recibido tal cual me los han dado, dejando a Winterhalter la responsabilidad de la ejecución. Esos retratos salen hoy por el vapor así como las copias de los Emperadores de Austria."⁶⁴ Por el tono de la nota pareciera que a Hidalgo, los retratos no le parecían "perfectos y acabados." Y tal vez tenía razón, de los cuadros se habló mucho, antes de que fueran terminados, pero cuando hubo necesidad de hacer copias para la difusión de la figura real en el imperio, se hicieron uso de otras imágenes.⁶⁵

Graefle contaba, pues, para la construcción de su cuadro, con las facciones y con el traje de oficial de Maximiliano. Pero ahora tenía que encontrar la estructura para el fondo y decidir sobre los accesorios que llevaría el retrato oficial. Se decidió por continuar con la tradición barroca del retrato: colocar de pie el joven emperador, sobre una tarima alfombrada con un lujoso tapete, una mesa, una columna y la corona. A más de su uniforme de gala, Maximiliano porta una pesada capa de armiño sobre la cual colocó dos condecoraciones, el Toison de Oro y la Orden del Aguila Mexicana. Una mano toca la empuñadura de su espada y la otra, la capa de armiño que termina por caer sobre el sillón del trono que lleva

⁶² Luis Felipe (1836), Leopoldo I (1839), Alberto (1842), Napoleón III (1853) y Francisco José (1865).

⁶³ 15 de marzo 1865. caja 120. (HHStA)

⁶⁴ 15 de junio 1865. folio 923. caja 120. (HHStA LC)

⁶⁵ Hidalgo recibió de enero a mayo de 1865, 46,225.00 francos. agosto 1866. folio 186-194. caja 125. (HHStA LC)

marcado un pseudo-monograma que a su vez cierra el flanco derecho de la composición. A la izquierda colocó una mesa sobre la que está la corona y el cetro, mientras el plano de atrás lo ocupan las consabidas columnas, el cortinaje y un celaje. La obra de Graefle con la capa de armiño resulta anacrónica con respecto al modo de retratar a los emperadores de medio siglo. Ese mismo año, Winterhalter dejaba la capa de Francisco José en un sillón y ésta ni siquiera era de armiño. El retrato de Graefle está más en la tradición de los años 50, cuando el citado maestro representó a Napoleón III con su capa real.⁶⁶ Lo importante para Graefle no fue capturar un retrato personal, sino crear la imagen de un emperador que lograra expresar la majestuosidad de su persona física, de tal manera que produjera una reacción inmediata de sumisión y acatamiento. (fig. 21)

Antes de enviar los óleos en junio de 1865 Hidalgo comunicó que "los retratos oficiales de Vuestras Majestades ya están en París y he hecho visitar a todos los mexicanos que tienen la honra de conocer a V.M."⁶⁷ El cuadro fue fotografiado por Robert Bingham en París. La imagen fue registrada por el fotógrafo quien había ganado reputación no sólo por la factura de retratos, sino por la reproducción de obras de arte, la cual se empezaba a hacer en los grandes museos como el Louvre.⁶⁸ Las fotografías de las obras de arte tomadas por Bingham, llegaron a México.⁶⁹ Una copia al óleo de los retratos de Winterhalter fue solicitada por Gutiérrez Estrada para el Palacio Marescotti.⁷⁰

Después de que Maximiliano recibió el cuadro que esperaba, comisionó otra obra con "atuendo de emperador". No sabemos cuál fue su impresión al ver el cuadro de Graefle pero podemos suponer que al no ser el "retrato ideal" de la mano de Winterhalter, Maximiliano prefirió no aceptarlo del todo, ya que no es de ese retrato de donde se sacarían las múltiples copias que ordenaría, ni fue presentado en la exposición de 1865

⁶⁶ Winterhalter sólo les puso capa de armiño a Alberto y Napoleón III

⁶⁷ 1 de junio 1865, folio 905, caja 120. (HHSStA LC)

⁶⁸ Su estudio estaba en 58 Rue de Larrochefoucauld.

⁶⁹ En el Archivo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas se encuentra la fotografía tomada por Bingham del cuadro *Les Ages* de a Huertel. PI-IV G5-A inv. 08665 149

⁷⁰ 7 de julio 1864, folio 95, caja 19. (HHSStA)

junto con su colección. El emperador buscó conciliar su gusto personal con el concepto de lo que debía ser la representación plástica del imperio y fue moldeando una imagen. La labor recayó en Santiago Rebull, director del ramo de pintura de la Academia de San Carlos y encargado de diversas comisiones imperiales.(fig. 22) Las diferencias que hay entre ambos retratos son más de tono que de estructura. En el fondo, Rebull utiliza un amplio cortinaje y deja ver un paisaje desde un vano que se podría entender como una vista del Valle de México con el Castillo de Chapultepec apenas esbozado; el sillón del trono se pierde y visualmente la capa de armiño no ocupa el gran peso específico que en el otro tenía; a más que es distinta a la utilizada por Graefle. Maximiliano se encuentra de pie como una forma tomada directamente de la etiqueta cortesana, el uniforme negro se impone sobre la capa y las condecoraciones adquieren mayor peso que en el anterior. ¡Lleva puestas todas!⁷¹ La mano izquierda no toca la espada pero si toma el cetro con la mano derecha; la corona sólo se ve a medias colocada sobre la mesa, atributo de la majestad. Aunque los símbolos del poder real aparecen, lo hacen con menor obviedad. Es posible que el retrato de Rebull hable de un cambio de mentalidad alrededor de la posible instalación de una monarquía constitucional, diferenciada de la tradición de retratos reales devenidos de las monarquías absolutistas.

Las fuentes para este retrato, si bien fueron el conocimiento que Rebull tenía del emperador, también lo fueron las fotografías de François Aubert. (fig. 23) Las coincidencias con la fotografía en la pose y parte del atuendo son demasiadas para no considerarla como un motivo de inspiración y se podría uno atrever a decir que casi se siente como una orden de Maximiliano ¡Así quiero mi retrato! La monarquía constitucional en la que creía, la austeridad austríaca y la fotografía democratizaron a la imagen real.

En 1914 Manuel Alvarez a sus setenta y dos años, hizo una reminiscencia histórica de la obra de Rebull. El arquitecto dice que ante la dificultad de que Maximiliano posara para él, el artista le solicitó al Ing. Mariano Soto, aprovechando el parecido con Maximiliano, que actuara

⁷¹ El Toisón de Oro, la de Guadalupe, la del Aguila Mexicana, la Cruz Austríaca de San Esteban.

como su modelo, una vez tomado el apunte a lápiz en la posición que deseaba sería sustituido por un maniquí el cual sería cubierto "con los respectivos paños bien estudiados y aprovechando el retrato de busto que ya había hecho" le permitiría terminar el retrato.⁷² (fig. 24) Elisa García Barragán en su estudio sobre Alvarez reproduce el grabado del retrato del Ing. Soto y si bien hay un parecido tanto en la pose como en la impronta de la presencia, queda también la fotografía de Aubert con innegables semejanzas. Probablemente Alvarez, a principios de siglo no pudo admitir a una fotografía como modelo de un retrato imperial.

Si bien no es de extrañar que un emperador contara con distintos retratos oficiales, siempre acababa por preferir uno y éste se reproduciría más que otro. En el caso mexicano para mayo de 1866 el retrato favorecido era el de Rebull. A manera de suposición podemos decir que le parecía una mejor representación de su persona que el ejecutado por Graefle. El original de Rebull se mandó a Miramar y la primera copia de tamaño natural la hizo Joaquín Ramírez, quien cobró 600 pesos, la mitad de lo que se había pagado por el original. Después se hicieron seis más al tamaño natural y ocho de sólo el busto a 125 pesos, una de ellas firmada por Isaac Pérez.⁷³ Los marcos dorados de oro fino para cuatro de los retratos costaron 1480.00 pesos y fueron remitidos para las oficinas de los comisarios imperiales.⁷⁴ Teodosio Lares pidió para la sala de juntas del Supremo Tribunal de Justicia los retratos imperiales que costearían los magistrados.⁷⁵ Además, el retrato se difundió ampliamente mediante fotografías y litografías.

Poco conocido y menos mencionado por las fuentes del momento, es el retrato que Jean Adolphe Beaucé hiciera de cuerpo entero de Maximiliano en 1865. El cuadro se encuentra hoy en la colección del

⁷² Elisa García Barragán, Manuel F. Alvarez Algunos escritos, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico 18-19, 1981-82, p. 119. Agradezco a Salvador Rueda su valiosa información.

⁷³ 11 de mayo 1866. folio 725. caja 16. (HHStA). Es de notar que el precio pagado a Rebull era el mismo que el pagado a Graefle, el franco estaba a 5 por un peso en esos momentos. La copia está en la colección Stainer.

⁷⁴ AGN. documento F 10. 25 de octubre 1865.

⁷⁵ Diario del Imperio, 22 de enero 1866. (BDSPP)

Castillo de Artstetten y es muy parecido al de Rebull en su posición y en su vestimenta. Una litografía publicada en el Album Autographique en el momento de su muerte da cuenta del retrato, aunque solo reproduce el busto firmado por Beaucé en México 1865, probablemente se trate de la copia de un estudio preparatorio para el retrato. No se ha encontrado mayor información sobre el patrocinio.

Otra pintura que llegó a confundirse con la fotografía de un hecho fue la pintura realizada de nueva cuenta por el francés Jean Adolphe Beaucé de *Maximiliano a caballo*. (fig. 25) Beaucé había llegado a México en 1863 con el cuerpo expedicionario, comisionado por el Museo Histórico de Versalles para reproducir los principales episodios de la expedición francesa. Vino a México, a buscar en los lugares de los hechos, la información necesaria para la buena ejecución del trabajo que le fue confiado.

La obra de Beaucé es del mismo año que la de Rebull y fijó también una manera de ver a Maximiliano. El emperador va vestido de uniforme pero ahora del ejército mexicano y no de oficial de la marina austríaca, como el de Graefle. La prensa describió el cuadro de la siguiente manera:

Su Majestad el Emperador de México figura a caballo, como general de división mexicano, con el gran cordón del Aguila [no es así, lleva el Toison de Oro y otras condecoraciones, pero no el collar del Aguila Mexicana]. Para la ejecución de este retrato, el artista tuvo que vencer las más serias dificultades: es una tradición, en efecto, representar a los fundadores de un Imperio, a los conquistadores, a los grandes guerreros, montados en un caballo blanco: todos los triunfos, todos los retratos conocidos, desde Alejandro entrando a Babilonia hasta Lafayette, están realizados conforme a esta costumbre. El Sr. Beaucé no creyó poder sustraerse de las enseñanzas del pasado. Con extrema habilidad supo atenuar el deplorable efecto que hubiera producido un atavío por entero negro, la guarnición severa del general mexicano, cayendo bruscamente sobre la resplandeciente blancura del caballo; la transición entre los dos tonos, tan enemigos el uno del otro, se logra sin que la mirada se tropiece ni un solo instante... Su majestad el Emperador posa magistralmente, su cuerpo

volteado a manera de mirar de frente al espectador: hay dignidad, gracia en este movimiento... Sobre todo la cabeza del soberano es una obra maestra de veracidad, ahí están los rasgos plácidos, benévolos, convencidos del jefe del Imperio Mexicano, que olvidó la larga secuencia de sus antepasados, del día en que un gran país le confió su destino: ojo azul, la barba rubia, del "joven prometido por el oráculo". Su rostro bien iluminado expresa toda la bondad del corazón, se siente en él el deseo, la voluntad, de aportar la felicidad al pueblo; al analizar la sencillez majestuosa y la profundidad de la expresión expandidas por toda su persona, se comprende los sentimientos que pudo hacer en todos aquellos que, ya sea en la Ciudad de México o durante sus viajes, tuvieron el honor y la dichosa oportunidad de ser admitidos a su lado.⁷⁶

De nueva cuenta el retrato ecuestre de Maximiliano es un género que contaba con una larga tradición de composición: el protagonista al centro y hacia los lados, los episodios significativos que identificaran la geografía y la historia del país donde hubiese estado en campaña. Beaucé debió conocer la galería de mariscales formada en el Museo Histórico de Versalles donde desfilan los oficiales superiores siguiendo este mismo esquema compositivo. Y sin embargo crearía con la misma distribución de las formas otro significado alejado del belicismo marcial y la heroicidad. A pesar de que el país se encontraba en guerra, Maximiliano hasta ese momento no había participado en ninguno de los acontecimientos de la contienda. Por lo contrario, en 1865, era el conciliador que recorría el país con el respaldo de los militares, recibiendo muestras de afecto y respeto del pueblo. Maximiliano va en su caballo blanco; atrás lo acompaña parte del ejército pero ahora formado por sus ayudantes en uniforme portando sus condecoraciones. Atrás de ellos está el ejército salido del pueblo, identificado por sus sombreros típicos de palma. En la parte inferior derecha coloca a unos indígenas. La familia que se arrodilla ante él, nos remite a las distintas tradiciones de la pintura europea de representar a los vencidos. En este caso el dominio viene aparejado con la protección y así la sumisión dignificada de los indígenas los coloca al lado de su protector, a quien le ofrecen productos de la tierra. En los colores de las prendas de la

⁷⁶ L'Ere Nouvelle, 24 de septiembre 1865. (BDSPP)

mujer-madre están los de la bandera: verde el rebozo; blanca la blusa y roja la cinta que amarra la falda. El rojo y el verde se vuelven a repetir con los cactus que crecen en la tierra y los productos que ella le ofrece en un amplio cesto tejido. Maximiliano; no hay duda, se encuentra en México dispuesto a proteger a sus habitantes. François Aubert reprodujo ampliamente el cuadro y la fotografía llegó a ser confundida con la "realidad."

La lectura que se desprende sobre cuál era la imagen que Maximiliano quería dejar en sus súbditos, es la del pacificador que a través del conocimiento del territorio y el contacto con la población lograría la unificación del Imperio; era el signo de un conciliador y no la imagen de un guerrero o conquistador. Es claro que la intención discursiva de la obra niega una parte de la realidad -la violencia, que a unos cuantos kilómetros se desarrollaba. Sus viajes al interior del país, sus paseos alrededor de la Capital, sus excursiones arqueológicas, fueron los medios que buscó para dejarse ver en esta faceta de gobernante. Las descripciones literarias de su figura son semejantes, Salado Alvarez años después lo describe así:

"Alto casi gigantesco; el rostro era blanquísimo, con una ligera palidez que le comunicaba mucha gracia: los ojos eran azules, con ese fondo claro que le es propio a los niños y que constituye quizás la muestra de su candidez; la frente era amplia y bien modelada; la cabeza tenía poco pelo, y aunque el efecto que causaba el príncipe era de una excesiva nimiedad en su peinado, se comprendía que aquel cuidado excesivo dependía de tapar las brechas de la calvicie. La barba era grande, rubia tirando un poco a roja como el cabello; estaba partida en dos, y Maximiliano se la apartaba del rostro con una mano blanca, torneada y fina. La boca y los dientes era lo único que afeaba aquel semblante varonil y grave: estos eran desiguales y llenos de manchas cafés y aquella grande ancha y con el labio inferior colgante, a estilo de la casa de Austria.⁷⁷

Después de dos años en el país, Beaucé regresó a Francia en septiembre de 1865, llevando "consigo multitud de cuadros y bosquejos de

⁷⁷ Victoriano Salado Alvarez, Episodios Nacionales Mexicanos IV La Intervención y el Imperio I, México Fondo de Cultura Económica, pp 47 48

acciones de guerra; sitios, trabajos y costumbres nacionales, sus cuadros más notables son el que representa la defensa de unos cuantos soldados franceses contra la numerosa guerrilla en el Camarón, los de Maximiliano y el mariscal Bazaine."⁷⁸ Beaucé llevaba abocetadas, las obras que entrarían al Museo Histórico de Versalles, con los episodios brillantes en que el ejército francés había participado, así como de sus protagonistas.⁷⁹

Retratos esculpidos del emperador quedaron: el busto de Felipe Sojo presentado en la Academia de San Carlos en 1865 y el de Jean Pierre Dantan, escultor francés, hecho en 1864. (figs. 26, 27) Dantan según una nota periodística, vio a Maximiliano "una vez al pasar por la garita del camino de hierro del Norte" su ejecución la llevo a cabo sin que el archiduque posara para él. Dantan obsequió el busto al ministro Hidalgo.⁸⁰ Al recibir el obsequio el ministro informó a Maximiliano "que lo he colocado en mi sala [el artista] lo ha reducido para que lo puedan hacer en bronce. Ignoro quien encargó a Dantan el busto de V.M. Esta mañana ha estado a preguntarme si lo pasa al mármol ruego a usted me de órdenes." No se sabe más sobre la pieza, sin embargo en la actual colección del Castillo de Miramar hay un busto en pasta del mismo autor y Viena guarda uno en bronce. Dantan era conocido por sus bustos y retratos caricaturescos. A Maximiliano lo esculpió llevando puesto su traje de vicealmirante y en el pedestal se encuentra lo que el escultor supuso era el escudo de armas del imperio.

La comisión para Felipe Sojo se debió hacer en el año de su llegada pues el busto en mármol se presentó en la exposición de 1865. De las posibilidades para presentar un retrato del emperador, Sojo escogió aquella que denota atemporalidad al revestirlo con una toga que lo descontextualiza del siglo XIX. En junio de 1866, Sojo emitiría claramente su opinión sobre cuál sería el mejor estilo para unificar un criterio de construcción en las decoraciones que debían aplicarse en las obras del imperio. Para el

⁷⁸ El Cronista de México, 26 de septiembre 1865. (BDSPP)

⁷⁹ Los cuadros que hizo sobre México fueron *Siege de Puebla du fort San Xavier 29 mars 1863*, Salón 1867 no 84; *El mariscal Achille Bazaine* salon 1867 no 83; *La batalla de hierbabuena* .Salón 1867; *Entree du corps expéditionnaire à Mexico 10 juin 1863*, Salón 1868 no 150 y *La batalla de Camarón* Salón 1869

⁸⁰ El Cronista de México, 18 de agosto 1864. (BDSPP)

escultor, el mejor estilo era aquel que se adaptaba a "la escultura clásica de la mejor época de Pericles"⁸¹ A esta conclusión debió haber llegado tiempo atrás por lo que el busto de Maximiliano lo hizo togado, circunscribiéndose a esa tradición. El clasicismo había sido el derrotero que la escultura había tomado también en Europa durante el segundo imperio. La escultura se hizo tanto en mármol como en bronce. La diferencia entre las dos es el material. las dos llevan la toga sostenida por un botón con el águila mexicana. Los bustos en bronce debían llegar a las capitales de los departamentos, pero ante el alto costo 10.359.00 pesos; solo se ordenó que se remitieran a Puebla y Guadalajara. Salado Alvarez puso en boca de Maximiliano el comentario de que "tampoco me agrada mi busto en bronce, afortunadamente se contrató sólo en 5 mil pesos."⁸² Seguramente al verse Maximiliano como un "augusto romano" no le convenció la representación.

Posteriormente a su muerte se hicieron diversos monumentos públicos en distintas ciudades europeas y en ellos lleva su uniforme de vicealmirante.

Fuera de la tradición de los retratos oficiales, Beaucé hizo también para Maximiliano un cuadro de la *Visita de los kikapoos al Castillo de Chapultepec*. (fig. 28) Maximiliano, en una carta a su hermano, dejó constancia de este encuentro con "auténticos indios salvajes paganos de la lejana frontera Norte, verdaderas figuras de Cooper en el auténtico sentido de la palabra. Ayer comieron aquí en el bosque de ahuehetes de Moctezuma, en el mismo lugar donde el emperador indio daba sus grandes banquetes."⁸³ Los kikapoos habían sido expulsados de su territorio en el Norte de los Estados Unidos entre los lagos Erie y Michigan desde mediados del siglo XVII. En 1832 se encontraban extendidos en territorios

⁸¹ 24 de junio 1866, folio 716-719, caja 16. (HHSIA)

⁸² Victoriano Salado Alvarez, *op.cit.* p. 280.

⁸³ José Iturriaga, *Escritos mexicanos de Carlota*, México, Banco de México, 1992, p.61. Seguramente Maximiliano había leído la saga que James Fenimore Cooper había escrito sobre el oeste estadounidense. De 1824 a 1842 había publicado cinco novelas acerca del encuentro de los blancos con los aborígenes: *The Pioneers* 1823, *The Last of the Mohicans* 1826, *The Prairie* 1827, *The path finder* 1841 y finalmente *The Deer Slayer* 1842 ellas se publicaron al fin formando el ciclo *The Leather Stockings Tales*.

que iban desde Illinois a Tejas. Para 1840 los tejanos no los quisieron en su territorio por miedo a que se aliaran con los mexicanos. Después de la guerra del 47 quedaron en ambas partes de la frontera. Para 1859 se encontraban en La Laguna, Coahuila, y alrededor de Múzquiz, en la Hacienda el Nacimiento que pertenecía a la familia Sánchez Navarro. A cambio de tierras, ellos frenaban las incursiones de los apaches y comanches. Con la guerra civil estadounidense un mayor número de ellos cruzaron la frontera y éste es el momento en que visitan a Maximiliano.⁸⁴

Beaucé escogió para la representación de la escena un salón de cuyas paredes pendían las copias de los retratos de los emperadores de Francia, Eugenia y Napoleón *après* Winterhalter, a más del de Carlos V, quien presidía en el centro. Del lado izquierdo se encuentran en su mayoría los kikapoos, no son 22 como lo había anunciado La Orquesta,⁸⁵ son tan solo 10, entre dirigentes, mujeres y un niño que se ha escapado de los brazos de su madre. Ellos van vestidos con una camisa suelta que les cae hasta los pies, calzan tewas (mocasines) de gamuza con bordados de chaquira, lucen collares de plata y llevan los lóbulos perforados. Los ancianos o jefes del grupo llevan una pluma de águila o faisán entre el pelo o en la parte posterior de la cabeza, además una cinta frontal de colores llamativos a veces rebordada de chaquira. El jefe se encuentra un paso adelante de la comitiva, con la mano levantada como símbolo de que porta la palabra. Maximiliano y Carlota se encuentran del otro lado del cuadro y respaldados por su séquito los escuchan con atención; en el centro de la composición, Blasio sostiene el cetro del Imperio.(fig. 29) El cuadro fue litografiado en la edición de 1869 de México y sus alrededores pero fue excluida de algunas de las reimpresiones posteriores que de este álbum se hicieron.⁸⁶ La presencia de los indígenas en la ciudad quedó registrada por la cámara de Aubert: en la fotografía sólo vemos a dos de ellos sin los atavíos ceremoniales que usaron para el encuentro con Maximiliano o que inventó Beaucé para un mejor lucimiento del cuadro.⁸⁷ La influencia del cuadro se

⁸⁴ Fernando Cámara, Guión e instalación del Museo Nacional de Antropología, "Los Kikapu de Coahuila" Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1961. Agradezco la información sobre el tema a Olivier Debrouse y James Oles.

⁸⁵ La Orquesta, 21 de diciembre 1864. (BDSPP)

⁸⁶ El cuadro está hoy en el Museo Franz Ferdinand en Artstetten, Austria.

⁸⁷ La placa de vidrio Boite 6 # 23 se encuentra en el Museo Real de la Armada, Bélgica.

puede ver también en las mentes de los europeos que facturaron estampas a la muerte de Maximiliano pues en una de ellas vemos que la guardia era uno de los indios kikapoos.⁸⁸ Una versión muy distinta de la visita de los kikapoos hizo Beaucé para el periódico inglés The Illustrated London News.

La política conciliatoria de Maximiliano frente a los indígenas levantiscos le permitió enviar misiones religiosas a la frontera norte donde llegaban las incursiones. A su causa logró atraerse a los mayos, quienes comandados por Tanori pelearon a su favor. Le fueron también fieles al menos por un tiempo los coras del cantón de Tepic, actual Nayarit, comandados por Lozada. En 1865 el Boletín de Geografía y Estadística publicó un vocabulario del idioma comanche, "escritura jeroglífica donde copian e imitan las cosas." El diccionario lo había hecho el Sr. Rejón y un cautivo de 17 años.⁸⁹ En opinión de Francisco Pimentel, la escritura de los comanches representa la infancia del arte; sin embargo, indica que la obra se debía imprimir en el Boletín.

Si bien ahora Maximiliano se hacía retratar con los kikapoos, en años anteriores Maximiliano había llevado consigo a un artista para que dejara representadas las escenas sobresalientes de un viaje que hizo en 1850 por el medio oriente. Peter Johann Napomuk Geiger lo acompañó y dejó dos pasajes sobre Smirna -actualmente en la colección del Castillo de Miramar. Uno de ellos es *Maximiliano como huésped del Pasha* (fig. 30) escena que transcurre al interior del palacio a la hora en que los comensales se encuentran en el comedor en el momento en que se sirve un suntuoso banquete. El Pasha le indica como utilizar los dedos para comer. Los colores, las formas y el ambiente recrean una forma de ver el oriente sancionada por la pintura del medio siglo europea. El otro cuadro es *Maximiliano en el mercado de esclavos* . (fig. 31) La escena se divide en dos: de un lado, la comitiva perfectamente vestida a la manera occidental y del otro las esclavas, semi desnudas, ofrecidas al mejor postor. Ambas escenas se inscriben dentro de una concepción decimonónica de lo "exótico"

⁸⁸ La estampa litografiada de autor anónimo se encuentra en el Museo Histórico de Viena inv. 81448.

⁸⁹ Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1865, pp. 631-658.

donde una serie de libertades en relación al desnudo son permitidas. Los dos cuadros ejecutados por Geiger hacen referencia a lo escrito por Maximiliano en su diario.⁹⁰ Dicho gusto por lo exótico explica porqué el emperador le comprara a Jean Portaels dos cuadros costumbristas, pero ahora referidos al norte de Africa para la decoración de Miramar.

Como pintor del ejército expedicionario Beaucé utilizó un vocabulario más cercano a la descripción realista, sin que lo exótico penetrara en sus cuadros de costumbre. Saliéndose del género propiamente histórico, Beaucé haría otros cuadros mezclando el género de batallas con el costumbrista. Dos ejemplos de formato medio están en Miramar firmados en 1866 y 67. El primero describe un campamento de zuavos y las diferentes actividades cotidianas de los soldados: unos se encargan del arreglo de los caballos, otro más lleva la mula al estanque, mientras los demás están cerca de la tienda de campaña donde se preparan los alimentos, otros más charlan y descansan. La presencia del ambiente mexicano se restringe a uno de los individuos que platica con un soldado y que se distingue por su atuendo: lleva un sombrero de paja y no ostenta el uniforme francés.⁹¹ (fig. 32)

A Maximiliano le atraían los trajes usados por los distintos sectores de la población, tanto mexicana como de otros países. Se conocen una serie de retratos populares de Maximiliano a caballo, usando lo que ellos llamaron "el traje nacional". Desde 1863 se habían manufacturado trajes de charro "para Forey y el emperador, hechos en el establecimiento el Sr. Godard la calzonera y chaqueta de gamuza muy fina calzadas de oro y plata los botones representan las águilas mexicana y la francesa."⁹² Su gusto por montar fue conocido desde su llegada: para disfrutar la subida de las Cumbres de Maltrata él y Carlota la hicieron a caballo. Crónicas del momento dicen que al emperador no le faltaba, para cautivar a los mexicanos, ni siquiera la gracia de ser un buen jinete. Su afición ecuestre lo llevó al gusto por los coleaderos. En Chapultepec se organizaron varios de estos eventos, según consta en las invitaciones. La enviada en 1865 citaba a

⁹⁰ Rossella Fabiani, *op. cit.* p. 200.

⁹¹ Para una descripción del segundo cuadro ver: *Carlota: una revisión en imágenes* p. 66.

⁹² La Sociedad, 5 de octubre 1863. (BDSPP)

las siete de la mañana, con la fiesta charra programada para las ocho y finalmente se serviría un "lunch" a las 12. La etiqueta para el evento solicitaba que todos los señores vistieran traje de charro y que concurrieran a caballo; se exceptuaba al ministro de Portugal y a el Gran Maestre del ceremonial.⁹³ El coleadero se hizo en honor del ministro portugués, quien había otorgado a ambos soberanos las condecoraciones oficiales de Portugal. Carlota describió la función a la Condesa de Bavay como una "fête nationale...On lâche des taureaux dans une enceinte préparée à cet effet puis des jeunes gens à cheval en costume de ranchero sur la seille mexicaine se lancent après, lui saisent la queue et le renversent les quatre pieds en l' air."⁹⁴ Al año siguiente la etiqueta y el horario no fueron tan estrictos, los caballeros podían ir en traje de charro o de mañana y la cita empezaba con un "lunch" a las tres de la tarde; media hora más tarde tenía lugar el coleadero y se serviría la cena a las seis en Chapultepec.

Se conocen varios cuadros de Maximiliano a caballo en "traje nacional": el de Carl Martin Ebersberg y varios anónimos.(fig. 33) Todos -artistas académicos o no- participan de una visión en donde para representar una escena costumbrista mexicana lo más apropiado resultaba apegarse a esquemas populares con un aplanamiento de la perspectiva, el uso de colores sin veladuras, una composición sin complicaciones donde la escena la ocupaba una sola figura.

El impacto que dejaron estas imágenes fue distinto según la clase social. Salado describe a Maximiliano con la voz del pueblo: "pobre emperador, él que tan guapo era, que tan bien sabía llevar toda la ropa que con su elegancia natural, daba tan poco qué hacer a su sastre, vistiendo el traje nacional se miraba tan desgarrado, tan triste, tan falto de aire y de gracia que el gallardo atavío de nuestros rancheros le venía como un sambenito."⁹⁵ Otra fuente dice: "todas las mañanas vestido con su traje nacional del pueblo bajo; ancho sombrero, calzonera con rica botonadura de plata y chaqueta de cuero con agujetas y bordados...Así venía de su Castillo a Palacio y llegó a poner ese traje a sus lacayos y a guarnecer a las

⁹³ 29 de julio 1865, caja 57. (HHStA)

⁹⁴ Luis Weckman, Carlota de Bélgica, Porrúa, México, 1989, p. 149.

⁹⁵ Victoriano Salado Alvarez, op.cit. p. 246.

mulas todas blancas y de la misma talla, con alamares tricolores y cascabeles ruidosos. Esto en vez de satisfacer al pueblo lo enconaba y no era raro oír - Mira valedor, allí viene el pulque austríaco."⁹⁶ Sin embargo, para los hacendados los cuadros de Maximiliano a caballo fijaron una forma de retratarse, el traje nacional y sobre todo el pantalón empezó a entrar a las capas privilegiadas de la sociedad por la vía de arriba. Ejemplo de este tipo de pintura es la del ministro de Maximiliano en Roma, Alvaro Peón de Regil, del artista Víctor Pierson, quien convierte a la representación del chinaco en un recurso de lo "exótico" y de lo "mexicano."⁹⁷ (fig. 34) Víctor Pierson era el corresponsal gráfico del periódico *L'Illustration*, a él, le debemos los múltiples croquis que daban cuenta de los avances del ejército expedicionario. *L' Illustration* se había convertido en el semanario gráfico más renombrado de Francia, en él los lectores podían "ver" los distintos escenarios donde la "acción" sucedía. Pierson también era miembro de la Comisión Artística y Literaria.

Como ministro en París, José Manuel Hidalgo tuvo, entre otros cargos, el de mandar hacer los retratos, las esculturas, las fotografías, las medallas, los anillos, los brazaletes, las condecoraciones, los sellos, los diplomas, los títulos de la deuda, los regalos de boda para la realeza europea y hasta los botones del frac.

La construcción del imaginario de un imperio se fincaba en crear una elaborada red de supuestos. Pertenecer a él y distinguirse por ello era para sus miembros de vital importancia y para eso se usaron las condecoraciones. Los soberanos de todos los países las intercambiaban. Maximiliano y Carlota, jefes del imperio mexicano, debían crear las suyas. El juego de la pertenencia a ciertas órdenes tenía dos facetas. Por un lado las amplias relaciones de Maximiliano y Carlota permitían que las condecoraciones fueran ofrecidas a los soberanos de las potencias que las prestigiaban, por el otro frente, al otorgárselos a sus súbditos ganaban fieles adeptos. Pertenecer por sus méritos, ser invitado al mundo pequeño y restringido de las condecoraciones era un prestigio que se buscaba.

⁹⁶ Juan de Dios Peza, *op.cit.* p. 148.

⁹⁷ Luis Lozano, "Pieza del Mes" *Memoria*, Museo Nacional de Arte, num. 4, 1992, pp. 102-103.

En su correspondencia Hidalgo le enviaba "a VM una caja que tiene los modelos de las condecoraciones, el collar es de plata dorada. Las insignias de las damas las hice poner piedras falsas, porque todo es modelo. VM se dignará decirme si mando hacer todo de oro y piedras preciosas y si no hace variaciones alguna en la forma, me parece que la cruz blanca para las damas habría que variarle algo. El collar que fue a México como era modelo, es de plata dorada, pero no creí que los Soberanos debían recibirlos así, sino de oro, tanto más cuanto que estos collares pasarán a otras generaciones, así pues los collares para los soberanos se han hecho de oro y han quedado muy hermosos. Las piedras de las placas son finas pero no son de las mejores, pues habrían costado muchísimo. Esto no quiere decir que las placas no hayan quedado bien, muy al contrario están muy vistosas a todos gustará mucho y esta condecoración tendrá un gran éxito."⁹⁸

La Orden del Aguila Mexicana fue creación de Maximiliano; el decreto de su fundación se publicó el primero de enero de 1865 en El Diario del Imperio.(fig. 35) Para conmemorar el primer aniversario del Imperio Carlota creó la orden de la Cruz de San Carlos. Estas dos condecoraciones vinieron a desplazar a la Orden de Guadalupe, heredada del Imperio de Iturbide e instaurada desde Miramar.⁹⁹ Aunque hubo variaciones en el collar de la que a veces podía pender.

El collar del Aguila Mexicana se le entregó a Napoleón en una ceremonia en la sala del trono en París y de la misma manera Eugenia de Montijo recibió la Cruz de San Carlos.¹⁰⁰ Larga sería la lista de los personajes a los que se mandaron estas condecoraciones. Con su entrega se buscó darle imagen internacional al Imperio Mexicano.

Los emperadores recibieron múltiples cartas de sus allegados pidiendo las condecoraciones para conocidos comunes. Así, Hidalgo pidió

⁹⁸ 15 de mayo 1864, caja 119. (HHSIA LC)

⁹⁹ Existen las listas de los miembros de la orden de Guadalupe manuscritas en seis páginas en una colección particular mexicana.

¹⁰⁰ s.f folio 0888 caja 120 (HHSIA LC)

que las cruces se les dieran a los defensores del imperio. El específicamente las pidió para diputados y periodistas adictos al régimen. En su opinión "la prensa no la veo como yo quisiera, pero para lograrlo hay que condecorar a unos y pagar a otros."¹⁰¹ Uno de ellos fue Mr. Edouard Dallouz, para quien pidió la Cruz de Comendador. A ojos de Hidalgo era importante la defensa en discurso de Dallouz en la Cámara francesa.

También decía Hidalgo: "va un ejemplar del diploma que he de dar a algunos artistas para que V.M. vea que todo lo que lleva su nombre augusto sea digno." Se elaboraron listas para otorgar condecoraciones en el ramo de las Bellas Artes, y las personalidades propuestas fueron: Fleury (pintor) comendador; Ingres (pintor) gran cruz; Cabanel (pintor) comendador; Gérôme (pintor) se propone oficial tachado con lápiz rojo aparece comendador; Rosa Bonheur (pintora) oficial de San Carlos; Auber (músico) gran oficial; Gounod (músico) comendador; Viollet le Duc (arquitecto) oficial; Dubois (escultor) oficial; Merimée (escritor) oficial; Guillet (escritor) oficial; La Croix (escritor) oficial.¹⁰² Desde Roma se propusieron Rofli (arquitecto) comendador; Bianchi (grabador) caballero; Velspignani (arquitecto) comendador; Podesti (pintor) comendador.¹⁰³ Las listas se hicieron, las correcciones y enmendaduras también, no se sabe de las aceptaciones. Curioso resulta que Franz Xaver Winterhalter no estuviera incluido en las amplias listas de las condecoraciones y sí artistas de los que no se tenía obra en México o en Miramar, pero que eran representantes del justo medio en el gusto francés.

Los encargos a Hidalgo no pararon ahí. Se ocupó de los regalos, los anillos, los brazaletes todo como parte de una imagen. Siguiendo las órdenes de Mr. Radonetz, Hidalgo mandó hacer un anillo del cual "he hecho hacer varios modelos y al fin he adoptado el que VM verá en el dibujo adjunto. El Conde de Tour lleva el anillo para V.M. que encargó hace tiempo Mr. Radonetz . El anillo no ha ido antes porque han hecho cuatro o cinco, aunque bonitos no eran "*pratiques*", al fin han hecho uno que espero sea del agrado de V.M. y que no estorba ni para escribir ni para

101 15 de mayo, caja 119. (HHSStA LC)

102 15 de junio 1865, caja 20. (HHSStA)

103 27 de mayo 1865, caja 20. (HHSStA)

ponerse el guante...Hoy envió a su majestad unos botones para el frac del uniforme civil, y el águila para el cuello con un cordón..." El ceremonial fue tan importante para él que se mandó hacer un "uniforme de civil": frac verde oscuro, cuello de terciopelo verde oscuro, faldones blancos forrados de raso blanco y botones dorados con las armas imperiales espero que he hecho bien pues creo que así debe ser el uniforme civil de la casa de V.M."¹⁰⁴ Salado Alvarez tenía razón cuando decía que "Pepe Hidalgo se había inventado un uniforme diplomático con las insignias de Isabel la Católica, de Pío IX, de Guadalupe, de San Silvestre y de San Gregorio."¹⁰⁵

La justificación del sistema monárquico mexicano como una continuidad del de Iturbide le trajo a Maximiliano más de una preocupación. El decreto en el que dotaba a la familia Iturbide de toda clase de privilegios se hizo en septiembre de 1865, junto con una serie de decretos que conmemoraban la Independencia. El pequeño Agustín (nieta del primer Agustín) vivía en la corte y sus salidas y entradas de Palacio y de Chapultepec quedaron registradas por los libros del servicio de las residencias del imperio. Al arquitecto Kaiser se le encargó el diseño del escudo de armas de la familia Iturbide. Al hermano mayor Salvador, lo mandaron a París a estudiar al Colegio de Sainte Barbe, donde Hidalgo era el encargado de velar por sus estudios. Posición que él agradecía, pues "nunca olvidaré que su abuelo fue un buen amigo de mi padre. Ya le tengo preparado un cuarto en mis habitaciones." Sin embargo, para Maximiliano el trato con la madre y los tíos de los pequeños Iturbide significó una carga. Así le confió a Napoleón que "Dans l' affaire de la famille Iturbide la mère du jeune prince une américaine a demi folle, a ete tout a confv... rappelée a Mexico qu' elle avait quitte satisfaite et les deux oncles deux ivrognes on été exiles a se rendre a Paris et a Vienne pour y faire de l' esclandre et rendre mon gouvernement ridicule."¹⁰⁶ La prensa criticaba el hecho de que sus descendientes pedían un millón de pesos que don Agustín se había adjudicado el 18 de diciembre de 1822. Un acta del consejo imperial en 1866 pedía que la donación fuera de 500,000 , la mitad de la antigua y que

104 30 junio 1864. folio 905. caja 120. (HHStA LC)

105 Victoriano Salado Alvarez, *op cit.* p. 89

106 De Maximiliano a Napoleón, 27 de diciembre 1865. folio 83- 89. caja 126. (HHStA LC)

se les dirigiera un escrito en términos tales para que no volvieran a solicitar la donación.¹⁰⁷

La creación de un imaginario imperial fue cambiando y ajustándose a los tiempos del imperio. La imagen pública creada para el emperador fue la de un soberano conciliador y no la de un guerrero, para ello se valieron de las tradiciones europeas de representación, aunque se buscó mexicanizar su mensaje. La construcción de un espacio social por un lado se estructuró con el discurso histórico y por el otro, con un discurso "naturalista". Lo mexicano en la pintura entró por la puerta de lo "exótico." Las imágenes sumaron una personalidad que si bien no tuvo un proyecto unitario si existieron tendencias. Esperemos a las conclusiones.

¹⁰⁷ Septiembre 1864, caja 121. (HHSIA LC)

Carlota: una revisión en imágenes

Los objetos que rodearon a Carlota y que ella guardó o guardaron por ella, ya fuera colgados de las paredes o adosados a los muebles de las habitaciones, hablan de un gusto, un concepto desarrollado en distintas etapas de su vida. ¿Cuales fueron las posibilidades que hubo para que lograra sus deseos y cuál la realidad que confrontó aquí en México? Sus escritos revelan sus apreciaciones sobre aspectos variados de la cultura y acerca del carácter de lo mexicano. Examinemos, pues las imágenes y sus posibles interpretaciones.

Al llegar a México en 1864, una historia europea la precedía: hija de reyes belgas, nieta de reyes franceses, prima de la reina Victoria, desde niña había sido educada para gobernar. Las primeras imágenes que se tienen de Carlota son los pequeños dibujos acuareleados que intercambiaron la reina María Luisa y la reina Victoria, con las efigies de los pequeños "primos" -cuando ella sólo contaba con seis meses.¹⁰⁸ Al cumplir los dos años, fue pintada por Franz Xaver Winterhalter en el año de 1842. (fig. 36) Un gran moño azul adosado a la manga abre la composición, ella se encuentra sentada sobre un cojín rojo, con un vestido blanco, en las manos lleva un ramo de rosas y jacintos. La obra tiene un aire neo-rococo, uno de los modos de pintar que adoptaría Winterhalter a lo largo de su carrera. Para la Navidad de ese año, cuando María Luisa, la madre de Carlota se enteró de que la reina Victoria deseaba una litografía del cuadro, le mandó el original como regalo.¹⁰⁹ En su carta a la reina Victoria le decía que "su tío [el rey Leopoldo, marido de María Luisa] no estaba muy satisfecho con

¹⁰⁸ Acuarela atribuida a William Ross en la Colección del Palacio Real de Bruselas. Jean Marie Duvosquel, Les Palais Royal de Bruxelles, Bruxells, Credit Communal, 1989, p 111.

¹⁰⁹ Se conocen tres versiones de ellas una de ellas en Miramar otra en Versalles y una más en las colecciones reales de Bélgica.

él [pero ella opinaba que] la cabeza estaba muy de acuerdo al carácter de la pequeña aunque el dibujo de la figura no era muy bueno."¹¹⁰

El artista alemán había llegado a París en 1834, a los 28 años, había participado en el salón adquiriendo éxito de inmediato; presentó una serie de escenas italianizantes que seguían muy de cerca la escuela de Rafael. En 1838 pintó el retrato de la reina María Luisa con su hijo el duque de Brabante, María Luisa, hija de Luis Felipe, fue posiblemente la responsable de presentar al artista con la realeza francesa y la inglesa.¹¹¹ A partir de 1839 pintaría para la familia de Luis Felipe por lo menos tres retratos al año incluyendo hijos, sobrinos, o como en este caso, nietas. La mayoría de ellos fueron hechos para el museo histórico que estaba formando Luis Felipe en el Castillo de Versalles.¹¹²

De la misma edad Carlota posó para el escultor de la corte, el belga William Geefs. (fig. 37) Se trata de una escultura en mármol que podríamos decir es de tamaño natural pues mide 92 cm. Carlota está de pie, con el pelo no muy largo formando caireles que le enmarcan la cara, la desnudez de sus pies al igual que su vestimenta más que indicar que se trata de una princesa por su sencillez la hace atemporal, es la factura de las formas la que nos habla de un vocabulario romántico. Unas flores en las manos y en un jarrón que se encuentra sobre el piso son el adorno de la pieza. La escultura hoy se encuentra en el Palacio Real de Bélgica.

En julio de 1844 el rey Leopoldo I comisionó a Winterhalter para que pintara a los tres infantes: Leopoldo, Felipe y Carlota en cuadros del mismo tamaño y *aux genoux*, los cuales serían colgados uno junto al otro. De los del príncipe y su hermano se hicieron réplicas en menor tamaño y recortadas para formar unos bustos ovalados, que fueron enviadas a la Reina Victoria en 1844. En la colección Real Belga se guardan los del príncipe y su hermano, pero el cuadro de Carlota no se sabe donde quedó.

¹¹⁰ Richard Ormond, Franz Xaver Winterhalter and the courts in Europe 1830-1870, London, 1992, p. 182.

¹¹¹ Los abuelos de Carlota, Luis Felipe y María Amelia ocuparon el trono de Francia, de 1830 a 1848 cuando fueron derrocados. Para la Reina Victoria pintó entre 1841 y 1871 más de cien telas. Richard Ormond, op.cit. p. 37.

¹¹² En una sala hay más de quince obras y entre ellos están los padres de Carlota.

Existe un grabado de D.I. Desvachez en la colección Witt Print del Instituto de Arte Courtauld en Londres.¹¹³

En 1850, dos años después de que fuera derrocada la monarquía francesa y desde Inglaterra, bajo los auspicios de su abuela, Winterhalter ejecutó, un cuadro cuyo motivo era dejar constancia del luto de la pequeña por la muerte de su madre. Esta obra desde el siglo pasado está rodeada de incertidumbres. No fue incluida en la lista que Winterhalter hiciera de su obra y publicada, años después, en 1894 por Franz Wild. Hoy se conoce, por estar en el Museo de la Dinastía en Bélgica, un pequeño óvalo con el busto de la pequeña, mirando de frente al espectador: la cubre una capa negra y se ilumina su rostro por el lado derecho, el efecto es suavizado por los caireles que flanquean la cara. El cuadro se aleja de la tradición neo-rococo y se acerca, por el juego de luces y sombras, a un romanticismo temprano. El cuadro, dice la tradición, lo tenía la reina María Amelia y cuando Carlota se desposó con Maximiliano éste lo recibió como regalo; a ella la abuela le regaló una serie de joyas.¹¹⁴ El Museo de la Dinastía en uno de sus antiguos álbumes guarda un recorte de un periódico sin fecha y sin título, que nos muestra otra cara de este cuadro. Una niña de cuerpo entero, se encuentra de pie en un interior que se abre al exterior, a través de una pared adornada por una enredadera de rosas blancas. Ella va vestida con su capa negra pero lleva una falda blanca lo cual suaviza el luto que se percibe en el cuadro pequeño. Finalmente una copia de este cuadro, o tal vez el original, se encuentra en el Castillo de Artstetten sin atribuírsele a Winterhalter.¹¹⁵ (figs. 38, 38.1)

Otro retrato de Carlota que claramente evoca la pérdida de su madre, es el que le hiciera Edwin Henry Landseer en 1851 (fig. 39) en donde no sólo el vestido negro y la cinta también negra que lleva al cuello, sino la actitud reposada, y melancólica de la modelo, la ausencia de joyas, el pelo recogido y las flores marchitas que lleva en la manos, nos enfatizan

¹¹³ Los cuadros fueron fechados *a posteriori* por su sobrino Franz Wild los da como pintados en 1843. Estudios más recientes los sitúan a fines de la década.

¹¹⁴ Las joyas de la Reina María Amelia fueron valuadas en 280 953 francos de las cuales la emperatriz recibió 70.305 francos.

¹¹⁵ Al Castillo de Artstetten, residencia del hermano menor de Maximiliano el archiduque Carlos Luis, llegaron muchas de las pertenencias de Maximiliano después de su muerte.

la expresión de dolor de las facciones, además el autor colocó la figura sobre un fondo de paisaje unos cipreses, que evocan y simbolizan la muerte de un ser querido. Si bien en el cuadro atribuido a Winterhalter Carlota parece tener menos de diez años, en éste ella se encuentra retratada, en plena adolescencia.

Ormond, para la exposición de Winterhalter en 1979, introdujo un cuadro con el título *Una niña llamada la princesa Carlota* ; pero el inventario de Leopoldo I sólo lo identifica como "cabeza de niña" y tampoco está apuntado en la lista de Wild. Hoy los belgas lo atribuyen a Hermann Winterhalter, hermano de Franz, y lo clasifican como un cuadro de género.¹¹⁶

Cuando Carlota tenía 17 años fue retratada de cuerpo entero por Nicaise de Keyser.¹¹⁷ (fig. 40) Probablemente se trate del retrato que tradicionalmente se hacían ciertos sectores de la sociedad cuando los jóvenes iban a casarse o como una presentación previa al compromiso. Ella lleva un vestido largo manufacturado con tul y encajes vaporosos de color blanco, de amplio escote y manga caída sobre los brazos, luce como único adorno unos racimos colgantes de unas flores bermellón. Como joyas, porta dos brazaletes de hilos de perlas, el de la mano derecha de cinco hilos tiene como broche un pequeño portarretratos, la imagen masculina que aparece es posiblemente la de Maximiliano y de esa mano cuelga un pañuelo blanco de encaje. Es de notar que el retrato de la reina María Amelia hecho por Winterhalter en 1842, también llevaba en la mano izquierda una pulsera de hilos de perlas y como broche un portarretratos y una figura masculina en él -la joya fue típica del siglo. En la mano izquierda Carlota lleva otro brazalete más delgado cuya figura no se distingue. Siguiendo la tradición, el autor flanquea a la persona de Carlota por la consabida columna, el cortinaje y un amplio paisaje de fondo; sobre una mesa se encuentran sus guantes, su abanico y un arreglo floral en un gran jarrón de porcelana, cierra la composición. De la misma época que este retrato debe ser la escultura en yeso del artista belga Joseph Jacques

¹¹⁶ Richard Ormond, *op.cit.* p. 198.

¹¹⁷ El cuadro se encuentra en las casas consistoriales de Amberes mide 259 x 155 y se trata de un retrato al óleo. Nicaise de Keyser (1813-1887).

Ducaju, quien la representa como una bella y joven mujer, antes de desposarse, las flores son el motivo principal de decoración ya que las lleva tanto el pelo como alrededor de los encajes del vestido. (fig. 41) Ducaju fue el escultor tanto de Leopoldo I, como de Leopoldo II su hermano.

La historia del matrimonio y de su vida en Miramar sería descrita en varios lienzos por el pintor originario de Trieste, Cesare Félix George dell'Acqua. (fig. 42) El primer cuadro de este ciclo comienza con la ceremonia religiosa del matrimonio en la corte belga, cuando Maximiliano insistió en que el pintor estuviera presente en Bruselas el día de la boda el 27 de julio 1857.¹¹⁸ Dell'Acqua había vivido ya en París y en Bruselas se encontraba con uno de sus hermanos, sin embargo por su lugar de origen estaba vinculado a Trieste.¹¹⁹ La serie continuaría con la visita de los emperadores Austríacos a Miramar y con los bailes de despedida. Dell'Acqua trabajaría de 1858 a 1866 en diversas comisiones para el Castillo de Miramar, ya fuera desde su estudio en Bélgica o en Miramar. Como queda dicho Maximiliano ideó que su pintor fuera asesorado por el historiador Pietro Kandler, para que se formara una historia tanto del sitio donde estaba ubicado el Castillo de Miramar como de los eventos que dotaban de historia a los archiduques.

Retratarse con el traje típico del lugar fue para Maximiliano y Carlota el principio por el que comenzaba una identificación con la región que se les daba para gobernar. Cuando Francisco José nombró a Maximiliano gobernador del reino Lombardo Véneto, la joven pareja ocupó su residencia en Milán en 1857. Durante su estancia, Carlota fue retratada de frente, vestida a la usanza milanese por el artista belga Jean Portaels.¹²⁰ (fig. 43) Portaels había sido pintor de la corte Belga y cuando Maximiliano y Carlota se fueron a Milán él los siguió.¹²¹ Sin embargo conservar la Lombardía para Austria resultó imposible. Una conflagración internacional por primera vez los rebasaba. Los ejércitos franceses

¹¹⁸ Laura Ruaro Loseri, *op.cit.* p. 197. La dote de Carlota fue de tres millones de francos una suma enorme para la época. Luis Weckmann, *op.cit.* p. 35.

¹¹⁹ Nació en Trieste en 1821 y murió en Bruselas en 1904.

¹²⁰ El cuadro se encuentra hoy en el Castillo de Miramar.

¹²¹ Rossella Fabiani, *op.cit.* p. 115. Maximiliano le había comprado dos cuadros describiendo el cercano oriente hechos en 1842 antecediendo su propio viaje.

comandados por Napoleón III, junto con los ejércitos de la casa de Saboya derrotaron a Austria. Magenta y Solferino fueron triunfos del que más tarde sería su aliado en la empresa mexicana, Napoleón III. Carlota y Maximiliano se tuvieron que retirar a su castillo en Miramar.

En Miramar, Carlota sería introducida por su consorte a otros gustos que los aprendidos en la corte belga. Carlota se familiarizó a través del coleccionismo de Maximiliano, con el arte egipcio como un toque de lo exótico. A pesar de que Maximiliano consideraba más avanzada a Carlota pues cuando él decía "él era liberal pero esto no es nada junto a la emperatriz que es roja."¹²² el comentario se ha de haber referido a ciertos aspectos socio-políticos, pues los gustos de Maximiliano comprendían otras culturas. La egiptomanía se encontraba en todo su esplendor tanto en Francia como en Austria.

El primer retrato que conocemos donde a Carlota se le representa como soberana es la obra que hiciera Edward Heinrich en 1863. (fig. 44) El había sido contratado en 1860 para pintar un gran cuadro con el árbol genealógico de las dinastías de los Habsburgo y Lorena. No es un retrato frontal sino de tres cuartos mirando hacia Maximiliano que aparece en su péndante. El pelo lo lleva recogido y un cairel le cae sobre el hombro, no lleva joyas y como símbolos reales lleva una corona de oro y una capa de armiño le cruza el hombro.¹²³ De este cuadro se hicieron varias litografías en Europa que circularon también en la Ciudad de México, de donde probablemente se copiaron los óleos que hoy se encuentran en colecciones mexicanas.¹²⁴ Curioso es notar que la imagen en las estas copias está invertida con respecto al original. Si bien la imagen se difundió a través de la litografía, su retrato oficial como emperatriz de México solicitado en Europa llegaría hasta 1865.

La salida de Miramar, el viaje y la recepción de los emperadores a Veracruz y su paso por Córdoba y Orizaba ha quedado descrito en el capítulo anterior. Empecemos la historia de Carlota en México desde su

¹²² José Iturriaga, *op. cit.* p. 63.

¹²³ El ser princesa belga le permitía el uso de la corona.

¹²⁴ El cuadro fue hecho por Morales Van Eyden y se encuentra en una colección privada.

paso por Orizaba donde empezó su labor por las obras de beneficencia. Las imágenes que se rescatan de los álbumes son de gran ingenuidad sobre todo en la que ellos dos hacen una parada en Escamela de Orizaba. La acuarela en color la guarda la biblioteca Nacional de Viena y la litografía fue reproducida en el álbum de Miramar a México.

De su paso por Puebla se hizo un tiraje limitado de álbumes con las fotografías de Manuel Rizo; el cual tiempo después se convirtió en una pequeña publicación Breve Noticia del recibimiento y Permanencia de S.S. M.M. en la ciudad de Puebla donde se reprodujeron en litografía los ambientes tanto interiores como exteriores del recibimiento. La nota visual preponderante son los espacios vacíos, se le da importancia a la preparación que hubo para recibirlos, pero sólo una imagen es un testigo de la multitudinaria recepción. Las efigies de los emperadores aparecen recortadas en pequeños óvalos, se reprodujeron sus facciones y su indumentaria tomada de las fotografías a las que los litógrafos habían tenido acceso desde principio de ese año. Carlota pasó su primer cumpleaños en la ciudad de Puebla donde se le había preparado un arco de "caprichoso gusto pero elegante, dedicado por el bello sexo de Puebla..."¹²⁵ Los arcos que en tiempos coloniales habían servido para desplegar complicados mensajes de bienvenida a los virreyes ahora, como decía la prensa, se "plantaban como árboles." En honor de Carlota, al Paseo antiguo de San Francisco, se le cambió de nombre al de Recreo de la Emperatriz.

Antes de su llegada a la Ciudad de México, el 4 de junio de 1864, en San Juan del Río, municipio de Querétaro, el cabildo había promulgado a Carlota Amalia patrona y protectora de dicho distrito determinándose que "en la plaza principal se colocara una estatua que representara a la soberana que como madre tierna ha de enjugar nuestras lágrimas y que se forme una sociedad de señoras para que ejerzan la beneficencia pública a nombre de la emperatriz que el cielo nos ha legado."¹²⁶ El monumento finalmente no fue levantado pues en opinión de Maximiliano no se les debían levantar a

¹²⁵ José Iturriaga, op.cit. p. 225.

¹²⁶ El Pájaro Verde, "Estatua a S.M. la emperatriz" 4 de junio 1864. (BDSPP)

las personas que todavía vivían.¹²⁷ Sin embargo es interesante notar el modo de dirigirse a la emperatriz como "madre tierna". La historia mexicana en su discurso ya había encontrado un "padre", el cura Hidalgo, pero las heroínas de la Independencia no habían ocupado el papel de madre, sólo una figura celestial había llegado a ser la "madre del pueblo mexicano" la Virgen de Guadalupe. Ahora, a una figura monárquica, le daban esa posibilidad. ¡Carlota podía aspirar a ser la madre terrenal de los mexicanos!

En Puebla uno de los discursos incorporaba la misma imagen: "la augusta Emperatriz se encarga, ya lo sabéis, de la tarea de consagrar al país todos los nobles sentimientos de una virtud cristiana y toda la dulzura de una madre tierna."¹²⁸ Este tipo de discurso lo podemos seguir encontrando a lo largo de su breve estadía.

El programa de llegada a la ciudad de México preveía la entrada por Xochimilco y Mexicalcingo; sin embargo hubo un cambio de ruta unos días antes, pues ellos, los soberanos, querían antes de entrar a la Ciudad visitar "el célebre santuario donde se venera la Patrona de México y descansar cerca de un lugar sagrado la noche anterior a su entrada."¹²⁹ El paso por la Villa de Guadalupe quedó registrado en la correspondencia de Carlota, quien ocho días después comunicó sus impresiones a la emperatriz Eugenia: "la vista de la Virgen de Guadalupe me conmovió profundamente, era como una gran reparación histórica aquel homenaje rendido a la protectora de los indios por un descendiente de Carlos V al disponerse a ocupar el trono de Montezuma (sic)."¹³⁰ El paso al santuario de la Virgen era un reconocimiento al poder de la imagen como protectora del pueblo mexicano, una liga a la religiosidad del mexicano independiente de la silla catedralicia. No sólo en esta ocasión Carlota reconoció el poder de la Virgen sino que siempre festejó el "santo" de la Virgen y desde 1863 guardaba "un riquísimo relicario con una imagen de la Virgen de

127 AGN, documento 523, 23 de octubre 1865. La caja de agua se coronaría con una estatua de Carlota y cuatro bajorrelieves esculpidos por José Noriega.

128 Advenimiento, *op.cit.* p. 221.

129 *Ibid.* p. 256.

130 José Iturriaga, *op.cit.* p. 148.

Guadalupe."¹³¹ En diciembre de 1864 se preparó un ceremonial para la fiesta y fueron invitados todos los miembros de la Academia de San Carlos. Sus plegarias y confianza en la ayuda que la Virgen daría a sus proyectos la podemos observar en sus cartas. En octubre de 1866 ya desde Europa escribe "recomendé este asunto [el Concordato] a la Virgen de Guadalupe nuestra patrona antes de salir."¹³² En un documento sin fecha se le pide a Julius Hoffmann que arregle las casa del cabildo de Guadalupe para los emperadores y se le dan indicaciones precisas sobre los muebles y la decoración.¹³³

Los reyes, como les decía el pueblo. "bajaron del tren [proveniente de la Villa de Guadalupe] en la plazuela de Villamil [hoy plaza Aquiles Serdán] y entraron por las calles de San Andrés, Vergara, Correo, Profesa y las dos de Plateros hasta llegar al atrio de la Catedral. En el tránsito el carruaje se había detenido en cien ocasiones para recibir presentes de admiración, escuchar la lectura de versos entusiastas o conocer las fachadas de edificios como el Colegio de Minería que sobresalió en su ornamentación espléndida."¹³⁴ "Las azoteas, los balcones, las prominencias de los edificios, los quicios de las calles, las aceras, las plazas, todo rebosaba de curiosos que gritaban ensordeciendo el espacio con su algarabía... El pueblo veía con asombro aquella pareja de extranjeros hermosos, que según le decían ya eran mexicanos y lo iban a gobernar para siempre."¹³⁵

María Carlota Amalia "iba a cumplir 23 años. Alta, blanca sonrosada; de profusa cabellera de color castaño oscuro, de ojos pardos, de mirada franca y penetrante no se parecía a ninguno de sus retratos. Vestía en esa ocasión un traje de seda azul y blanco, manteleta azul y capota sin otro adorno que unas flores. Daba con su sencillez una lección contra el

¹³¹ Carta de Pablo Antonio de Niño Jesús a Gutiérrez Estrada. 13 de noviembre 1863, folio 449, caja 110. (HHStA LC). El regalo había sido hecho a nombre de las Señoras Poblanas en la que se suplicaba que interpusiese sus ruegos con su Augusto esposo para que jamás en México hubiese tolerancia de cultos.

¹³² Luis Weckmann, *op.cit.* p. 142.

¹³³ S.f. folio 829, caja 16. (HHStA).

¹³⁴ Juan de Dios Peza, *op.cit.* p. 139.

¹³⁵ *Ibid.* p. 140.

lujo exagerado de las que la recibían y hacia saltar las gracias naturales de que estaba adornada."¹³⁶

De acuerdo al programa elaborado, Carlota sería recibida con un arco hecho expresamente para ella, las encargadas de hacerlo serían "Las señoras mexicanas (quienes) dedicarían a la emperatriz Carlota, un arco que deberá ser decorado con flores y las Gracias, según el modelo que se adopte por la comisión de señoras, que se nombren al efecto."¹³⁷ La comisión de mujeres recurrió a Manuel Serrano, el hacedor de escenografías y escenas populares. A la obra se conoció como el *Arco de las Flores* y fue colocado al llegar a Betlemitas. Según la descripción del periódico era "de orden gótico ogivo y en el se advertía ligereza, suavidad y buen gusto."¹³⁸ La enumeración de sus virtudes correspondían a las cualidades femeninas que se esperaban de las mujeres en el siglo XIX. El carácter femenino del arco se reforzaba con los dísticos y sonetos que llevaba inscritos. Haciendo uso del valor simbólico Carlota era:

Como el iris que brilla en la tormenta.
En México Carlota se presenta.¹³⁹

Los sonetos que continuaban no olvidaban el valor de madre que ahora de nueva cuenta se invocaba

Esposa de un monarca, su alma pura
Divide entre sus pueblos y su esposo
Abre al uno su pecho cariñoso
Y da a los otros maternal ternura¹⁴⁰

Visualmente hay testimonios de los arcos tanto por fotografías como por litografías. Antonio Flores presentaría en la exposición de 1865

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ El Pájaro Verde, 14 de abril 1864. (BDSPP) La lista la encabezaba la Sra. Almonte, la Sra. del gral. Salas, la Sra. de Salazar, la hija de Gutiérrez Estrada y algunas otras damas de Palacio junto con dos regidores.

¹³⁸ La Sociedad, 16 de junio 1864. (BDSPP)

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem.

litografías de los arcos copiadas de fotografías. Mientras que la fotografía nos da la idea de un espacio reducido y con poca luz las litografías lo agrandan, limpian e iluminan.¹⁴¹ (figs. 45, 46)

La pareja había llegado finalmente a su destino después de dos meses de viaje en barco, tren, carroza, diligencia y a caballo. En su recorrido, recibieron múltiples muestras de afecto en distintas poblaciones incluyendo algunas por las que no pasaron. En palabras de Carlota, el viaje le había dejado "una extraña impresión, los mexicanos se deshacían en excusas por el mal camino y les aseguramos que no era nada, pero no hay palabras para expresarlo, se necesitaba nuestra edad y buen humor para no estar agotados, ni tener una costilla rota."¹⁴²

La residencia a la que llegaron fue el llamado Palacio Nacional que pronto cambiaría de nombre por el de Palacio Imperial; sin embargo los primeros meses se le siguió llamando así.¹⁴³ La adecuación de las obras para sus residencias estuvo: "bajo la mano concedora de Maximiliano." Carlota había traído, por los menos, dos cuadros de vistas de Venecia como regalo del tío Joinville que finalmente colocó en Chapultepec.¹⁴⁴ Venecia tenía para ellos recuerdos especiales: ya en Miramar, Carlota había copiado una vista de San Jorge de Venecia de un cuadro de su colección, del autor J.B. Moer.

Las tareas de la emperatriz en cuanto a mantener una comunicación escrita fueron múltiples: sostenía correspondencia con las cortes europeas, con lo cual debió haber pasado varias horas de su día sentada tras un escritorio, pues ella misma preparaba los borradores que después serían copiados por los amanuenses, también preparaba de propia mano algunos de los decretos de Maximiliano, notas diplomáticas de Almonte o ciertas circulares.¹⁴⁵ A más de escribirles a sus allegados, los suscribía al

141 Ver capítulo: *Así circulaban sus imágenes* pp. 184-185.

142 José Iturriaga, *op.cit.* p. 149.

143 La primera papelería que se usó para los documentos llevaba grabado el membrete de Palacio Nacional.

144 José Iturriaga, *op.cit.* p. 159.

145 Luis Weckmann, *op.cit.* p. XII.

periódico, así recibieron L' Ere Nouvelle, la Reina Amelia, su hermano Leopoldo el duque de Brabante, la duquesa de Norfolk y el ministro Hidalgo entre otros.¹⁴⁶ En su opinión el periódico estaba bastante bien escrito y contenía decretos y noticias importantes tanto mexicanas como europeas e incluso novelas como Los cazadores de abejas, de escenas de costumbres mexicanas que ella recomienda.¹⁴⁷ En su correspondencia comentaba los artículos sobre el Imperio pero también los artículos y caricaturas en periódicos de oposición como La Orquesta. Después de la creación de El Diario del Imperio sugería a Maximiliano la publicación de material en el periódico oficial de artículos que encontraba en otros periódicos cuya reproducción le parecía conveniente. Fue a través de estos envíos de la prensa, que sus allegados se enteraron de algo de lo que sucedía. Los recortes de prensa en los archivos de Carlota son múltiples y variados en su elección de fuentes.

Las fotografías que se tienen de Carlota antes de su partida a México nos muestran dos caras, el de la princesa y el de una mujer de la burguesía decimonónica. El atuendo que lleva Carlota para sus sesiones, a excepción de la tomada por Malovich, es el de calle y el fotógrafo emplea el mismo mueble, la misma cortina y el tapete que para los clientes selectos tanto de Mayer & Pierson, (fig. 47) como de Disdéri, Ludovic Anger, Robert Bingham ó Louis Ghèmar. Vestida de negro, cubierta por un chal, sosteniendo un libro, vista casi de espaldas, nunca sonríe ni ella, ni las muchas que posaron en esos años. La *carte de visite* codificó una manera de presentarse ante el fotógrafo. La variación en las poses estuvo por un lado vinculada a la tradición del retrato pictórico y por otro abrió, por su inmediatez, otras maneras de ver.

En Trieste, Malovich haría los dos retratos oficiales de los futuros soberanos. (fig. 48) Para su retrato como emperatriz ella lucía un vestido blanco largo, con las manos cruzadas al frente sostenía un abanico y algún tipo de tapado, sus muñecas estaban enjovadas con hileras de brazaletes. Su cabello estaba recogido y coronado por una guirnalda de flores, todavía no

¹⁴⁶ Les envió suscripción a la reina María Amelia, a su hermano Leopoldo el duque de Brabante, y a José Hidalgo entre otros.

¹⁴⁷ José Iturriaga, *op.cit.* p. 195.

una corona de oro, su cuello estaba adornado por un collar de dos hilos y aretes largos de perlas pendían de sus oídos - sobre el vestido llevaba una condecoración. La simplicidad del fondo y la complicación de transportar las luces nos hace suponer que Carlota asistió al estudio de Malovich en Trieste en la calle de Vía del Torrente # 16. Se sabe que hasta Napoleón iba a la casa de Disdéri. Sin embargo y por ser una ocasión especial el fotógrafo pudo haber ido a Miramar (como había ido a Lacroma a fotografiar los terrenos del futuro proyecto) y un telón se extendió para hacer un fondo neutral. Esta fotografía sería copiada por otros fotógrafos, tal es el caso de Ghémar frères de Bélgica y por litógrafos tanto en Europa como en México. La imagen se difundió durante largo tiempo; antes y después de su partida de Miramar, tanto en la prensa como por las pequeñas *carte de visite* que se vendían. Carlota hizo difundir su imagen como emperatriz tanto en América como en Europa, pidiéndole a Frau Stoger su distribución. La antigua dama de compañía dejó constancia de haber obedecido la voluntad de Carlota al enviar "fotografías de Carlota en atuendo de emperatriz."¹⁴⁸ ¡Esta imagen llegaría a ser uno de los íconos imperiales de Carlota!

Por medio del fotomontaje se logró yuxtaponer elementos no existentes en el momento de imprimir el original, ellos se hicieron de diversos tipos: aquellos que aglutinaban una serie de personajes, los que repetían una imagen con distinto fondo y otros que con la superposición de las imágenes contaban alguna historia. Como ejemplo de los primeros tenemos los que se forman alrededor de Carlota rodeándola de sus damas o las de Maximiliano junto a sus colaboradores. Con distinto fondo tenemos fotografías de Maximiliano y Carlota en el estudio de Mayer y Pierson de ca. 1857, y después encontramos la imagen con un fondo enjardinado. Como ejemplo de los últimos está toda esa producción que se dio después de la ejecución de Maximiliano y en la que aparecen juntos Carlota y Maximiliano a pesar de la separación.

Si Carlota fue la encargada de formar la historia en imágenes a través de los álbumes de fotografías que confeccionaba, como el que se

¹⁴⁸ *Ibid.* p.96.

conserva en Chapultepec,¹⁴⁹ Maximiliano lo fue de comisionar los retratos oficiales como soberanos. La historia del patrocinio de estos cuadros la hemos visto en el capítulo anterior. Veamos ahora los cuadros de Carlota ya como emperatriz. Seguramente posó para Winterhalter en su estudio de París en el num. 2 rue Basée du Rempart en Chaussée d'Antin en la orilla derecha del Sena en París. o el fue a donde ella se hospedaba -las dos formas eran acostumbradas. No hay noticias de que Eugenia les hubiera prestado el pequeño gabinete que construyó ex-profeso para que diferentes artistas los pintaran y fotografiaran en uno de los áticos de las Tullerías.¹⁵⁰ Al maestro le hacía falta, a estas alturas de su carrera, una sola sesión para captar las facciones de sus clientes. Lo común eran seis o siete sesiones, lo demás a excepción de los brazos se solucionaba con los modelos de vestido que se escogían para la ocasión. (fig. 49)

El retrato de Carlota no es de cuerpo entero, sino de medio cuerpo. El cuadro está pensado para hacer pareja con el de Maximiliano así que ella ve hacia él. Lleva un vestido blanco y de la corona de oro sale un tul que se recoge en el frente del vestido. todavía no lleva la banda con la condecoración de San Carlos. Las facciones de Carlota no son las de la fotografía de Malovich sino una interpretación personal de Winterhalter, en la que hay un alargamiento de éstas.

El retrato de Winterhalter no llegó a ser el retrato oficial, ya que en palabras de Hidalgo: el médico no le permitía al pintor la manufactura de los cuadros de corte. La historia mas bien confirma, que fue el éxito abrumador que tenía, lo que le impedía aceptar más comisiones. Ya que en 1865 ejecutó 9 retratos incluyendo los de los emperadores de Austria: Francisco José y Elizabeth. Winterhalter para llevar a cabo esa comisión fue a Austria poco tiempo después de la partida de Maximiliano y Carlota a México. En Austria no sólo pintó los retratos oficiales, sino dos más de la emperatriz y uno de la madre la archiduquesa Sofía. Es probable que debido a que la corte austríaca ya contaba con los retratos ejecutados por Winterhalter; la archiduquesa ahora quería tener, los de su querido

¹⁴⁹ Ver el capítulo: *Así circulaban sus imágenes* pp. 191-93.

¹⁵⁰ Richard Ormond, *op.cit.* p. 48.

Maximiliano pintados por el mismo autor -el de Carlota iría a México. Winterhalter para la comisión austríaca tuvo un estudio en el Palacio de Schönbrunn y le pagaron 30,000 florines por los dos retratos oficiales. El precio en principio, era cuestión de tamaño más este se fue incrementando a medida que el artista fue obteniendo mayor renombre en las cortes europeas.¹⁵¹

Si bien Winterhalter terminó los retratos de medio cuerpo, la comisión para ejecutar los retratos imperiales de cuerpo entero se la pasó a Albert Graefle, su antiguo compañero en la Academia de Munich. Ambos habían estudiado bajo la dirección de Schnorr y de Cornelius, quien fuera director de la Academia desde 1825. Sin embargo tanto él como Winterhalter se separaron de la corriente nazarena de Overbeck y Cornelius entrando y saliendo al neoclasicismo, al neo-rococo, y aún a un romanticismo restringido -sobre todo en obras no oficiales.

La relación de estos artistas fue más allá de los años escolares: al obtener Franz gran éxito en París, necesitó un taller bien organizado que le permitiera satisfacer todas las demandas de sus clientes, ello estuvo a cargo de su hermano Hermann y de otros artistas, entre ellos Graefle. Albert llegó a París en 1839, año en que Winterhalter empezó a trabajar para Luis Felipe cuando la ayuda de los artistas para hacer copias, litografías y contribuir a pintar los vestidos y los accesorios, se le iba haciendo indispensable a su antiguo compañero.¹⁵² A más de ser asistente, Graefle mantuvo un estudio independiente que le permitió participar en varios salones, finalmente regresó a Munich en 1859. Los términos amistosos continuaron, pues fue por su recomendación que Albert trabajó para la corte inglesa a principios de los años sesenta y luego le envió la comisión de Maximiliano y Carlota a Munich.¹⁵³

¹⁵¹ El cuadro de Leopoldo I había costado en 1839 mil quinientos francos; el de Luis Felipe 12 000 francos; los dos retratos oficiales de la Reina Victoria y el Príncipe Alberto de 1843 costaron 300 guineas y los de 1853 de Napoleón y Eugenia tuvieron un costo de 24 000 francos.

¹⁵² Los retratos de la reina Victoria y el príncipe Alberto fueron copiadas por la mitad del precio por el propio artista y fueron copiadas por la tercera parte en el estudio de Winterhalter. Se hicieron más de 20 copias. De manera similar fueron copiados los de Eugenia y Napoleón III.

¹⁵³ Richard Ormond, *op.cit.* pp. 42-46.

Graefle empezaba su comisión como una copia ya que exigió que los originales le fueran mandados, de ellos tomó el rostro. (fig. 50) El modelo a seguir al ser de medio cuerpo, no le daba la solución completa por lo que había ahora que encontrar solución: al fondo, a la vestimenta y a los símbolos del poder. Graefle no se salió de la tradición barroca del retrato y utilizó los elementos consabidos: mesa, sillón, corona, gran columna, amplio cortinaje y paisaje idílico para formar la escenografía donde desarrollaría la obra; el interior se mezcla con el exterior a través de un gran vano donde la alfombra roja del dosel se confunde con la tierra del bosque que se vislumbra. Para la figura contaba con el retrato de Winterhalter para seguir de cerca las facciones y para el vestido contamos con una carta de Hidalgo a Carlota en donde le dice que el pintor ha exigido que se le compre un vestido " de raso blanco con encaje de perlas hecho por Mm.. Boyer del 17 de Rue de la Paix que es la costurera que hace los vestidos de la princesas que se retratan con Winterhalter. Yo no he querido negarme a esto sin embargo no estoy autorizado a hacer este gasto."¹⁵⁴ La información de Graefle [o de Hidalgo] no era la más avanzada, el modisto de Sisi y Eugenia de Montijo era Worth, quien era el más cotizado dictador de la moda en los años sesenta y el más empleado por la realeza, con cuyos vestidos decidían retratarse. La literatura dice que Carlota compró en el taller de Worth varios trajes para el viaje a México, tener un modisto masculino era un cambio en las costumbres milenarias. El vestido era blanco, como lo marcaba el rigor de un retrato imperial, las características formales del vestido eran similares, tanto a los retratos anteriores de Carlota, como a los de otras damas de las cortes europeas, su forma era de campana invertida, falda larga, manga corta y escote que caía sobre los hombros, estaba confeccionado con tul, la tela de moda de reciente invención, que permitía al artista lucir su habilidad en las transparencias de los velos; además se empleó la seda, el encaje y las perlas con las que se rebordó. El bordado de perlas se hizo para cada uno de los olanes que forman la parte central de la falda y todo alrededor del vuelo del vestido, así como los centros de las flores de seda que caen a los lados

¹⁵⁴ 15 de marzo 1865, caja 19. (HHStA). Además de seguir de cerca la elaboración del retrato dio seguimiento al escudo de armas, "he mandado hacer otro sello para emperatriz poniendo el león belga que faltaba." 15 de mayo 1864, caja 119.(HHStA)

del motivo central del vestido. Las perlas también flanquean y demarcan el escote y los encajes. Tanta perla puso en el vestido que se le olvidó pintarle los aretes. Como símbolos del poder, Carlota está colocada sobre los escalones del trono, lleva ahora sí, y no como en las fotografías, la corona de oro y porta la banda de la orden de San Carlos a más de otra condecoración que a la usanza austríaca se lleva cerca del hombro. La Gran Cruz de la orden de San Carlos la fundó ella para conmemorar el aniversario del imperio el 10 de abril de 1865; esas bandas de colores con las condecoraciones se pusieron de moda en la corte desde tiempos de Napoleón I.¹⁵⁵ La orden de San Carlos sólo fue pintada en el retrato donde se halla de cuerpo entero (y suponemos a última hora) pues en la copia que Graefle hizo para la reina Victoria no llevaba la banda con la condecoración y es una copia idéntica a la de Winterhalter. La figura parece un maniquí demasiado estático no hay una preocupación por el movimiento. La representación de una imagen imperial resultó más importante que la factura de un retrato.

Si comparamos este retrato de Carlota con el que hizo Winterhalter de su conuñia Elizabeth, el mismo año, las semejanzas son múltiples pero las diferencias esenciales. Winterhalter ha omitido el pesado cortinaje y el paisaje bucólico ha sido extendido confundándose con el gran ramillete de flores que se encuentra en el interior. La corona imperial de Carlota quedó sustituida por unas estrellas formadas por diamantes que caen sobre la pesada cabellera. El vestido de Sisi, diseñado por Worth, en lugar de estar rebordado de perlas, lleva estrellas de plata en el tul que cubre y envuelve todo el vestido, el perfil del cuerpo destaca la espalda, no es frontal como el de Carlota y el movimiento del vestido empieza a existir. El cuadro de Graefle está más apegado a la Eugenia de 1853 de Winterhalter, que a la Elizabeth de 1865. Graefle fue un buen imitador, pero careció del atrevimiento de Winterhalter tanto en la composición como en el mensaje ya que el maestro, para ese entonces, se había desecho de la obviedad de los símbolos del poder y en sus fondos penetraba un romanticismo restringido.

¹⁵⁵ La gran Cruz de la orden de San Carlos la recibieron 37 personas entre ellas su abuela la Reina María Amelia, Isabel de Brasil, Isabel II de España, Elizabeth de Austria, la Marquesa Rocca Saporiti, Condesa de Grünne (dama de palacio) y Maria de Yve de Bavay (dama de honor) Luis Weckmann, *op.cit.* pp. 1-4.

El retrato imperial de Carlota quedó como un fetiche y fue reproducido en fotografía, en litografía, en vidrio, en tazas y platos de porcelana pero no fue copiado al óleo. Quedó junto con la fotografía de Malovich como un ícono más de la monarquía. Al ser reproducido por la fotografía se creaba la ilusión de que la toma hubiese sido hecha del natural y no la creación decantada de un imagen imperial con siglos de tradición detrás de ella. ¡Así se debían ver los monarcas!

Antes de llegar a México, Carlota en sus notas de las "cosas por hacer" tenía el fundar una academia de pintura así como un conservatorio de música.¹⁵⁶ Más ello no fue necesario -ya que varias eran las academias de pintura en el reino.

Visitó la Academia de San Carlos en agosto de 1864 y quedó muy satisfecha de los adelantos del establecimiento, muy particularmente de los de la clase de paisaje. Seguramente se identificó más con el género que ella misma había practicado en el Castillo de Miramar en donde tenía acondicionado un estudio donde practicaba la pintura y la escultura. Múltiples ejemplos de su obra paisajística existen en Miramar y en el Palacio de la Dinastía. Son de tamaño pequeño, de colores cálidos y por ser bocetos en pastel ó acuarela sobre papel, gozan del privilegio de lo fugaz y lo no terminado como una cualidad valorada en la estética de fin de siglo. Por ser *equisses* podrían pertenecer a la producción de las escuelas a *plein air*; algunos otros son copias de cuadros de su propia colección.¹⁵⁷ (fig. 51) El encontrar una academia organizada y no sólo de pintura le debió de haber dado placer. Ella se suscribió a la exposición de 1865 con 100 acciones y en la rifa obtuvo varios premios.¹⁵⁸

¹⁵⁶ En una nota con fecha dudosa y como una ayuda de memoria anotaba entre lo que ella debía hacer al llegar al nuevo país, era fundar una academia de pintura así como un conservatorio de música en el mismo memorandum se preguntaba cual sería la organización en París, Bruselas y Amberes. José Iturriaga, *op.cit.* p. 163.

¹⁵⁷ Carlota solía regalar abanicos decorados por ella cuando se los solicitaban. Luis Weckmann, *op.cit.* p. 32.

¹⁵⁸ Eliseo Olvera *San Francisco de Asís* copia, José Ma. Velasco *San Angel* original, Diego Alarcón *La Vendimia* copia.

Carlota se interesó en becar al joven poblano Alarcón cuyo primer nombre, no es citado en los archivos que dan cuenta de su pensión para continuar sus estudios en L' Ecole des Beaux Arts. También Hidalgo se refiere a un joven que también contó con el "apoyo de la emperatriz Eugenia desde que vio unas figuras de cera que le presentó."¹⁵⁹ Suponemos que es la misma pensión de la que habla José Fernando Ramírez, sin otro dato más que ha sido otorgada por la emperatriz a un escultor.¹⁶⁰

¿Por qué si Rebull hizo un retrato imperial de Maximiliano los mexicanos no hicieron un retrato de corte para ella? La prensa habla de los que se hicieron para colgar en los balcones a su llegada tanto en Puebla como en la ciudad de México, sin embargo no se conoce un retrato imperial de cuerpo entero. Atribuidos a Rebull hay varios óvalos, uno en Praga y otros en colecciones particulares. (fig. 52) Existe un documento elaborado por Rebull, donde se hace una descripción detallada de lo que se ha hecho y de lo que habrá de hacerse; allí sólo se refiere a que se deben sacar copias del busto de Carlota sin mencionar cuál obra se debe copiar. Por otro lado el citado documento tampoco menciona el hecho de que se haya ordenado uno de cuerpo entero de la emperatriz.¹⁶¹ El retrato de Carlota en Praga fue depositado ahí pues formaba parte del legado que Francisco Kaska dejó al Museo Nacional Narodni. La leyenda cuenta que se trataba del retrato de cuerpo entero pero que no se hallaba terminado y Kaska lo mandó hacer un óvalo.¹⁶² En éstas pinturas vemos a la Carlota que más se parece a las fotografías de Aubert (fig. 53) que a los retratos anteriores de corte europeo. Lleva el vestido blanco en cuyo escote lucen tres hileras de perlas, porta una diadema y lleva dos condecoraciones.

En Miramar firmado en 1866 por L. Sánchez se halla un óvalo y lo atribuyen a un Leopoldo Sánchez será a caso una T de Tiburcio Sánchez. (fig. 54) Ella lleva una flor roja en el pelo y una mantilla negra la envuelve cubriéndole los hombros, su expresión es producto de una

¹⁵⁹ 1 de diciembre 1864. (HHStA LC)

¹⁶⁰ José Fernando Ramírez, Obras del Lic José Fernando Ramírez Memorias para servir al Segundo Imperio, 1904. p. 91.

¹⁶¹ 11 de Mayo 1866. folio724. caja 16. (HHStA)

¹⁶² Xavier Moyssén México en el Mundo de las colecciones de Arte México Moderno p. 213.

observación más que una copia de una fotografía. Del cuadro hay tres copias más: una en el Palacio de la Dinastía y aparece como de autor anónimo, otra en el Castillo de Artstetten atribuida a Franz Schotzberg y una más en una colección particular en la Ciudad de México. ¿Quién hizo la imagen original?

Como amazona quedó retratada dos veces, una por José María Velasco en su cuadro *La Alameda de México* donde pasea acompañada de otros jinetes. (fig. 55) Velasco le dio unidad relativa al episodio ya que las figuras se relacionan con un punto de interés principal: Carlota y los jinetes que la acompañan. En el dibujo al carbón de la emperatriz, Velasco juega con el movimiento del vestido y la posición de la soberana, pero no hay una especificidad en el rostro, éste queda casi oculto por la perspectiva y debido a que en uno, voltea hacia su derecha y en el otro se encuentra de espaldas. La Alameda era uno de sus sitios favoritos, su gusto por los jardines era conocido y por ello Maximiliano le confió sus obras de embellecimiento. Se plantaron árboles y flores en donde antes se levantaban barracas de títeres y caballitos de madera. El paisaje de la Alameda no se concibe como un jardín cerrado sino que éste se continúa hacia lo que en un futuro próximo sería el Paseo del emperador donde destaca el castillo de Chapultepec. En el cuadro Velasco retrató a diversos sectores de la sociedad: el indígena trabajando en los arreglos de remodelación u observando a la emperatriz a distancia; una clase media "bien vestida" que no se mezcla pero que también la observa y los jinetes que la "protegen" -ella sólo entabla diálogo con la dama que la acompaña.¹⁶³

La otra obra pequeña en dimensiones está firmada por Pina en 1865. (fig. 56) Ahora Carlota se encuentra sola en el cuadro montada en su caballo al estilo mexicano, el fondo lo ocupa un bosque y no hay más en la composición. El cuadro es muy parecido a uno pintado de la emperatriz de Austria Elizabeth como amazona. Aunque en el cuadro podemos observar el nombre S. Pina con tinta roja, por el estilo del cuadro no parece ser del entonces pensionado de la Academia. Debemos recordar que Pina ese año, se encontraba en Europa comisionado por los soberanos para efectuar el

¹⁶³ María Elena Altamirano, *op.cit.* pp. 134-35.

cuadro conmemorativo de la visita al Papa. Es probable que el cuadro sea posterior y no debido al pincel de Pina.

Beaucé hizo también un retrato de ella, dentro de una escena, donde se encuentra en un alto en el camino abajo de una gran fronda.(fig. 57) Carlota vestida a la usanza zuava descansa junto con su escolta, sentada en un plano distinto y más arriba que los demás, sin embargo parece charlar con uno de ellos, los rodean un grupo que descansa en medio del camino. La obra cuelga hoy en el Castillo de Miramar. Probablemente estos cuadros fueron un encargo de Carlota, sabido es que era una manera suya de hacer. A su paso por Orizaba le pidió a Justo Montiel los dos retratos que más tarde el artista entregaría a Maximiliano, tiempo después de su partida. En la carta le pide que "se digne aceptar los dos retratos que su augusta esposa mandó hacer en Orizaba."¹⁶⁴

Varias son las esculturas que de Carlota se tienen una de factura europea esculpida por Josef Gasser de Valhorn y la de Felipe Sojo (figs. 58, 59) Dos tradiciones de esculpir, una cercana a un romanticismo y otra más apegada a los cánones clásicos.

La relación de los soberanos con los alumnos más avanzados de la Academia y sobre todo con los que habían trabajado en comisiones, debieron ser cercanas. En ocasión del aniversario de la muerte de su padre, le mandaron su más sentido pésame y Carlota lo guardó en su correspondencia.¹⁶⁵ Según constan en las enormes y abundantes listas de invitados que se hacían para las tertulias y conciertos que se organizaban en Palacio y en Chapultepec, ellos asistían en grupo y si iban acompañados -así quedaba registrado.¹⁶⁶

¹⁶⁴ 9 de noviembre 1866. folio 202 y 203. Archivo de Trieste.

¹⁶⁵ Luis Weckmann, *op.cit.*, p. 5.

¹⁶⁶ 4 de junio 1866. caja 57. (HHStA). Los artistas que iban acompañados llevaban cerca de su nombre y entre paréntesis el número de sus acompañantes: Noreña (2) Rebull, Sojo (2) Obregón, Navarrete, Rodríguez, Kaiser, Guillermo Lloyd, Landesio y Clavé(2). y no son las únicas sus nombres se repiten con algunas variaciones el 18 junio 1865, 31 de julio 1865 y 18 de octubre 1865.

El mismo año de su llegada Carlota, visitó también el Museo Nacional "presentándose en él inopinadamente y con la sencillez de traje que implica una lección elocuente contra el lujo... examinó con inteligencia los interesantes vestigios de la civilización azteca, distinguiendo con vista perspicaz los objetos de más mérito y haciendo apreciaciones y reminiscencias de otras civilizaciones estinguidas (sic)."¹⁶⁷ Carlota puso énfasis en la formación de colecciones para el Museo. Para ello le solicitó al marqués de Corio ocuparse de una negociación en la cual "no dudo sabrá, con su tacto acostumbrado, lograr un completo triunfo" Se trataba de que el ayuntamiento y la ciudad de Bruselas le obsequiaran a México el manto de plumas del emperador azteca, su arco y su carcaj que se encontraban en *La Porte de Hal* y continuaba "Ahora U. tendrá la bondad por todos los medios officiosos y el influjo de las personas que conoce en Palacio de hacer de manera que se verifique aquella donación tan fácil cuanto deseable para el museo que queremos establecer en México."¹⁶⁸ A cambio del regalo el imperio correspondería con otro obsequio.

Para que en el Museo se fueran estudiando las distintas culturas quiso traer esculturas de Xochicalco y maquetas de los monumentos de los distintos sitios arqueológicos de Yucatán.¹⁶⁹ El 23 de febrero El Diario del Imperio publicaba que "se dice que Bombelles ha traído el escudo de Moctezuma y unos manuscritos de Hernán Cortés enviados a Carlos V sobre la conquista para la formación del tesoro nacional de fuentes históricas." El Museo empezó a estar abierto al público los domingos de una a tres y los martes y jueves de tres a cinco. Su planta se vio aumentada por un breve tiempo con estudiosos extranjeros como Scholz, Wolilfleim y Reinshof quien acababa de regresar de hacer un viaje científico por Egipto. El Museo fue cerrado por falta de fondos el 7 de febrero de 1867.

La beneficencia y la educación, sobre todo de mujeres, le ocupaba gran parte de su tiempo y como veremos hizo planes de estudio detallado para la educación de ellas -aunque de acuerdo a un sistema de clases sociales. Planeó una escuela para las clases altas, el Colegio se llamaría

¹⁶⁷ La Sociedad, 27 de agosto 1864. (BDSPP)

¹⁶⁸ Chapultepec, 8 de agosto 1865. Luis Weckmann, op.cit. pp. 151-152.

¹⁶⁹ Ver capítulo: Los indígenas: los antiguos y los que encontraron pp. 226.

Carlota estaría fundado con un capital de 500,000 pesos que otorgaría el estado. Ella becaría a cincuenta alumnas y otras cincuenta pagarían su colegiatura, pero de todos modos ella aprobaría su entrada. Las alumnas debían tener entre 8 y 18 años y las profesoras estarían a cargo de ella y de Mm.. Bovée. Se enseñaría español, inglés, francés, italiano y alemán. La música, el canto, la danza y la gimnasia así como la pintura, el diseño, la historia, la religión, la literatura y como novedad aprenderían física y química. Las futuras damas de sociedad tomarían equitación y se habituarían "à l' air et l'exercice de la vie européenne, comme aux manières de la société où elles devront vivre...presque tout le personnel sera étranger."¹⁷⁰ La Sra. Bovée fue aya de Carlota durante su infancia y adolescencia hasta su matrimonio. En 1864 cuando agradece unas fotos de las distintas vistas de Chapultepec le pregunta si algún día ese Castillo será su residencia. A pesar de los esfuerzos de Carlota, ella nunca llegó a México ni participó en los proyectos educativos de Carlota, sin embargo mantuvo correspondencia con su pupila constantemente sugiriéndole nuevas lecturas de Renan, y Châteaubriand a su vez Carlota le enviaba lecturas como Llano de San Lázaro que le pareció "so prettily written."¹⁷¹

En su viaje a Yucatán dejó instrucciones para que "el año que entra se establezca en Mérida una escuela gratuita de niñas cuyo programa yo he esbozado en México. Autorizó el envío de 2500 para los gastos de los que destinará 2000 para la compra y aseo de la casa donde se sitúe y los restantes 500 para los gastos necesarios de enseñanza en los primeros seis meses; pasados éstos el Comisario deberá encargarse de los gastos."¹⁷² En Campeche a principios del mes de diciembre fue tanto al hospital, como a la casa de beneficencia, el tercer día visitó varias escuelas y los alumnos del prof. Magaloni dijeron sus discursos en diferentes "idiomas". ¡Y después del ejemplo de Carlota las futuras primeras damas tendrían que asumir su parte en el desarrollo de la beneficencia!

Carlota participó en las ceremonias de inauguración de varios monumentos y sus cartas nos dejan ver la emoción que le transmitía a su

¹⁷⁰ Luis Weckmann, *op.cit.* pp. 240-241.

¹⁷¹ *Ibid.* pp. 63-74.

¹⁷² José Iturriaga, *op.cit.* p. 295.

abuela "Aquí trataremos de festejarla [la Independencia] lo más fastuosamente posible. Es útil demostrar que el Imperio no es más que el coronamiento del edificio cuyos fundamentos fueron colocados entonces."¹⁷³ La fiesta nacional duró todo el día 16, empezó al toque de la diana con 21 cañonazos. A las ocho de la mañana la emperatriz presidió la ceremonia para colocar la primera piedra del monumento a la Independencia donde con un pequeño martillito de plata golpeó la primera piedra de lo que sería ese monumento. El ceremonial fue complicado y se mandó a imprimir para que todos los que la rodeaban supieran el momento y la ubicación precisa que debían tener a todo momento ya fuera en la catedral, en la plaza, en palacio o en el teatro. La rodeaban los ministros, la alta jerarquía eclesiástica, los veteranos y la familia Iturbide. Ella presidió la ceremonia pues Maximiliano había ido "...a Dolores cuna histórica de nuestra regeneración."¹⁷⁴ Terminaba diciendo que la "fiesta" había salido muy bien.

A un año de la colocación de la primera piedra del Monumento, Carlota le cuenta de nuevo a su abuela "el sábado colocaremos la primera piedra al monumento de Morelos o más bien asistiremos a su inauguración en una de la plazas de México."¹⁷⁵ Su presencia fue agradecida por el orador quien decía "También S.M. la emperatriz preside nuestros sentimientos patrióticos: la grandeza de este acto mi imaginación la comprende; pero no encuentro frases de ese rigor poderoso que hiere el espíritu y hace vibrar el corazón para explicar tan augusto patriotismo. S.M. la emperatriz, que es el ornamento del Imperio, imprime con su presencia en esta solemnidad un carácter sagrado a este recuerdo, que levanta México a una de sus glorias nacionales. Looor eterno a Morelos.- Viva el emperador. Viva la emperatriz."¹⁷⁶

A ella le parecía extraño que no hubiera un monumento a Cortés pues "fue el primero que aportó la antorcha de la fe en nombre de Carlos

¹⁷³ *Ibid.* p.163.

¹⁷⁴ *Ibid.* p.167. Para más información sobre el Monumento a la Independencia ver el capítulo: *La construcción de la historia imperial: los héroes mexicanos.* p.116.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 279.

¹⁷⁶ *El Cronista de México*, 3 de octubre 1865. (BDSPP)

V y se sorprendía con los edificios coloniales...Acabamos de conocer la mayor alhaja del país sagazmente escogida como residencia por el sabio H. Cortés es decir Cuernavaca donde pasamos algunos ratos este invierno."¹⁷⁷ En 1866 bajo recomendación del arquitecto alemán Kayser se valoraba más, el Palacio de Cortés, que la casa Borda para su compra como casa de invierno.¹⁷⁸

Carlota elaboró las primeras listas de lo que se debía enviar a la exposición internacional de París de 1867. La Academia había enviado 50 cartas a pintores, escultores y grabadores invitándolos a participar en la exposición y sugiriéndoles que las obras fueran hechas con materiales mexicanos para alcanzar una mayor "gloria".¹⁷⁹ Las listas incluían artesanías, maquetas de las pirámides, unas acuarelas que había comisionado de las ruinas de su viaje a Yucatán.

Durante su estancia en México los regalos que ella recibió fueron múltiples: un aguamanil de Josefa Aguirre de Aguilar y demás damas. Las mujeres de Veracruz le regalaron un devocionario encuadernado en marfil adornado con brillante y piedras preciosas. En Toluca recibió otro mueble que la conmovió y agradeció el obsequio que "tuvisteis la amabilidad de mandarme...No sólo admiro la magnificencia del trabajo, el exquisito gusto de sus detalles, el primoroso diseño de su conjunto, sino también me llena de placer el haber sido hecho en esta capital. Lo conservaré como un precioso recuerdo del distrito de Toluca."¹⁸⁰

En junio de 1864 Carlota le da las gracias a la Sra. Almonte por el tocador que las damas mexicanas le han regalado, lo aprecia doblemente como signo de su amistad y por el gusto y aplicación de los artistas mexicanos que hicieron tan elegante mueble. Podemos pensar que el tocador fue de su agrado pues éste fue fotografiado por François Aubert y

¹⁷⁷ Luis Weckmann, *op.cit.* p. 235.

¹⁷⁸ Ver el capítulo: *Así Vivían* pp. 165-167.

¹⁷⁹ 13 de diciembre 1865. documento 6456. (AAASC)

¹⁸⁰ José Iturriaga, *op.cit.* p. 260.

descrito por la prensa como un mueble estilo Luis XV.¹⁸¹ (fig. 60) El espejo estaba sostenido por una madera fina y en la extremidad superior detenían a la corona imperial, los escudos y atributos heráldicos de la emperatriz, de ahí salían rodeando al espejo ramilletes de flores y frutos todo ello cincelado en plata bruñida con la que también se le hacía un cerco a la mesa sobre la que descansaba el espejo.

Los regalos también llegaban del extranjero: los emperadores franceses mandaron con su ministro Montholon, dos jarrones de Sévres. Carlota le dio las gracias a los emperadores el 2 de febrero de 1865 "pour les magnifiques vases des Sevrés que Montholon remettre lui même à Palais." Otro regalo que recibieron de Napoleón fueron unos muebles de sala tapizados con las fábulas de Esopo y provenientes de las fabricas reales de gobelinos. Los regalos de Napoleón dejaban ver su interés en la promoción de las "industrias-artísticas" impulsadas ampliamente por él.

Ellos a su vez regalaban joyas, aderezos para las hijas María de Jesús y María Agustina de Miguel Castro por haberla acompañado a Uxmal "el cual no fue un viaje exento de peripecias."¹⁸² A Europa mandaron artesanías; a Luisa Gudena Ugarten dama de la corte le envía además de las consabidas fotografías, un sarape; a la archiduquesa Anunciada le envía un chal mexicano que ella usaba, así lo dice, como "sortie de théâtre..."¹⁸³ La prensa mexicana dice "la emperatriz con objeto de ofrecer ante las cortes de Europa un testimonio de la industria mexicana y la elegancia de algunos de sus trajes originales, mandó regalar un magnífico jorongo mexicano tejido de seda y oro a la emperatriz de Francia y otro igual a la emperatriz de Austria... quienes los pusieron de moda el invierno pasado y gozan hoy de una prodigiosa reputación en las principales corte, formando su adquisición un verdadero furor en la juventud de aquellos países."¹⁸⁴ Era política de Maximiliano el querer aprovechar los recursos propios para ir

181 Museo Royal de l'Armée negativo DB (a) 14.237 y El Cronista de México, 19 de Mayo 1864. (BDSPP)

182 Luis Weckmann, *op cit.* p 112.

183 *Ibid.* p. 87 y 34.

184 El Pájaro Verde, 23 octubre 1865. (BDSPP)

creando nuevas necesidades y gustos en los europeos; quería revertir la dependencia del mexicano sobre los patrones de moda.¹⁸⁵ Carlota también envió sus instrucciones para que Félix Eloin escogiese un brazalete de zafiros y brillantes "chez Dumoet" de más o menos 4000 francos para la archiduquesa María Teresa hija del archiduque Alberto quien se iba a casar con el duque Felipe de Wurtemberg. Se iban mezclando en una manera imperial de hacer -distintas perspectivas.

Para su viaje de 1866 preparó una lista de objetos que quería llevar a Europa para regalar y de los que allá pensaba adquirir. Iba a obsequiar cuadros de Uxmal, Campeche, Cocoyotla y Texcoco probablemente aquellos que había mandado hacer a F. Strooband en 1866 de la ruinas mayas y que se conocen por las fotografías de Aubert.¹⁸⁶ Ella iba a regresar con una guarnición para la chimenea de Chapultepec, una reja para la Alameda y tenía que comprar regalos para las nueve damas de honor.¹⁸⁷

Los planes para regresar con objetos de su viaje estaban hechos pero también se preveía el posible retiro. En una nota sin fecha se pregunta "quien será el encargado de centralizar todos los objetos ¿El prefecto Castillo en Veracruz? / Supongo que será necesario fletar un buque para llevar los objetos que nos pertenecen a Europa y adelantar fondos fuera necesario para conseguir todas las otras cosas que constan en la lista y tienen que mandarse por particulares."¹⁸⁸

Ya en Europa después del entierro de Maximiliano en 1868. Carlota mandó una esquila cuya imagen representaba a Maximiliano en traje de marino, de pie en la proa de un bote abrazando la bandera mexicana, en medio de un mar agitadísimo -simbolizando el naufragio del imperio mexicano. Las pequeñas tarjetas litografiadas después fueron reproducidas en fotografía y fueron distribuidas entre sus allegados. Dan cuenta de ello Blasio e Hidalgo.

185 *Ibidem.*

186 Negativo en el Musée Royal de l'Armée. negativo DB (b) 10.134

187 Luis Weckmann, *op cit.* p 207.

188 *Ibid.* p. 171.

Para todo lo relativo a la creación de una imagen y un espacio, Carlota tuvo y mantuvo una opinión. Sus conocimientos e interés por las artes se manifestaron repetidamente. Para los retratos oficiales se pensó en el mismo pintor que su madre había escogido y que como hemos visto llegó a ser el predilecto entre los monarcas europeos de medio siglo. Como lo hizo saber Montiel, ella hizo encargos a los pintores; mantuvo becarios de su propia dote y formó álbumes fotográficos. Sus posibilidades se vieron restringidas por la brevedad de su estancia, mas en el tiempo que tuvo disponible demostró su participación interesada en dejar y sostener una memoria visual.

La Academia, los académicos usos y costumbres

Antes de su llegada, Maximiliano ideó desde Miramar un magno proyecto que le permitiría fomentar el conocimiento y la difusión de las ciencias y la cultura mexicana. La sección de Bellas Artes estaba incluida como una rama de la Comisión Científica, Literaria y Artística de México la cual sería el instrumento centralizador de sus actividades. Para llevar a cabo sus proyectos artísticos no fue necesario la fundación de una Academia, ésta ya existía y contaba con una organización, unas tradiciones y unas formas establecidas de operar que regulaban la actividad de los maestros y los alumnos. Sin embargo, fue preciso hacerle unos ajustes, entre ellos cambiarle el nombre: ahora sería llamada Academia Imperial de San Carlos.

De los maestros Obligaciones y privilegios

Los últimos momentos del gobierno liberal trajeron, de manera efímera, cambios en la Academia. El 30 de marzo de 1863 se les pidió a todos los maestros que frente a sus alumnos hicieran una protesta contra la invasión extranjera y que de tal juramento se levantara un acta. El documento no fue firmado por los profesores extranjeros, que eran directores de sus ramos respectivos: Pelegrín Clavé (pintura), Javier Cavallari (arquitectura) y Eugenio Landesio (pintura de paisaje) ni tampoco por el maestro mexicano Rafael Flores. El acto se hacía, según dice el documento, "para que las personas que se hallen al frente de la instrucción pública den lecciones de amor a la república."¹⁸⁹ La negativa de los directores fue en cada caso por motivos distintos. Cavallari arguyó

¹⁸⁹ 17 de abril 1863. documento 6029. (AAASC)

que su nacionalidad italiana le impedía firmar dicho documento y pidió su liquidación.¹⁹⁰ Landesio, -también de origen italiano- decía que era su dignidad la que le impedía firmar y afirmaba que veía "con sentimiento y no sabía comprender cómo, por no haber tomado parte en los asuntos políticos del país pudiera haber ofendido al gobierno al paso de destituirme de la dirección para la cual fui llamado de Roma."¹⁹¹ Ante la negativa de los maestros extranjeros de apoyar al gobierno liberal, el 21 de abril se nombraron directores interinos: en la cátedra de pintura a Santiago Rebull (quien además ya fungía como director general) sustituyendo a Pelegrín Clavé; en lugar de Landesio se nombró a Luis Coto; en arquitectura se nombró a Manuel Gargollo y Parra y finalmente, en dibujo de la estampa, a Petronilo Monroy. El incumplimiento de la orden gubernamental trascendió a los periódicos. El Diario Oficial y El Siglo XIX vieron con malos ojos el que los maestros no dieran un buen ejemplo y pedían que no se les pagase sus salarios. Seguramente los maestros siguieron percibiendo sus retribuciones ya que los cambios fueron revertidos en junio de ese año cuando la Regencia entró a la Ciudad y Rebull renunció a su cargo como director del ramo de pintura el 8 de junio. Algunos de los maestros de la Academia contribuían con una mensualidad a la guardia popular, así los mejor pagados como Cavallari donaba ocho pesos, Sojo como maestro contribuía con cinco pesos y los pensionados como Velasco con cincuenta centavos.¹⁹² La Regencia por supuesto también pidió a todos los académicos que firmaran su adhesión al nuevo gobierno - y nadie se negó.¹⁹³

A un mes de haber tomado posesión la Regencia en la Ciudad de México se ordenaba a la Academia, a través del Subsecretario de Estado y del Despacho de Fomento, José Salazar Ilarregui,¹⁹⁴ el cumplimiento de las obligaciones de la contrata del profesor español Pelegrín Clavé. El 31 de julio la Regencia se "servía disponer que la obligación (de Clavé) para este

¹⁹⁰ 22 de abril 1863. documento 6358. (AAASC)

¹⁹¹ 27 de abril 1863. documento 6360. (AAASC)

¹⁹² Diario del Gobierno de la República, 22 de marzo 1863. (BDSPP)

¹⁹³ El periódico La Sociedad publicó a renglón seguido y con letras pequeñas las listas de los ciudadanos (en las que no había una sola mujer) que firmaron a favor del imperio 22, 25 y 26 de junio y 6 de julio 1863.

¹⁹⁴ Miembro de la Junta de Notables.

año sea una copia del retrato de Napoleón III, que la sacará de la que existe en la Legación Francesa."¹⁹⁵ (fig. 61) El cuadro que debía copiar era a su vez una copia del cuadro de Franz Xaver Winterhalter en la versión de 1855, la cual se había simplificado. En el cuadro de 1853 Napoleón III de cuerpo entero llevaba todos los atributos del poder: cetro, capa de armiño y corona en un cojincillo. La cantidad de copias que se hicieron, de ambas versiones, para todas las legaciones y embajadas fue incalculable; como dato curioso diremos que las copias llegaron hasta Saigón, es decir en todas las colonias, las mismas imágenes imperiales fueron reconocidas.¹⁹⁶

Al día siguiente el presidente de la Academia, en una nota lacónica, se lo hizo saber a Clavé quien de inmediato llevó el encargo a cabo. Todavía no terminaba el año y una segunda orden llegó a la Academia por parte del mismo Ministerio solicitando ahora "el retrato de la Emperatriz de los franceses de dimensiones semejantes a las del Emperador que está haciendo el mismo señor Clavé."¹⁹⁷ (fig. 62) La Regencia logró lo que la Academia no había podido hacer: tener obra del director de pintura. ¿Quién les informó de la vida académica? ¿Cómo es que llegaron al conocimiento tan detallado de las instituciones tan rápidamente? ¿La sección de bellas artes de la Comisión tuvo acaso esa función?¹⁹⁸

Al año siguiente, en el mes de abril Clavé remitió una carta a Urbano Fonseca- director de la Academia.¹⁹⁹ Esta carta y un informe del Secretario de la misma revelan la molestia que Clavé debió experimentar al verse obligado a cumplir la contrata que por tantos años no había obedecido. Clavé, de su puño y letra escribió que "Cumpliendo con las órdenes que se sirvió comunicarme ...he concluido los retratos de S.S.M.M. el Emperador y la Emperatriz de los Franceses."²⁰⁰ Seguramente ante las

¹⁹⁵ 31 de julio 1863. documento 5938. (AAASC)

¹⁹⁶ Grabado reproducido en el periódico *L'illustration*, 13 de junio 1863. Ver ilustración 29.

¹⁹⁷ 12 de noviembre 1863. documento 5938. (AAASC) Almonte le contaba a Hidalgo que el retrato de la emperatriz Eugenia fue pedido expresamente por Montholon, 10 de febrero 1864.

¹⁹⁸ En la Junta de Notables estuvieron tanto Salazar como José Fernando Ramírez.

¹⁹⁹ Quien era Director de la Academia .

²⁰⁰ 26 de abril 1864. documento 5938. (AAASC)

múltiples quejas de Clavé, Fonseca le pidió a José María Flores un recuento detallado de las obligaciones tanto de Clavé como de Landesio. Flores -el eficiente secretario- en un documento analizó con detalle las obligaciones especificadas en las distintas contratas elaboradas para el profesor español, formando una historia minuciosa de ellas a partir de 1845. De ello resultaba que las obligaciones de Clavé para con la Academia habían sido el hacer cuatro obras de composición original, dos pinturas en las que no se le exigió el ser originales y la formación del catálogo razonado de los cuadros de la Academia. Quedaba claro después de este breve recuento que el director de pintura tan sólo había entregado una composición original y las dos copias ordenadas por la Regencia.²⁰¹ Flores le entregó el informe a Fonseca a fines de septiembre.²⁰²

Los retratos ejecutados por Clavé cuelgan hoy en el Museo Nacional de Historia y al ser copias nos hablan de una repetición de lenguaje, más que de una visión propia del maestro sobre los emperadores. Los retratos están hechos para ser colgados el uno junto al otro, pues así sus miradas se encuentran. Se trata de la misma composición de los retratos que Winterhalter haría en París en 1864 de Maximiliano y Carlota, allí las miradas de los monarcas se unen en la vista del espectador. Se trataba de un modo generalizado de hacer no sólo retratos reales -sino de pareja.

En 1864 Clavé se había ocupado gustosamente de vigilar que varios cuadros de la "escuela mexicana antigua" tuvieran marcos nuevos y fueron restaurados. El maestro se refería, con ese término, a la colección de pintura colonial que la Academia había ido formando. Fue en ese mismo año que la Iglesia aprovechó y pidió que se le regresaran varios cuadros de sus conventos. La abadesa de Santa Teresa, por ejemplo, hizo un enlistado de los siete cuadros que solicitaba retornaran a su convento.²⁰³ Ante la

²⁰¹ El cuadro original que poseía la Academia era *La primera juventud de Isabela Católica al lado de su enferma madre* también conocido como *La demencia de Isabel de Portugal* el cual fue exhibido en la Academia en diciembre de 1855 después del incidente entre Clavé y Cordero.

²⁰² 29 de septiembre 1864. documento 5938. (AAASC)

²⁰³ Los cuadros eran *San José con flores*, *Niño Jesús*, *Santa Inés*, *Santa Escolástica*, *Santa Pelagia*, y un tríptico cuya imagen central era *Nuestra Señora de Guadalupe* y a los lados *San Francisco* y *San Juan de la Cruz*.

actitud positiva de la Academia Agustín Tornel, apoderado de las madres Betlemitas solicitó -un mes más tarde- 11 cuadros provenientes de dicho convento.²⁰⁴ Las listas de los cuadros coloniales son escuetas, tan sólo proveen el nombre de la imagen o su advocación, no nombran al autor, ni la fecha de ejecución que permitiera identificarlas fácilmente hoy en día.²⁰⁵ Clavé también formó parte de la comisión que iría al convento de la Encarnación a escoger algunos de los cuadros de aquellos que se habían recogido de los conventos en la época de D. Benito Juárez y que podrían formar parte de una galería nacional, los otros miembros fueron Rafael Lucio y Rebull pues no sólo se necesitaban conocimientos en la pintura sino ciudadanos reconocidos por sus "cualidades morales." En mayo de 1863 se disponía de 3000 cuadros. Finalmente no se recogieron pues se necesitaba un local para colocar en forma conveniente los cuadros.²⁰⁶

En febrero de 1865, y ya bajo el imperio, Luis G. Campa entregó al Ministro de Fomento el plano del Distrito de México que él había grabado en la Academia ²⁰⁷. Campa aprovechó esa ocasión para solicitarle que se le sufragara un viaje a Europa para perfeccionar las técnicas de grabado y comprar tanto material como maquinaria que necesitaba la Academia. Parecería como si hubiera habido un patrón establecido entre las peticiones y las respuestas. Campa solicitó el viaje y D. Manuel Orozco y Berra -quién fungía como Subsecretario de Fomento- le contestó que necesitaba tener un presupuesto exhaustivo "para elevar" la petición a la aprobación de Maximiliano. El vocabulario es revelador de una monarquía; el elevar a su aprobación no fue un modo de decir en la República. Finalmente se pidieron mil pesos para el viaje de ida y vuelta, cien pesos mensuales para

²⁰⁴ 24 de noviembre 1863. documento 6126 (AAASC)

²⁰⁵ Los cuadros eran *Imagen de la Virgen, Tránsito de Santa Ana, Sebastián con el ángel, Nacimiento, Mártires del Japón, Purísima del Apocalipsis, Vida de la Virgen, Crucifijo, Salvador, Santiago el Menor, Desposorios de la Virgen.*

²⁰⁶ 10 de enero a 13 de abril 1865. documento 6541. (AAASC)

²⁰⁷ En la exposición de la Academia en 1865 se exhibió una parte del Valle de México grabada al buril y ejecutada por todos los alumnos de la clase de Luis G. Campa. Empresas anteriores como el Atlas Geográfico, Estadístico e Histórico de la República Mexicana habían enviado dos veces al extranjero: Nueva York y Londres los planos para que se imprimiera y por distintas razones no se había llevado a cabo. El atlas había sido compilado de 1846 a 1858 por Antonio García Cubas utilizando el trabajo que se había hecho con anterioridad y ocupaba un volumen grande *in folio*. En 1863 se litografió una versión pequeña en 4 folios. Comisión Científica vol. 1 p. 264.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

actitud positiva de la Academia Agustín Tornel, apoderado de las madres Betlemitas solicitó -un mes más tarde- 11 cuadros provenientes de dicho convento.²⁰⁴ Las listas de los cuadros coloniales son escuetas, tan sólo proveen el nombre de la imagen o su advocación, no nombran al autor, ni la fecha de ejecución que permitiera identificarlas fácilmente hoy en día.²⁰⁵ Clavé también formó parte de la comisión que iría al convento de la Encarnación a escoger algunos de los cuadros de aquellos que se habían recogido de los conventos en la época de D. Benito Juárez y que podrían formar parte de una galería nacional, los otros miembros fueron Rafael Lucio y Rebull pues no sólo se necesitaban conocimientos en la pintura sino ciudadanos reconocidos por sus "cualidades morales." En mayo de 1863 se disponía de 3000 cuadros. Finalmente no se recogieron pues se necesitaba un local para colocar en forma conveniente los cuadros.²⁰⁶

En febrero de 1865, y ya bajo el imperio, Luis G. Campa entregó al Ministro de Fomento el plano del Distrito de México que él había grabado en la Academia ²⁰⁷. Campa aprovechó esa ocasión para solicitarle que se le sufragara un viaje a Europa para perfeccionar las técnicas de grabado y comprar tanto material como maquinaria que necesitaba la Academia. Parecería como si hubiera habido un patrón establecido entre las peticiones y las respuestas. Campa solicitó el viaje y D. Manuel Orozco y Berra -quién fungía como Subsecretario de Fomento- le contestó que necesitaba tener un presupuesto exhaustivo "para elevar" la petición a la aprobación de Maximiliano. El vocabulario es revelador de una monarquía; el elevar a su aprobación no fue un modo de decir en la República. Finalmente se pidieron mil pesos para el viaje de ida y vuelta, cien pesos mensuales para

²⁰⁴ 24 de noviembre 1863, documento 6126 (AAASC)

²⁰⁵ Los cuadros eran *Imagen de la Virgen, Tránsito de Santa Ana, Sebastián con el angel, Nacimiento, Mártires del Japón, Purísima del Apocalipsis, Vida de la Virgen, Crucifijo, Salvador, Santiago el Menor, Desposorios de la Virgen.*

²⁰⁶ 10 de enero a 13 de abril 1865, documento 6541. (AAASC)

²⁰⁷ En la exposición de la Academia en 1865 se exhibió una parte del Valle de México grabada al buril y ejecutado por todos los alumnos de la clase de Luis G. Campa. Empresas anteriores como el Atlas Geográfico, Estadístico e Histórico de la República Mexicana habían enviado dos veces al extranjero: Nueva York y Londres los planos para que se imprimiera y por distintas razones no se había llevado a cabo. El atlas había sido compilado de 1846 a 1858 por Antonio García Cubas utilizando el trabajo que se había hecho con anterioridad y ocupaba un volumen grande *in folio*. En 1863 se litografió una versión pequeña en 4 folios. Comisión Científica vol. 1 p. 264.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

los gastos cotidianos de Campa y un poco más de dinero no sólo para útiles de la clase de grabado, sino en general para la Academia.²⁰⁸ Los trámites de Campa ante el Ministerio de Fomento coincidieron con la reestructuración de las Secretarías: ahora la Academia ya no dependería de la de Fomento sino del recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Cultos.²⁰⁹ Campa tuvo que esperar a que este Ministerio se organizara para efectuar su viaje de estudio. Para ello pasaron cuatro meses y a principios de julio Fonseca hizo de nueva cuenta la petición al Ministro de Instrucción Pública, quien contestó que "el Emperador se ha servido nombrar al profesor de grabado en lámina acreedor al viaje de estudios a Europa". Después de múltiples gestiones, Campa partió en noviembre de 1865. Su primera carta desde Europa está fechada en París el 15 de diciembre: en ella avisa a Fonseca de la muerte del Sr. O'Brien quien por tantos años había sido el personaje clave en la administración del dinero para las libranzas de los pensionados y de los proveedores europeos.

Goupil, Daulos y Gerôme fueron algunos de las personajes que conoció Campa en París.²¹⁰ Gerôme quien actuaba como director de la escuela de Bellas Artes le proporcionó cartas de recomendación que lo conectaron con el mundo del arte en Milán y Venecia. Las revistas y libros que le gustaron y comentó fueron Musée de Monuments Françaises y La pintura Flamenca de Alfred Micheils. El deslumbramiento de Campa ante libros, objetos y maquinaria que podrían ser de utilidad para la Academia fue enorme: había maquinaria, bajorrelieves, animales disecados, libros, revistas, materiales, etc. La cantidad de dinero planeada para gastos no le sería suficiente para llevar de regreso todo lo que lo entusiasmaba. Por ello le recomendaba a Fonseca que se pensara más acerca de los objetos que era necesario comprar. Y si bien Campa se hallaba preocupado porque el dinero para gastos no le iba a alcanzar, Fonseca en este lado del océano, se preocupaba por que veía que el dinero que había pedido no se lo iban a dar. ¡Cómo añoraría los días en que la Academia era autosuficiente! Aquellos

²⁰⁸ 7 de marzo 1865, documento 6419. (AAASC)

²⁰⁹ El decreto salió publicado en El Cronista de México, 24 de abril 1865 El Estatuto Provisional del Imperio dedicaba los artículos 18, 19 y 20 para nombrar las atribuciones del nuevo Ministerio.

²¹⁰ Goupil y Daulos tenían galerías pero además eran impresores y libreros cuyas colecciones lo impresionaron altamente. 30 de enero 1866, documento 6419. (AAASC)

tiempos en que en la casa de O'Brien había un saldo favorable de 5902 francos para todo aquello que fuera necesario y cuando la paridad era de cinco francos por un peso. Ahora Fonseca tenía que pedir autorización al Ministerio para que los gastos de Campa se pudieran justificar a *posteriori*. Los tiempos del auto gobierno habían cambiado, ahora era el Ministerio el que elevaba las peticiones a Su Majestad y era él quien se servía autorizar. Finalmente, se acordó situar en París los mil pesos para Campa, con la instrucción de "que la inversión se haga en aquellos objetos de mayor utilidad y conveniencia para el establecimiento."²¹¹

A fines de mayo de 1866 Fonseca le escribió la lista de encargos: dos ó tres periódicos artísticos, una buena colección de dibujos de ornato, una docena de lápices con punta de diamante para grabar en piedra litográfica, láminas de cobre para hacer planos topográficos de la Ciudad de México. Las láminas que solicitó eran grandes, la mayor debía medir 162 x 200 cm., seguramente hacían falta para los trabajos del Ministerio de Fomento que habían quedado pendientes. Al mismo tiempo que Fonseca escribía esta misiva, una carta de Campa cruzaba el océano; en ella le proponía comprar fotografías para los arquitectos, copias para los pintores, una colección de vasos y estatuas y así mismo le enviaba el catálogo del Louvre con todas las esculturas que se podían comprar y las suscripciones para La Gaceta de Beaux Arts y El Artista. Como podemos notar, las compras que cada uno deseaba eran distintas: Campa no pensaba más en el plano de la Ciudad de México y Fonseca tenía en mente tanto el grabado del Valle de México entregado por la Comisión Científica como la instalación de una clase de litografía para la cual hacía esos y otros encargos.

El año de Campa se cumplía cuando tan sólo había intercambiado cuatro o cinco cartas con don Urbano, quien finalmente habría de pedir la compra de una prensa litográfica de fierro con todos sus accesorios, incluso una colección de piedras las cuales debían medir 100 x 74 cm. Las especificaciones provenían de los catálogos que Campa había mandado con anterioridad: el costo era de 1800 francos.²¹² Además, le autorizó 1500

²¹¹ 22 de diciembre 1863. documento 6000. (AAASC)

²¹² Una prensa en México de menores dimensiones tan sólo para imprimir "tarjetas y remiendos" era anunciada en la prensa por 400 pesos. La que se encargó al tipo de cambio

francos para materiales de su clase y por último le recomendó justificar los gastos con la mayor escrupulosidad. De los libros que solicitó fueron Castillos y Hoteles de Claudio Sauvageot, Bâtiments de chemins de fer de Chabot, Monumentos funerales recogidos en los cementerios de París, L'architecture du XIX siècle sous Napoléon III. Los principales monumentos del cementerio Père Lachaise y alguna obra específica sobre litografía.

El correo, el incipiente correo, que entregaba la correspondencia en seis semanas hacía que las peticiones se cruzaran. El 30 de Agosto de 1866 el grabador le escribía a Fonseca, y le hacía planteamientos de compra pues, al no haber recibido solicitudes concretas, él tomaba decisiones. Finalmente en septiembre, cuando llegó la carta de Fonseca con instrucciones precisas, Campa supo lo que debía comprar y se apresuró a completar los encargos pues tenía que dejar las costas de Francia en noviembre. A Campa, emocionado ahora con la fotografía, le faltaba comprar las enormes láminas de cobre. ¿Acaso alguna resistencia a empezar ahora los del Valle de México? Además de estar más convencido de que serían otros los medios para lograr sus metas, seguramente habría oído de nuevas técnicas fotográficas para levantar los planos ya que esta información hasta en la prensa mexicana había salido.²¹³

Los paquetes para la Academia los embarcó señalados con las letras ASC, a fin de que obtuvieran libre paso en Veracruz. El 30 de noviembre de 1866 Fonseca remitió a la aduana de Veracruz la orden para que no se cobraran los impuestos al material de la Academia y que se remitieran prontamente a la capital. A la Ciudad de México llegaron en junio de 1867, a un mes escaso de la ejecución de Maximiliano. De París a México tardaron de noviembre a diciembre tan sólo un mes; de Veracruz a la Capital, de diciembre a junio, y en agosto todavía no habían sido rescatados. La guerra contra el imperio había detenido el paso de la carga a la capital. Los problemas de las aduanas habían existido desde siempre y los de la Academia se habían agudizado de nueva cuenta.

en ese momento salía en 360 pesos. Los catálogos son útiles para consultar tanto la oferta de obra como los precios de los materiales.

²¹³ Ver capítulo: *Así circulaban sus imágenes* pp. 185-186.

La caída del imperio traería para algunos de los miembros graves repercusiones: para don Urbano Fonseca, al terminar sus gestiones, se vio ante la inminente amenaza de una sentencia de dos años de prisión... Sin embargo, fue perdonado como muchos, por la ley de amnistía. Pero regresemos a las vicisitudes de la Academia durante el imperio .

De la Administración

Los cambios administrativos en la Academia fueron muy frecuentes a partir de 1861, cuando se decidió cambiar la estructura económica que la Academia había mantenido tan sólidamente.²¹⁴

El 14 de julio de 1864 se propuso una terna integrada por José Fernando Ramírez, Urbano Fonseca y Joaquín Velázquez de León para nombrar al director de la Academia; salió electo Ramírez quien también fungía como director del Museo Nacional. La dirección en esta ocasión fue muy breve, pues al ocupar la cartera de Relaciones un mes después, dejó en manos de don Manuel Orozco y Berra el Museo Nacional y la Academia de San Carlos fue dirigida honorariamente por don Urbano Fonseca - a quien encontramos firmando documentos oficiales en agosto de ese año.²¹⁵ Urbano Fonseca no había aceptado formar parte de la Comisión de Notables, pero ya había colaborado con Ramírez en la formación de proyectos para la enseñanza profesional junto con Leopoldo Río de la Loza.

En 1865 a un año de ser director don Urbano, entregó al Ministro de Instrucción Pública y Cultos un documento de 22 cuartillas, escrito con su puño y letra, sobre el estado que guardaba la Academia. Lo que para Maximiliano significó el poder dirigir los proyectos artísticos, para don Urbano y los académicos de raigambre, se convertía en el diario batallar

²¹⁴ Para entender los cambios generados a partir de 1861 cuando se terminó el tiempo en que la Academia disfrutaba de las rentas de la lotería. Ver Rosa E. Casanova, Redefinición de la problemática de la Producción Plástica en México 1861-1876 Tesis de Licenciatura . Universidad Iberoamericana. 1982, pp. 5-8.

²¹⁵ José Fernando Ramírez fue primeramente ministro de Negocios Extranjeros y su involucración con el gobierno de Maximiliano la iremos descubriendo.

para conseguir los exiguos fondos con que podía contar la Institución. La falta de fondos propios generaba en gran medida los demás problemas.

El patrocinio de Maximiliano le había causado, podemos asegurarlo, fuertes dolores de cabeza a don Urbano. La Academia y los académicos no estaban acostumbrados a que fueran directamente los gobernantes los que opinaran acerca de los caminos del arte. Gracias al buen manejo de la Lotería un grupo homogéneo de la intelectualidad, si se quiere nombrarle conservadora, había manejado sus labores. Ahora todo tenía que ser "elevado" para cumplir las fluctuantes exigencias de Maximiliano. Pues el Emperador tenía a bien ciertas cosas y otras no, pero nunca se sabía, no había un hilo conductor que predijese las conductas imperiales que tan pronto proveían de fondos como igual los negaban en razón de la pobreza del erario. Lo único predecible en la conducta del emperador fue su aversión por Clavé.

1865 debió ser un año difícil para don Urbano; de pronto vio, supo de los mecanismos a través de los cuales su Majestad se afanó en llevar a cabo el monumento a la Independencia y cómo de pronto, a pesar de las consideraciones de los académicos, las rechazó.²¹⁶ Fue también claro para él la manera como el emperador escogió a los artistas que llevarían a cabo su proyecto pictórico, don Urbano tenía otro planteamiento. Si bien agradecía

el que nuestro emperador proteja con larga retribución pecuniaria las obras de arte y sólo desearía por la alta mediación de V.E. fijase un momento su atención en si convendría convertir en medios de adelanto para las misma artes que S.M. protege la elección de personas que han de ejecutar esas obras. porque sirviendo estas como de un premio para los que la ejecutan así por el honor de ir a decorar las estancias y aposentos imperiales, como por la retribución pecuniaria con que se gratifican, la Academia se haría cargo de que fueran ejecutadas por quien tuviera la capacidad bastante para hacerlas con la mayor perfección pero sin que esto sirviese de interrupción y demora de los alumnos en su carrera

²¹⁶ Ver en el capítulo: *La construcción de la historia imperial: los héroes mexicanos*, todo lo relativo al "concurso" pp. 116-125.

como puede suceder al comisionarlos para obras inferiores al grado de adelanto que tienen en sus estudios y que los hacen retroceder y estacionarse...Me explicaré: hay alumnos que teniendo vencidas las dificultades que ofrecen los retratos en cuadro de una sola figura al tamaño natural, forman otras composiciones de mayor número y aunque les convendría a estos discípulos hacer un retrato cuya remuneración les sirva para continuar sus estudios, deben procurarse que con este alivio prosigan su carrera y adelanten en las composiciones de mayor número de personas y demás complicaciones y estudio... resultaría también de que cuando se busquen personas más adelantadas en la academia que ejecuten obras de mayor dificultad no las haya. Sin embargo de que la inteligencia artística de nuestro soberano no se ha de contentar con simples retratos sino que les mandará a hacer otras composiciones que el mismo Establecimiento debería procurar para hacer más grato y bien decorado las diversas mansiones que deben tener nuestros soberanos. Sería pues el deseo que S.M. o las personas que tengan la obra a su cargo se dirijan a la Academia en el concepto de que esta pondrá en contribución a todos los profesores que sean necesarios para la mejor realización de cualquier idea que podrán ejecutar sus artistas porque si estos fueren alumnos del Establecimiento distribuiría el trabajo de modo que saliendo lo más perfecto posible, contribuya a los adelantos del que lo ejecute y a su fomento pecuniario y con este método podrán los directores del Establecimiento convertir en medios de progreso para las artes, esas las largas retribuciones pecuniarias que concede S.M. de las cuales el Establecimiento podría sacar triple o cuando menos duplicado número de obras para decorar con la mitad del gasto lo que hoy se hace en las estancias imperiales...pues aunque yo deseo que se ocupen y recompensen a los artistas, quiero también que no sea sólo la magnificencia del soberano lo que pueda pagar las obras. ... Además las personas ocupadas directamente por S.M. se hacen inviolables para sus jefes ²¹⁷

Los discípulos que habían hecho los retratos encargados habían sido: Joaquín Ramírez, Petronilo Monroy, José Obregón, Ramón Sagredo y Ramón Pérez, muchos de ellos a ojos de don Urbano tenían vencidas las

²¹⁷ 25 de agosto 1865. documento 6437. (AAASC)

dificultades de hacer cuadros de una sola figura. Ramírez había ingresado a la Academia en 1849 y más que alumno era compañero del actual director Santiago Rebull.²¹⁸ Ramón Pérez había ingresado a los cursos de dibujo en 1849. José Obregón en 1851. Ramón Sagredo estaba haciendo copias en 1854 y Petronilo Monroy ya estaba inscrito en 1858. Tenía razón don Urbano, los pintores escogidos para hacer los cuadros de una sola figura estaban por arriba de las exigencias de composiciones consideradas sencillas.

Si la Academia, es decir su director y el cuerpo colegiado, hubieran tenido la facultad de escoger, don Urbano no hubiera perdido el control de sus alumnos y maestros, los cuales para fines de 1865 se excusaban de no asistir a sus clases y exámenes por haber sido llamados por el emperador.²¹⁹

Las fechas de la "decisiones imperiales" en tanto al monumento de la Independencia y el proyecto pictórico para la Galería de Iturbide en Palacio Nacional coinciden con la elaboración de este documento. Otra de las quejas del director era que su puesto no tenía paga y en cambio los artistas de la corte eran premiados con "largos honorarios". El documento termina como el lector puede suponer con la renuncia de don Urbano a la dirección de la Academia. Misma que, adelantándonos un poco, no surtió efecto. El único cambio que logró don Urbano con su escrito fue que se le asignara un salario como director, pero todo siguió igual en cuanto a las decisiones de la corte en materia de proyectos artísticos.

De la enseñanza

Los alumnos de la Academia podían ingresar a ella desde los catorce años, si pretendían cursar la carrera de arquitectura, pero para los demás

²¹⁸ Santiago Rebull recibió el 10 de abril de 1865 la condecoración de Caballero de la Orden de Guadalupe.

²¹⁹ Ver las múltiples excusas del arquitecto Rodríguez Arangoity documentos 6734, 6735 y 6736. (AAASC)

ramos podían entrar desde los 10 años. Debían tener buena conducta y estar instruidos en los ramos que constituían la educación primaria, es decir, saber leer y escribir. Todo esto podía ser comprobado mediante un certificado del preceptor a cuyo lado habían recibido su educación, ó bien, el certificado podía provenir de una institución privada.²²⁰ Una de ellas era la de los hermanos Homobono y Paulino Oviedo, quienes publicaron un extenso artículo en donde enumeraban las materias que constituían la educación primaria, al menos para un sector de la población estudiantil que aspiraba entrar a las escuelas imperiales. (Minas, Agricultura, Comercio, y Bellas Artes). Las materias que cursaban incluían la doctrina cristiana, la historia sagrada y la de México, el francés y la gramática castellana, la urbanidad, la cosmografía y el dibujo lineal, con todo lo cual completaban el año preparatorio. Ya en el primer año los alumnos llevaban álgebra, trigonometría, moral, gimnástica, esgrima y dibujo lineal anatómico y de paisaje. Los pupilos asistían a misa y se confesaban en días prefijados por los directores.²²¹

A fines de 1864 fue publicado el programa que reglamentaría los estudios de 1865 en la Academia de San Carlos. Se dividían en dos: "el estudio de las materias científicas que formaban el ramo de Ingeniería civil y Arquitectura y el estudio de las materias puramente artísticas que comprendían los ramos de Pintura, Escultura y Grabado."²²²

El programa hacía explícitos todos los cursos que, año con año, se impartían en las diferentes carreras, así como los profesores que estaban a cargo de ellos, los libros que habían seleccionado y los horarios de las clases o las horas en que los talleres estarían abiertos, así como una breve descripción de cada curso. El programa seguramente se elaboró en base a los ya existentes en la Academia. Una comparación con el programa para ingeniería y arquitectura elaborado por Cavallari en 1857 no presenta

²²⁰ La Razón de México, "Academia Imperial de Bellas Artes de San Carlos." 16 de diciembre 1865. (BDSPP)

²²¹ La Sociedad, 7 de enero 1865. (BDSPP)

²²² Ibid., "Academia Imperial de San Carlos. Programa de estudios para el año de 1865", 30 de diciembre 1864. (BDSPP)

grandes cambios. Muchos de los textos recomendados en el primero seguían usándose en 1865.

El ramo de Ingeniería civil y Arquitectura se cursaba en seis años, aparte del preparatorio. Cada año los estudiantes tomaban tres o cuatro clases que empezaban en enero. El propósito no es transcribir el documento sino sólo ahondar en algunas de las características generales. Los estudiantes de arquitectura durante el primer año tomaban la clase de Dibujo de órdenes clásicas, impartida por Ramón Agea, quien hacía que sus estudiantes usaran como libro de consulta El tratado de Arquitectura de Vignola y los dibujos de los modelos que él mismo había traído desde Roma. Para la clase de Matemáticas, Terán y Chavero elaboraron los textos y también se usaron libros provenientes tanto de Francia como de Estados Unidos e Inglaterra. El programa del segundo año comprendía la clase de Copia de monumentos en los distintos estilos "griego, romano, lombardo, bizantino, del renacimiento, etc."²²³ Para cumplir con el requisito de la entrega, los alumnos a fin de año, tenían que ejecutar los dibujos y éstos debían "ser lavados", es decir acuareleados. Para el tercer año y junto con las físicas, químicas y geometrías tomaban el primer año de Composición, en donde se estudiaba "la combinación de las diversas áreas de un edificio. Los estudios se hacían en croquis y delineados; pero el último, que será el que concorra al premio, deberá ser no sólo lavado sino estar completamente acabado."²²⁴ En el cuarto año, el arquitecto Vicente Heredia les daba la clase de Estereotomía en la que se enseñaban "las definiciones, conocimientos y construcción de toda clase de arcos, formación de muros, bóvedas planas de arista sencilla, de arista anular, de rincón de claustro, cónicas, esféricas, pechinas y penetraciones, lunetos y rampas, puertas, capialzado cónico de Marsella y de San Antonio, y paso esviajado. El texto es el Tratado de corte de piedra de Adhemar."²²⁵ Para el quinto año, aparte de las clases de Composición y Estática de las bóvedas, los alumnos

²²³ Ibidem.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ibidem. La biblioteca de la Facultad de Arquitectura cuenta con una copia de este Tratado, un pequeño sello indica que fue propiedad del arquitecto M de M Campos. El tratado constaba de dos libros de texto de dimensiones pequeñas que explican el tercer volumen donde están todas las láminas, la mayoría de ellas se hayan anotadas al margen con la traducción de los términos.

hacían práctica de construcciones. El último proyecto de ese año para la clase de Composición, además de los requisitos anteriores de lavado y terminado, debía estar acompañado de "los detalles de cálculo de la construcción, detalles arquitectónicos en grande escala y de su presupuesto." En el sexto año, ya para terminar, se cursaban dos materias: clase de Caminos comunes y de fierro, y clase de Construcción de puentes y canales. Se estipulaba que para "la operación del levantamiento de planos en lo que se refiere a las escalas métricas se usaría el mismo que el adoptado por la escuela de puentes y calzadas de Francia. Para el curso de caminos se emplearía el libro de Mr. Bomary de la escuela de puentes y calzadas de París. Para el de caminos de fierro se usaría el de Mr. Perdonnet." ²²⁶ Gauthey y Minard fueron otros autores usados para los cursos de puentes y canales. Los alumnos tenían que estar preparados para la construcción de caminos y vías ferroviarias por donde entraría el progreso y la modernidad.

Las clases para los artesanos se impartían por las noches y duraban tres años. Se pedían distintos requisitos según los intereses de los artesanos. A los maestros de obra que iban a cursar los tres años se les exigía saber leer y escribir y haber cumplido 16 años; a los interesados en los principios de dibujo solo se les pedía que tuvieran más de 10 años. Es de llamar la atención el hecho de que fuera Antonio Torres Torrija el único maestro asignado para impartir clases durante los tres años, pues más que una Academia con cursos especializados, los artesanos seguían bajo la tutela de un sólo maestro como en los antiguos gremios.

En el primer año se les impartía: Aritmética, Contabilidad mercantil, así como Dibujo de ornato. En el segundo año Geometría elemental y Dibujo lineal y en el tercero Construcción práctica y Dibujo. Los artesanos también usaban para su clase de dibujo lineal el Tratado de Arquitectura de Vignola. En 1863 la imprenta litográfica Decaen había publicado el tratado Viñola (sic) de los Propietarios y Artesanos, con 70 láminas muy bien grabadas y con un costo de cuatro pesos.²²⁷ Estos

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ El Siglo XIX, 5 enero 1863. (BDSPP) En la biblioteca de la Facultad de Arquitectura se encuentra un Tratado Práctico Elemental de Arquitectura de Viñola impreso en Francia

estudios estaban diseñados para los maestros de obra, pero también se impartía la clase de ornato a mano libre -para los que solo querían aprender la parte artística.²²⁸ El gran número de artesanos (170) que se inscribieron en 1865 y la buena labor desarrollada por Torres Torrija lo hizo acreedor a un aumento de sueldo, de 500 pesos anuales que ganaba, a 1000 pesos que le otorgaron; a pesar de ello, habría que notar su desventaja respecto a los maestros extranjeros, quienes ganaban 3000 pesos anuales.

El documento anota enseguida lo concerniente a los ramos de escultura, pintura, paisaje y grabado. Los métodos de aprendizaje parecen ser los mismos que establecieron Vilar y Clavé a partir de la reestructuración de la Academia emprendida a su llegada. Son pocos los detalles novedosos que se pueden conocer. Las clases eran: en la mañana, de 8 a 12; en la tarde, de 3 a 5 y por la noche, empezaban "dos horas después de las oraciones". Las clases básicas para todos eran el dibujo natural, la copia del yeso, la copia de la estampa de ahí pasaban a la composición; la de perspectiva se tomaba en paralelo. Para escultura, la clase específica era la práctica en mármol en tanto para la pintura era el trabajo en óleo; para la de perspectiva, los alumnos hacían paseos artísticos en los que tomaban apuntes abreviados de la naturaleza para luego traspasarlos a los grandes cuadros de composición; finalmente para los alumnos de grabado, la práctica la hacían en las distintas modalidades del grabado. La recién instituida clase del dibujo del desnudo no se incluía en el programa publicado en la prensa sin embargo éste se comenzó cuando aún se carecía de "los aparatos necesarios para el alumbrado del modelo y para cada uno de los alumnos que concurren. Faltan cuatro lámparas y las plataformas donde se coloca al modelo."²²⁹ Para ello se pidió un incremento de 186 pesos que importaban las lámparas. La clase al desnudo continuó y cuando las mujeres asistían a ella, lo tenían que hacer acompañadas de un "deudo."²³⁰

pero con las explicaciones en español tanto en los textos como en las 72 láminas que lo ilustran.

228 La Sociedad, 30 diciembre 1864. (BDSPP)

229 4 de febrero 1865. documento 5621. (AASC)

230 AGN Octubre 28 1867. documento num 1 222. firma Ramón Almaraz.

Los maestros de la clase de escultura fueron Felipe Sojo y Epitacio Calvo, este último se encargaba de todo lo referente al ornato. El ramo de pintura contaba con mayor número de maestros: Rafael Flores impartía el dibujo de la estampa, Juan Urruchi dibujo de copia del yeso, Santiago Rebull dibujo de copia del yeso y del natural en la clase nocturna, Pelegrín Clavé -director del ramo- era el responsable de guiar a sus alumnos en todos los demás estudios. A los asistentes de este ramo se les ejercitaba también en "la práctica de la pintura mural o de gran decoración." El documento apunta que era el director del ramo el que daba a los alumnos las explicaciones verbalmente, haciéndolos conocer diferentes escuelas y los métodos más notables de ejecutar. La clase del paisaje fue impartida por Eugenio Landesio. La de grabado en lámina por Luis Campa y la de grabado en hueco por Sebastián Navalón. La clase de litografía que funcionó sólo ese año, no fue mencionada en el plan de estudios que se publicó, a pesar de los esfuerzos de don Urbano por establecer la cátedra y traer la prensa litográfica de europa.

El programa para el área de arquitectura e ingeniería especificaba los libros que se usaban en la enseñanza. En los ramos artísticos fue Eugenio Landesio el único que elaboró para sus alumnos un Tratado de perspectiva, Cimientos del Artista y Dibujante (1866) y otro de La Pintura General o de Paisaje y la Perspectiva en la Academia de San Carlos (1867) y un folleto de la Escursión (sic) a la Caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatépetl (1868).

Landesio se preocupó por dejar un breve manual que definía las maneras de hacer paisaje e incluyó una breve historia de la clase de paisaje. El Tratado se publicó en 1866 por disposición del director de la Academia Urbano Fonseca, acompañado de 28 láminas explicativas litografiadas por tres de sus alumnos: Luis Coto, Gregorio Dumaine y José María Velasco. La empresa fue loada tanto por los directivos de la Academia como por la prensa. Landesio esperaba que le sirviera "...al joven artista para penetrar, entender y reproducir con menos dificultad lo que le enseñara con su maravilloso lenguaje el gran maestro, la naturaleza, cuando esté delante de

ella lleno de admiración..."²³¹ Documentos de archivo hablan de que Landesio ha hecho la publicación con fondos propios y que, si el supremo gobierno adquiere la edición sería un estímulo para que los profesores escribiesen obras especiales adaptadas a las necesidades del estudiante. Si se le compraran 1000 ejemplares a razón de un peso con cincuenta centavos se los podrían pagar en abonos mensuales que no bajasen de 50 pesos.²³² Los alumnos debían llevar el tratado a su clase -era obligatorio.

El segundo, La Pintura General o de Paisaje y la Perspectiva en la Academia de San Carlos se publicó, no íntegro, por entregas en el periódico El Mexicano en cinco partes.²³³ Elaboró no sólo las distintas concepciones del paisaje sino una breve historia del desarrollo que este género había tenido en México. Para él las dos primeras partes definen lo que entiende por pintura general y comprendía "dos ramos: Localidades y Episodios: al primero pertenecen las secciones de Celaje, Follaje, Terrenos, Aguas, Edificios y al segundo Historia, Escenas populares, Escenas militares, Escenas familiares, Retratos y Animales." La tercera parte nos habla de las comisiones que Landesio ha tenido, tanto por parte del emperador, como de los hacendados. La parte final del escrito hace el estudio de sus alumnos y enumera los cuadros realizados por ellos. Al apuntar las comisiones que Maximiliano le solicitó deja establecido que debía ejecutar un cuadro del Valle de México desde la torre del Castillo, además le encargó seis paisajes históricos al fresco cuyos asuntos serían tomados de la historia antigua de México para los cuales había empezado los estudios. Si bien no se conocen los de Landesio, si existen las obras de Coto y Velasco sobre esos temas de carácter histórico.²³⁴

La relación de Maximiliano con Eugenio Landesio debió tener un tinte especial, pues el maestro de Landesio, Karoly Marko había visitado Trieste tanto en 1843 como en 1860 y le habían comisionado la

²³¹ Xavier Moyseen "Eugenio Landesio, teórico y crítico de arte". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 76 citado en Rosa E. Casanova op cit 1982 p. 51.

²³² 30 de junio 1866, documento 6510. (AAASC)

²³³ El Mexicano, "La Pintura General o de Paisaje y de Perspectiva en La Academia de San Carlos." 19 de julio 1866. Todos los artículos se reproducen en Memoria Museo Nacional de Arte num. 4, 1992.

²³⁴ Ver en este capítulo pp. 104-107.

composición de las cuatro estaciones para el Castillo de Miramar. Marko llegó a Triste por ser amigo del pintor Ede Heinrich a quien Maximiliano había comisionado los dos grandes lienzos para el salón del trono en Miramar.²³⁵

Los maestros de la Academia reunieron esfuerzos para presentar un proyecto que cristalizaría en la publicación de una revista que se encargara de poner al "alcance de todas las clases de la sociedad" el conocimiento de las artes, hacer que se conozca especialmente la obra de nuestros pintores, grabadores, escultores y arquitectos: tanto de la antigua escuela mexicana como de la moderna. Contendría artículos sobre arqueología y "anticuarios", dando a conocer por medio de dibujos los monumentos y obras que abundan en el país así como las costumbres y trajes nacionales, tan desconocidos en Europa. Literatura y poesía, cuentos, anécdotas, novelas escogidas que pueda leer toda clase de persona sin temor alguno. La publicación "huiría de todo cuanto pueda tener relación con la política y no entraría en polémica o discusión sobre materia alguna." Los profesores buscarían la protección del emperador, mientras el dinero de las suscripciones era suficiente para mantener estable su publicación. Proponían como título *El Artista* (el mismo nombre que llevaba una renombrada revista francesa) la cual constaría de 48 páginas, de buen papel, con una regularidad quincenal. El presupuesto que los maestros habían entregado era de 182 pesos por 500 ejemplares de doce pliegos con cubierta a color: el costo de éste primer número se reduciría a 100 para el segundo. El proyecto entregado a las autoridades habla de la creación de un "nuevo ramo de industria que se ocupe especialmente del sexo femenino, de la clase media...que para sobrevivir lo hace casi exclusivamente al trabajo de la aguja...Nadie ignora [continuaban] que actualmente una madre de familia reducida a subsistir con el trabajo de sus manos apenas gana lo necesario, mientras que con el proyecto que nos ocupa obtendrá una subsistencia descansadora. Hablamos de la iluminación de algunos grabados especialmente de modas y flores dando al propio tiempo una garantía de que saldrá mejor la obra por la minuciosidad y cuidado que emplea la mujer en todo lo que emprende. El aprendizaje de esta industria requeriría

²³⁵ Zsuda Bakó "A proposito dell' Arte ai tempe di Massimiliano Ede Heinrich Pest 1819-Milano 1885" en Laura Ruaro Roseri *op.cit.* p. 55.

unos cuantos días y con la publicación de nuestro periódico se daría como hemos dicho ocupación a muchas desgraciadas."²³⁶ El documento lo firmaban Sojo, Clavé, Campa y 16 maestros más. La revista en esos años no salió a la luz, en 1874 se editó una revista cultural de amplias miras con el título propuesto.²³⁷ Y en la producción de estampas hay algunas coloreadas que ahora podemos suponer fueron iluminadas por manos femeninas.

De los pensionados

Pocos fueron los alumnos pensionados que en ese momento estaban fuera del país. Uno de ellos fue José Salomé Pina quien había obtenido su pensión en 1858 y debía regresar a la Academia en octubre de 1863. Su maestro y amigo Pelegrín Clavé intercedió por él para que le renovaran la pensión, en vista de que se encontraba haciendo "un gran cuadro histórico que ha emprendido y que desea presentar a su regreso como una muestra de sus notables adelantos."²³⁸ El tema de la pintura histórica que Pina supuestamente estaba haciendo no fue mencionado por Clavé, sin embargo la Regencia -que veía la utilidad de los cuadros históricos- contestó afirmativamente a la solicitud del director del ramo y se le concedió al estudiante la renovación de su beca por un año más. Cuando fue tiempo de regresar en octubre de 1864 Fonseca, el puntual director de la Academia, solicitó al Ministerio por falta de fondos de la Institución, los 500.00 pesos necesarios para el viaje de regreso del pensionado. José Ibarra Ruiz, encargado de la Secretaría de Fomento, le comunicó la decisión de Maximiliano de otorgar un año más de beca a Pina; ante la autoridad imperial el manejo de la Academia estaba saliendo del control de don Urbano. El mismo, de poco agrado, enteró a Pina de la prórroga de la pensión para "que pueda terminar el cuadro que está usted haciendo para la Academia, esperando por lo mismo que informe U. del estado que guarda y de los demás pormenores que crea conducentes."²³⁹ A Pina le dio gusto que fuera el emperador quien le prorrogara la pensión. En una carta

²³⁶ 18 de agosto 1864 documento 6604 (AAASC)

²³⁷ Rosa E. Casanova, "1861-1876" en Eloísa Uribe *op.cit.* 1987, p. 170.

²³⁸ 11 de septiembre 1863, documento 5954. (AAASC)

²³⁹ *Ibid.* 27 de diciembre 1863.

posterior le relata al Director que había estado en comunicación con Clavé para obtener su renovación; pero tampoco dijo cuál era el asunto del cuadro histórico. Prometió sin embargo "trabajar con asiduidad pues mis deseos son de regresar a mi Patria lo más pronto posible."²⁴⁰ Para noviembre de 1865 Fonseca le remitió una carta en la que hizo notar su autoridad, haciéndole saber que no será " posible mandarle a U. un sólo peso más... y que están dadas las órdenes correspondientes para que se le ministre los fondos necesarios para su viaje a esta Capital...y que por conducto de O'Brien remita el cuadro que deberá U. haber concluido ya."²⁴¹ Pina esperó a que comenzara el año de 1866 para contestar y a fin de enero respondió que no regresaba pues "S.M. me tiene dada una comisión de un cuadro que debe ser ejecutado aquí, así como por tener que terminar aún otros trabajos: si la Academia lo tuviera a bien que queden los fondos depositados para mi regreso, en la casa O'Brien de París."²⁴² El control sobre los pensionados que la Academia había tenido hasta entonces se iba perdiendo ante el patrocinio real. El encargo que Maximiliano había hecho a Pina consistía en la ejecución de una pintura que diera cuenta al mundo católico de *La entrevista de Maximiliano y Carlota con el Papa Pío IX* a su paso por Roma el 20 de abril de 1864. (fig. 63) Primeramente la comisión fue encargada al pintor Podesti. Maximiliano en una carta del 5 de julio de 1865 al ministro Velázquez le pedía que ordenara un cuadro de la entrevista de una y media vara de alto, por dos o dos y media varas de ancho.²⁴³

Por enfermedad de don Urbano, José María Flores solicitó en su lugar, de nueva cuenta fondos para Pina, pues el Emperador le había encomendado una misión. Pina tardíamente escribió a don Urbano para anunciarle que el cuadro que desde 1863 estaba haciendo para la Academia y la terminación del cuál había motivado su primera prórroga, se vería interrumpido pues la ejecución del cuadro del emperador le ocupaba todo el tiempo. Ahora sabemos que Pina no terminó ninguno de los dos cuadros:

²⁴⁰ *Ibid.* 14 de febrero 1865.

²⁴¹ *Ibid.* 7 de noviembre 1865.

²⁴² *Ibid.* 23 de enero 1866. Recordemos que O' Brien había muerto en diciembre de 1865.

²⁴³ El documento tiene la palabra Pina tachada. 5 de julio 1865. caja 97. (HHStA)

ni el que hacía para la Academia, ni el encargo del emperador. Del primero nunca supimos ni el tema, ni su paradero; del segundo se conocen dos versiones abocetadas, una de éstas se encuentra en el Museo Nacional de Historia y la otra en una colección particular.

En 1902 Pina le contó a un cronista de El Mundo Ilustrado varios puntos interesantes sobre el patrocinio del cuadro y su subsecuente factura.²⁴⁴ Pina había escogido - por indicaciones de - como lugar para desarrollar su composición el Palacio Marescotti y no el Vaticano, dando preferencia a la residencia del mexicano Gutiérrez Estrada donde había tenido lugar una recepción para trescientas personas pertenecientes a todos los partidos, y cuando los cardenales le habían deseado éxito en su empresa.²⁴⁵ Sin embargo la sala se encuentra acondicionada para marcar la mayor jerarquía del Papa al colocársele en un pequeño estrado y en un sillón de proporciones más amplias y con adornos más suntuosos que los de los visitantes. La sala se ve guarnecida con cuadros religiosos que le darían al lego la impresión de estar en una de las múltiples salas del Vaticano. Al respecto de la visita al Santo Padre Carlota le escribió a su abuela la Reina María Amelia.

Notre séjour a Rome a été de deux jours seulement. Nous avons habité le palais de Gutierrez qui est charmant. Nous avons eu le bonheur de communier de la main du Pape qui nous adresse une touchante allocution appropriée à la circonstance, puis nous avons déjeune avec lui et il est venu nous faire visite dans le journée. J'ai vu tout le Vatican en courant, la ville Borghese, la Fontaine de Trêve et le Pincio.²⁴⁶

El cuadro nos permite entrar en el terreno de distintas lecturas: por un lado, la entrevista sucede en el Palacio de un mexicano, es decir Maximiliano se dirige a tierra mexicana. En aquel sitio, la jerarquía

²⁴⁴ Fausto Ramírez, La plástica en el siglo de la independencia, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985, p. 67

²⁴⁵ Parece ser que la tercera mujer de Gutiérrez Estrada era la heredera del Palacio Marescotti en Roma. Luis Weckmann, op.cit. p. 96.

²⁴⁶ Ibid. p. 267.

pontificia debe ser respetada y de ahí el lugar preferente para el Papa en un estrado. Otras lecturas nos hacen preguntarnos si: ¿Es esta una representación de la época o específicamente Pina la dotó de éste significado? La autoridad eclesiástica por encima de la del gobierno era un tema debatido y no solucionado en las relaciones mexicanas. La Iglesia esperaba que Maximiliano como príncipe católico mantuviera los privilegios que la Iglesia mexicana gozaba antes de la Reforma. Y Maximiliano esperaba hacer lo que las monarquías liberales ya habían logrado en Europa es decir operar la separación de la Iglesia y el Estado, así como conservar los privilegios que la corona española había tenido en tiempos coloniales, con respecto al nombramiento de los altos cargos eclesiásticos.

La misma nota de Pina en 1902 informa que Carlota estuvo en el estudio del pintor en dos ocasiones en 1866.²⁴⁷ Recordemos que Carlota se embarcó en Veracruz el 13 de julio de 1866 y llegó a París el 9 de agosto; después de una breve visita a Miramar viajó a Roma, ciudad que dejó el 9 de octubre ya enferma y en compañía de su hermano el Conde de Flandes.²⁴⁸ Las últimas investigaciones sobre Carlota la muestran más bien agobiada por las circunstancias y no como alguien con el ánimo de posar para el pintor.

En el boceto Pina repite la estrategia compositiva de los retratos de Napoleón III y Eugenia pintados por Winterhalter es decir el hombre ve hacia su izquierda y la mujer hacia su derecha y las miradas de ambos se encuentran con la del espectador. Habría que apuntar que aunque Pina no había sido testigo ocular de la escena representada tenía conocimiento de los ambientes. La fotografía como ayuda visual para el artista queda como un supuesto pues no se conocen fotografías oficiales del evento. Carlota, quien fue una buena coleccionista de fotos, nunca habla de una imagen de la visita y a su abuela su más cercano interlocutor, a quien le regalaba fotos de todo lo que la entusiasmaba, le regaló varias vistas de Chapultepec pero ninguna de la entrevista. Se sabe que un retrato del Papa Pío IX enviado

247 Fausto Ramírez, *op.cit.* 1985 p. 67.

248 Luis Weckmann, *op.cit.* p. 18.

por la Marquesa de Rocca Saporiti colgaba de una de las paredes del entonces Palacio Imperial.²⁴⁹ Sin embargo *L' Illustration* publicó el 7 de mayo de 1864 un grabado sacado de un croquis hecho por M. Laufberger en él se encuentran elementos similares al cuadro de Pina: el dosel, el escalón, los cuadros de las paredes y los personajes ubicados de la misma manera, es decir Maximiliano a la derecha del Santo Padre y Carlota a la izquierda. (fig. 64) La diferencia estriba en que Pina se centraba en contar la historia de la entrevista, dando a los personajes el mayor espacio posible dentro de la composición, ellos ocupan la mayor parte del ambiente y en la litografía el gusto por reflejar el lujo que rodea la entrevista es mayor que el interés en los personajes.

Ramón Rodríguez Arangoity también disfrutó de una pensión en Europa; desde 1854 estudió con Cippolla en Roma al igual que sus ex-compañeros los Agea. Obtuvo el título de Doctor en Ciencias de la Universidad de la Sapienza en Roma y después trabajó tres años en París. En opinión de Alvarez fue ahí donde se le creó "su segunda manera de sentir el neo-greco, que en obras y en edificios se empleaba y que sentía con tanto gusto. Hizo entre otros, los proyecto para una escuela de Marina y el Palacio del presidente."²⁵⁰ Cuando fue tiempo de regresar en mayo de 1864 el expediente nos habla de que debido a una enfermedad había tenido que gastar los viáticos, por lo que se vio forzado a solicitarle recursos a Santiago Rebull, cuando este se hallaba al frente de la Academia. Hizo esfuerzos por regresar en un barco de guerra francés pero no lo había logrado. Finalmente en agosto consiguió 300 francos para el pasaje de segunda clase saliendo de Saint Nazaire el 16 de octubre.²⁵¹

Mientras Pina disfrutaba de una pensión de sesenta pesos mensuales los pensionados en México sólo recibían 18 pesos y los viajes de estudio que hacían no eran a Roma sino -entre otros- a los sitios arqueológicos recién

²⁴⁹ *Ibid.* p. 303.

²⁵⁰ Manuel F Alvarez, El doctor Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México México, Imprenta A Carranza y Co. 1906, p.120.

²⁵¹ 13 de mayo a 29 de agosto 1864. documento 6587. (AAASC)

descubiertos.²⁵² En 1865 la clase establecida por Landesio imponía a sus estudiantes las excursiones. Fonseca, consciente de la necesidad de que los estudiantes de paisaje saliesen al campo, estuvo de acuerdo con las gestiones que Almaraz hiciera para que José María Velasco, pensionado en ese momento, y su compañero Luis Coto acompañaran a la comisión científica que se encontraba en Huauchinango, pues en opinión de Almaraz la fotografía no daría cuenta completa de la expedición. El Ministerio de Fomento -de quien había dependido la Academia hasta hacía poco- los dotó de 100 pesos a cada uno para el viaje, en el cual además de tomar apuntes del natural y desarrollar enseguida sus composiciones tenían la obligación de hacer los dibujos que les encomendara la comisión.²⁵³ El Ministro de Instrucción Pública y Cultos, Manuel Siliceo estuvo encantado de que los artistas viajaran y conciliaran sus intereses con los del otro Ministerio.

Al regreso del viaje José María Velasco entregó un reporte de 22 páginas manuscritas que dan luz a múltiples aspectos de la expedición: medios de comunicación -de la diligencia, a la canoa- hostales, red de relaciones civiles y religiosas, concepciones acerca del indígena, importancia en los modos burgueses de vestir, descripción de paisajes, enumeración de los lugares visitados, educación en la provincia, incidentes del viaje, explicación de las tareas tanto pictóricas como fotográficas realizadas y una reseña de las ruinas.

En relación con su labor en la Academia, las descripciones que hizo de los paisajes fueron tan puntuales como sus obras. El ojo de Velasco se fijaba en los más pequeños detalles, aún así su interés se centró en el paisaje: del cual destacó las condiciones climatológicas, lo pintoresco de los poblados y la luz que su ojo privilegiado percibía. La reseña de los edificios arqueológicos seguramente pretendía tener objetividad científica, mientras que los paisajes eran evocados con emotividad. Velasco en tres hojas del manuscrito describió las labores de los cuatro días lluviosos en la Mesa de Metlaltoyuca.

252 Cuando Pina ganó la pensión en 1854 los pensionados recibían 45 pesos al mes más los gastos de transportación de ida y vuelta. Para 1863 la cantidad era de 60 pesos. Información verbal amablemente compartida por Angélica Velázquez.

253 17 de julio 1865, documento 6448. (AAASC)

El primer día indica que "como a media legua encontramos el primer edificio que presenta alguna importancia por su tamaño y es el que fue descrito por el Sr. Campo con el nombre de palacio: es un edificio bastante grande cuya dirección y dimensiones han sido tomadas por el Sr. Cuvas (sic), no tiene ningún adorno y está hecho de dos trozos de pirámides puestos el uno sobre el otro. el inferior de una altura mayor y tiene una escalera corrida que ve hacía el mediodía y en el que mira al levante. tres, dispuestas regularmente en el sentido de la longitud: este cuerpo se extiende algunos metros hacia occidente y en este lado no tiene escalera alguna: el que está hacia el septentrión queda completamente cubierto por la maleza y por lo mismo no pude saber con exactitud lo que en él se encuentra."²⁵⁴ La forma de aproximación de Velasco a las ruinas es la de la observación, faltaría un trecho para que las culturas prehispánicas fueran apreciadas por su estética.

Sin presentar el antagonismo que se encontraba en la prensa sobre la preeminencia, o no, de la fotografía y la labor manual de los artistas para fines científicos, la descripción de Velasco otorga una situación de privilegio al artista plástico frente al fotógrafo. Desde esta perspectiva nos enumera en su relato todos los inconvenientes de la fotografía. Guillermo Hay, encargado de la fotografía, padecía en mayor grado las condiciones climatológicas pues los lentes de sus cámaras necesitaban de más luz que la del ojo humano. Cuando llovía, Velasco usaba un gran sombrero o alguien lo tapaba con una manga y podía hacer sus apuntes, cosa que para el fotógrafo resultaba imposible. Otra desventaja que Velasco, sin querer, apuntó fue la de lo voluminoso del material que el fotógrafo necesitaba; mientras él y Coto llevaban dos carteras, Guillermo Hay en cambio transportaba una gran carga que le ocasionó durante el viaje toda clase de trastornos con los caminos y los animales de carga pues llevaba una tienda de campaña a modo de laboratorio, reactivos, cámaras fotográficas, tripies y placas que necesitaban preparación. Velasco concluyó que "en ese lugar no es fácil hacer alguna fotografía". Mientras él y Coto tomaban apuntes aquí y allá, fue hasta el tercer día cuando "Hay se determinó a hacer

²⁵⁴ *Ibid.* 19 de julio 1865.

fotografías del monumento donde estaba el meridiano..., mientras el Sr. Coto copiaba el meridiano y yo el palacio". El día de trabajo resultó infructuoso por la necesidad de quitar la maleza con la pertinaz lluvia encima de ellos. Todos excepto "él y Coto" aparecen en el relato de Velasco incómodos y molestos por el clima, ya que la vegetación no les dejaba hacer su trabajo. Finalmente al cuarto día, Hay pudo hacer dos fotografías del monumento del meridiano visto por los dos lados, otra de la piedra con el bajorrelieve y una copia de la otra pirámide. Los pintores, además de haber dibujado todo ello, habían tenido tiempo para sacar un boceto de un higuero y la casa del Sr. Jácome.

No se nota que Velasco, en ese momento, tuviera un gran interés por la técnica moderna y sus posibles aplicaciones al estudio del paisaje, aunque sí se nota un aprecio por Hay, quien no sólo era el fotógrafo, sino que hacía labores de levantamiento de alturas para la expedición. Velasco y Coto regresaron con Hay a su hacienda de Texcoco, de la cual finalmente partieron para la ciudad de México cruzando el lago en una canoa.

Para Velasco la excursión de cerca de un mes unió varios de sus intereses vitales, la relación con la naturaleza, el intercambio con sus camaradas científicos y el conocimiento de la provincia mexicana. En la Memoria publicada por el Ministerio de Fomento vemos reproducida un dibujo de Velasco de la *Cascada de Necaxa* (fig. 65) y de Luis Coto *Puente de Maroma del río Jalapilla* y *Puente de Bejuco*. (figs. 66, 67) La memoria describe al puente como una construcción original, los arcos y pasamanos son de bejuco, que conservan todavía su corteza; todo ello se ve en el dibujo de Coto que incluían para dar una idea más completa de la vista. Seguramente los dibujos que hizo Velasco en esta expedición le sirvieron más tarde para su vitral de *La Cascada de Necaxa* para el Instituto de Geología y para un cuadro para el Sr. Semeleder.²⁵⁵ Otras ilustraciones que acompañan la memoria son dibujos de indígenas haciendo énfasis en su atuendo y la reproducción de ciertos detalles de las ruinas. Es interesante notar que las láminas donde se reproducen litográficamente las piezas pre-hispánicas, tres de cuatro, fueron tomadas de las fotografías de Hay y sólo

²⁵⁵ María Elena Altamirano op.cit. p. 131.

una por que no se podían ver los detalles de coloración del fresco sobre el muro se tomó del dibujo de Coto. Una de las piezas se reseña de la siguiente manera: "La fotografía que se hizo de una de ellas nos demuestra que es un muerto teniendo los ojos cerrados y que ha sido encerrado en un sistema de lienzos en que se halla envuelto. Al lado opuesto se halla una piedra esculpida representando a un hombre con los brazos cruzados y en una posición más recogida; es la segunda figura de la misma fotografía."²⁵⁶ (fig. 68) Por lo que se puede ver los intereses de Velasco sobre la fotografía y la ilustración de piezas prehispánicas aún no se despertaba.

El imperio utilizó los servicios de los pensionados en México y en general de los miembros de las Academia para varias tareas del gobierno. Rodríguez Arangoity desde la dirección general de obras de la casa imperial solicitó que los alumnos de la Academia que se encuentren en disposición de tiempo libre, lo utilicen para practicar el levantamiento del plano de las principales calles de la ciudad. Así mismo pide que la Academia le preste al Sr. Eduardo Davis los instrumentos que él indique pues será el encargado de dicho levantamiento. La Academia le prestan una brújula con una cadena de eslabones y el tripié de la brújula.²⁵⁷ El plano se publicó con los nombres de los participantes.

El Servicio del gran maestro de ceremonias requiere también uno de los estudiantes y le comunican a Urbano Fonseca que "habiendo el emperador dispuesto que se modifiquen los uniformes que usan hoy determinadas corporaciones del Estado como son el Cuerpo diplomático y consular ruego a usted sirva poner a mi disposición uno de sus alumnos el que juzgue más a propósito para hacer los dibujos, figurines, etc. de los nuevos uniformes. La persona deberá presentarse en la Secretaría para que se le den lo borradores en que ha de fundar sus dibujos."²⁵⁸ La comisión le fue otorgada al joven Miguel Noreña "uno de los alumnos más distinguidos que dejará satisfecho los deseos de S.S. M.M." Las solicitudes abundaban para los pequeños detalles que daban lucimiento a la corte. Así se le solicitó al director permiso para que Antonio Orellana ejecutara el título de

²⁵⁶ Ramón Almaráz, Memoria acerca de los terrenos de Metlatoyucan, p. 32.

²⁵⁷ 25 de septiembre 1865. documento 6428. (AAASC)

²⁵⁸ 3 de octubre 1865. documento 6436. (AAASC)

Ingenieros de la Academia. Una fotografía del título fue enviada a Maximiliano para su aprobación. No conforme con la prueba envía otra fotografía del diseño en que se debía basar para ejecutar el título. Orellana pidió seis meses para terminar el grabado, se le concedieron tres.²⁵⁹ Si en 1864 José Manuel Hidalgo había sido el encargado de surtir al imperio con los diseños europeos, ahora estas tareas se le encomendaban a la Academia.

A Sebastián Navalón le fueron encargadas las matrices grabadas para acuñar la medalla de la "Virgen" y monedas de oro y plata. Los reclamos del artista fueron varios por los cambios de tamaño y valor de las monedas. Pues cuando ya tenía hechos los dibujos y estos se habían aprobado tuvo que cambiar los tamaños resultando que para ajustar el valor del metal estas se tenían que hacer más delgadas por lo que se rompieron las matrices así que tenía que empezar el trabajo de nuevo. Se le pedía acuñar 4700 medallas de la Virgen y doscientas monedas diarias, a lo que respondía que no era posible por la calidad de plata ínfima que se estaba usando.²⁶⁰

De las exposiciones

La exposición de 1863 había sido suspendida. José Salazar Ilarregui, subsecretario de Estado y del despacho de Fomento le avisó al secretario de la Academia que, como resultado de su consulta verbal con la Regencia ésta había decidido que no hubiera exposición y que la cantidad de dinero correspondiente se invirtiera en marcos para las pinturas de la "escuela mexicana". Clavé fue el encargado de invertir los 600 pesos que se tenían destinados para la exposición e hizo un presupuesto que llegó a 1200 pesos, para que se hicieran los restantes 20 marcos y algunos trabajos de restauración.²⁶¹

²⁵⁹ 23 de febrero 1866. documento 6453. (AAASC)

²⁶⁰ AGN. documento 521. 22 de noviembre 1865.

²⁶¹ 14 de septiembre 1863. documento 6655. (AAASC) Los cuadros fueron restaurados por Tiburcio Sánchez y los marcos fueron arreglados por Epitacio Calvo.

Al no haber exposición la distribución de premios se llevó a cabo el 20 de diciembre de 1863. Los miembros de la Academia se las arreglaron para dejar una pequeña publicación que diera cuenta de sus esfuerzos, así publicaron los "Documentos relativos a la distribución de premios hecha a los alumnos." No hubo el catálogo tradicional de obra para ese año, pero sí se imprimieron los dos fervientes discursos de los directores Xavier Cavallari y Pelegrín Clavé, así como una introducción no firmada donde se señalan las demandas de los académicos al nuevo gobierno. Contiene dos poesías de los alumnos y la impresión del discurso pronunciado por Cavallari en febrero de 1862.²⁶²

En su discurso, Cavallari hizo un recuento de los brillantes resultados obtenidos por los alumnos a pesar de las dificultades que se habían tenido durante el año y habló del esfuerzo heroico que los maestros habían efectuado para guiar a los alumnos. El arquitecto fue vehemente en el tema del financiamiento de la Academia. Para él, como para muchos de los directores de la misma, el medio ideal para su sostenimiento económico había sido el manejo de los fondos de la lotería, que había sido una excelente fuente

de copiosos fondos que bastaron por sí solos a la Academia para reconstruir su edificio, adornar sus galerías, formar una biblioteca escogida y de gran costo, y adquirir varios instrumentos... y además de todo esto proporcionó en pocos años a los gobiernos pasados, auxilios que pasan de la cantidad de 250,000; así se ve que los productos de la lotería en beneficio de la Academia, hicieron prosperar y florecer a este establecimiento en tiempos en que la hacienda pública del país se encontraba en escasez y en bancarrota casi continua.²⁶³

Pelegrín Clavé en su alocución no hizo referencias al presente sino que incursionó en lo que él entendía era la función del arte y la pintura: la pintura cristiana. Su relato lo llevó a los orígenes europeos de la pintura religiosa con Giotto y Cimabue y su traslado a México durante la colonia con el fin de "ahuyentar las pavorosas y confusas sombras terríficas de los

²⁶² La Sociedad, 13 de mayo 1864. (BDSPP)

²⁶³ Ibidem.

deformes dioses sanguinarios." Clavé aleccionaba a sus alumnos con que sería a través del arte cristiano como "alcanzarían el lauro que brilla en las frentes de sus antecesores y no lo alcanzarían jamás descendiendo al mezquino y bajo terreno de las pasiones humanas."²⁶⁴ Maneras de percibir la función del arte se iban desarrollando. La introducción no firmada hacía una breve historia de las tradiciones de la Academia y su vínculo con el gobierno, y se aseguraba "el reunir en un cuaderno los discursos y algunas poesías que en estos actos se leyeron, puede presentar un vivo interés para las Nobles Artes. llamando la atención del Supremo Gobierno y de nuestra culta sociedad hacia los resultados anuales... que sólo necesitan una enérgica y sabia protección del supremo gobierno y de nuestros ricos e inteligentes paisanos."²⁶⁵

De los premios y distinciones que los alumnos obtuvieron en medallas de plata, (para los primeros lugares) y cobre, mención honorífica y accésit, en la mayoría de los casos no se menciona la obra por la que los obtuvieron. A excepción de Luis Coto, quien en la sección de paisajes históricos presentó *La Fundación de México* por el que recibió una medalla de plata. (fig. 69)

En el año de 64 de nueva cuenta sólo se llevó a cabo una distribución de premios, sin embargo no hubo discursos de los directores, pero sí concurren el Emperador y Carlota.

S.S. MM. II llegaron a las doce a la Academia y tomaron asiento bajo el dosel puesto en el patio frente a la entrada. Dicho patio estaba cubierto con un toldo en el que lucían los colores nacionales, había sido en un gran salón alfombrado y adornado de manera conveniente. Casi todo estaba lleno de Señoras....Sería de desear que, ya que no hay exposición formal este año, las salas de la Academia fueran abiertas al público durante algunos días.²⁶⁶

²⁶⁴ La Sociedad, "Academia de Bellas Artes." 5 de diciembre 1864. (BDSPP)

²⁶⁵ Manuel Romero de Terreros, Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898) México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. p. 350.

²⁶⁶ La Razón de México, "Academia de San Carlos." 18 de diciembre 1864. (BDSPP)

El programa preveía que después de la entrada de sus majestades se daría lectura a la reseña de los trabajos desarrollados durante el año; posteriormente se incluía un discurso de Joaquín Mier y Terán (profesor de Cálculo integral y diferencial) y poesías del profesor Antonio Torres Torrija (profesor de las clases nocturnas para artesanos) y del alumno Ricardo Ituarte, a más de piezas de música y canto.²⁶⁷ Maximiliano alentó con benévolas palabras a los alumnos y los honró con una invitación a comer en su mesa, les concedió la "gracia" de otorgar la pensión de la clase de arquitectura a Juan de Auza, la prórroga por dos años a Luis Coto y el nombramiento de profesor de la clase de Dibujo al natural a Santiago Rebull. La prensa vuelve a mencionar el cuadro que el año pasado le había merecido a Luis Coto la medalla de plata: *La Fundación de México*. Esta distribución de premios no se consigna en la historia de la Academia de la manera tradicional, es decir editando un catálogo y dándole un número consecutivo. No se publicó cuaderno alguno que recordara los discursos de los maestros como en el año anterior, el único testimonio de ella son los artículos de la prensa y los archivos de la Academia. A más de Coto fueron premiados: Velasco por su cuadro de *La Caza*; Noreña por su bajorrelieve de *Fray Bartolomé de las Casas*; y Pablo Valdés por su *Avanzada de zuavos*. (fig. 70) Landesio indica que el cuadro de su alumno Luis Coto de asunto histórico, cuyo tema es el origen de la Ciudad de México o más bien de Tenochtitlán lo hizo asociando géneros de las secciones de follajes, celajes, y marinas. El cuadro fue adquirido por S.M. el Emperador y se encuentra hoy en la colección del Castillo de Artstetten al igual que el de Valdés.²⁶⁸ El tratamiento de ésta temática por parte de Luis Coto, José María Velasco y Miguel Noreña se adelantó a la solicitud de Maximiliano de seis frescos históricos sobre la historia antigua de México.

En este año en que no hubo exposición en la Academia, Urbano Fonseca había cedido una de las salas del establecimiento al pintor Juan Cordero, por petición expresa del artista. En efecto, Cordero había

²⁶⁷ El Cronista de México, 3 de diciembre 1864. (BDSPP)

²⁶⁸ Eugenio Landesio, "La Pintura General o de Paisaje y de Perspectiva en La Academia de San Carlos." El Mexicano, 19 de julio 1866. (BDSPP) La lista de premios la consigna Eduardo Baez, Gufa del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867 México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. 1976 documento 6572. pp. 335-337. Ver fig. 79.

solicitado en una carta fechada el 15 de diciembre de 1864 permiso para exponer sus obras en la Academia. Ello le fue concedido y fue en el salón de arquitectura donde presentó 16 obras que él mismo seleccionó. La muestra se abrió el 22 de diciembre, y permaneció abierta durante ocho días, con un horario de diez a tres de la tarde. La colección estuvo formada por ocho retratos tanto de hombres que participaban en los círculos intelectuales y empresariales del momento, como de sus esposas e hijos. Entre ellos colgaba el de su mujer pintado a raíz de su matrimonio en 1860; había dos escenas costumbristas: *Una joven bañándose en una fuente bajo unos plátanos* y *Una joven medio desnuda con una paloma muerta en las manos*; (figs. 71, 72) cuatro cuadros con tema del antiguo testamento y dos obras de carácter religioso; una de ellas: *La estrella de la mañana* (fig. 73) fue ampliamente elogiada por Manuel Payno tanto por sus cualidades formales como por las morales, ello pasaba mientras la exhibición permanecía abierta.²⁶⁹

Sería en 1865 cuando con la presencia y apoyo de los emperadores se llevaría a cabo la décimo tercera Exposición de la -ahora- Academia Imperial de San Carlos de México. Fue anunciada en la prensa desde septiembre y en octubre se publicó el programa con todas las reglas a seguir. Las 19 cláusulas que componían la convocatoria se parecían a las estipuladas en ocasiones anteriores; lo que es notable es que se siguiera insistiendo en que la escultura debía ser no coloreada. Los participantes como de costumbre podían ser "artistas aficionados y particulares, nacionales o extranjeros, con tal de que [remitan] obras que no sean antiguas, ni se hayan presentado en otra exposición de dicha academia."²⁷⁰ La última cláusula, es la que fija el documento en el tiempo, en ella se avisa que la exposición no estará abierta al público el día que S.S.M.M. tengan a bien pasar a visitarla.

La nota distintiva de esta exposición fueron los temas relativos a la construcción de una historia, a través de retratos y del paisaje, referido ya

²⁶⁹ Elisa García Barragán, *El pintor Juan Cordero Los días y las obras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 44-46 y 202-208.

²⁷⁰ *El Cronista de México*, "Exposición de Bellas Artes de la Academia Imperial de San Carlos." 5 de octubre 1865. (BDSPP)

a la historia nacional antigua o a la moderna. La importancia de las obras que trataban los asuntos bíblicos aunque se siguieron presentando, no adquirieron la importancia o significación que habían tenido en tiempos anteriores y en cambio fue aumentando el número de pinturas costumbristas. El vocabulario del imperio para transmitir su mensaje no se valió de las enseñanzas bíblicas, éste, fue más directo en la formulación de sus programas iconográficos -cuando los hubo.

En escultura, la historia de la institución se continuó modelando en mármol: se tallaron los bustos de *Manuel Vilar*, *José Fernando Ramírez*, *José Juan Pesado* y *Luis G. Cuevas*; se hicieron estudios para el retrato del maestro de paisaje *Eugenio Landesio*. La historia mexicana fue tratada en diferentes momentos históricos, desde el pasado prehispánico: Noreña tomó un pasaje relativo a la vida de *Bartolomé de las Casas*.²⁷¹ (fig. 74) Eloísa Uribe afirma que Noreña "reunió en una sola imagen la tradición clásica, admirada como la cima de la cultura de occidente y la propia de cada país."²⁷² La diferencia de lenguajes que el escultor estableció entre la representación clásica e idealizada del hombre y el niño, la medieval-religiosa de la mujer y el fraile, y la deidad indígena conformó una innovación en su estructura formal.²⁷³ El relieve esculpido por Noreña no es un hecho aislado sino se inscribe en el ambiente de erudición y apasionamiento que había despertado por un lado Vilar en sus alumnos y por otro José Fernando Ramírez con sus erudición sobre el pasado prehispánico. El éxito que tuvo en 1865 se une al gusto de Maximiliano por patrocinar la escultura y los temas históricos.

De la época independiente; el mismo escultor -para la clase de la Copia del antiguo- hizo un bajorrelieve sacado de cera de la efigie de *Agustín de Iturbide*, para la de Composición original ejecutó una escultura monumental del benemérito de la patria *Vicente Guerrero*. (fig. 75) Si bien para la figura de Iturbide, Noreña usó un viejo molde de cera, para Guerrero creó una composición monumental cuya acción principal se

²⁷¹ Ver el trabajo de Eloísa Uribe "Más allá de lo que el ojo ve. Sobre el relieve de Fray Bartolomé de las Casas (1864)" en *Memoria*, num 3, 1991.

²⁷² *Ibid.* p. 14.

²⁷³ *Ibid.* pp.16-19.

describe de la siguiente manera "Este apreciable caudillo estrecha contra su corazón los restos del pabellón de Hidalgo, entonces sin defensores y con el valor y la dignidad de un héroe, aparece ante sus enemigos firmemente decidido a defender hasta morir aquellos preciosos restos."²⁷⁴ Maximiliano había ordenado, según El Cronista de México en noviembre de ese año, que ésta escultura fuera vaciada en bronce y colocada en la calle de Corpus Christi.²⁷⁵ Manuel Islas, proveedor de escultura ornamental, mandó un boceto de barro del mismo benemérito, la obra fue presentada como remitida de fuera de la Academia.

De la historia reciente - como parte de la colección de Maximiliano - se presentó tanto el retrato del emperador en mármol, el cual había sido labrado por Felipe Sojo, así como el retrato en galvanoplastia de *Carlos V*, hecha por el mismo director del ramo, el busto de S.M. *Leopoldo de Bélgica* ejecutado por Van Oemberg y la cabeza de la emperatriz *Eugenia* por Nieuwerkerke.²⁷⁶ Maximiliano iba formando su historia, en ella conjuntaba la mexicana y la que heredaba por su linaje europeo. Se traía de Europa a un antiguo y legendario Habsburgo como él y como él, conquistador de México y como él, hablaba alemán y el español Maximiliano lo tendrían que ir aprendiendo, lo cual no hizo Carlos V o Carlos I de España. Maximiliano desde su viaje a Brasil en 1859 había escrito en su diario "Me parece que sea una leyenda que sea yo el primer descendiente de Fernando e Isabel que desde su niñez ha tenido como misión en la vida pisar un continente que ha alcanzado una importancia tan gigantesca para los destinos de la humanidad."²⁷⁷ El padre de Carlota representaba un lazo de conciliación con las monarquías europeas; y Eugenia de Montijo, la esposa de Napoleón III había sido la mejor propagandista del proyecto imperial en México. Nos preguntamos ¿Porqué a pesar de haber llegado los retratos de Graefle a México no los expusieron

²⁷⁴ Manuel Romero de Terreros, op.cit., pp. 374-375.

²⁷⁵ Ver capítulo: *La construcción de la historia imperial: los héroes mexicanos* p. 131.

²⁷⁶ La galvanoplastia fue desarrollada por Achille Collas entre 1830 y 1840. La patente fue adquirida por Barbedienne con lo cual se pudieron producir gran variedad de objetos a bajo costo.

²⁷⁷ Citado en Enrique Krauze, Siglo de caudillos Biografía política de México (1810-1910), México, Tusquets, pp. 251-2.

en la Academia como parte de su colección? Ni tampoco se expusieron los de Beaucé.

Epitacio Calvo, uno de los pensionados que había regresado de Europa justo en el momento en que la Regencia entró a la ciudad en 1863 presentó un busto en mármol del finado general *Ignacio Zaragoza*, que seguramente comenzó a tallar cuando la euforia liberal por la batalla del 5 de mayo de 1862 se empezaba a gestar. El catálogo señala la obra como hecha por los pensionados mexicanos en Europa. Si bien Maximiliano retomó muchos de los héroes liberales y el tema de la reforma debía quedar representado en una de las esquinas del próximo monumento a la Independencia, Zaragoza no fue uno de sus héroes, como lo sería para los liberales cuando retomarían el poder en 1867.

Agustín Barragán ex-alumno de la Academia remitió una escultura que representaba a uno de los héroes culturales de la época: *Alejandro de Humboldt*, quien aparecía de pie, sosteniendo en la mano un libro y acompañado de un compás emblema de las ciencias exactas en que tanto se distinguiera. (fig. 76) La escultura medía 110 y aunque no se especifica el material, probablemente era un yeso. Barragán seguramente presentó el boceto para obtener una comisión posterior. Y en efecto la escultura fue tomada en cuenta, al menos dentro de los proyectos de Maximiliano ya que un documento cita su futura colocación.²⁷⁸ En el discurso de instalación de la Academia de Ciencias y Literatura, Maximiliano expresó que con la investigación del sabio "se despertó la atención del mundo entero sobre tan valiosos tesoros, nació la idea de darles provechosa explotación: puede decirse, sin hipérbole, que los trabajos del ilustre viajero sirvieron de precursores a la emancipación de México."²⁷⁹ La influencia de Humboldt en el pensamiento de los intelectuales mexicanos fue una presencia constante. Cuando José Fernando Ramírez estuvo en Europa en 1855 visitó a Humboldt y él le regaló una fotografía autografiada que se conservaba en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística con la siguiente dedicatoria "A Mr. Fernando Ramírez en souvenir d' un vieillard qui

²⁷⁸ Ver capítulo: *Así Vivían* p. 151.

²⁷⁹ El Cronista de México, "Verificación de la instalación de la Academia de Ciencias y Literatura." 2 de julio 1865. (BDSPP)

prend le plus affectueux intérêt a la prospérité du Mexique, fondée sur des libres et sages institutions sept 14, 1855."²⁸⁰ Barragán con anterioridad había hecho una estatua de San Pablo el Mayor para obsequiar a San Ildefonso, la cual por problemas de la Academia no se había tallado en mármol, sin embargo a él por su composición acertada le prorrogaron la pensión de 15 pesos mensuales por seis meses para que la terminara.²⁸¹

También proliferaron los retratos de los miembros de la sociedad culta e inteligente a la que se refería Cavallari: se esculpió al finado *Casto José Ramírez*, a *Rodolfo Günner* (director del gran chambelanato) y a *Pedro Romero de Terreros*, fundador del Monte de Piedad.

En la clase de grabado se ejecutaron retratos de Hidalgo, Iturbide y Guerrero. Las efigies de los emperadores hechas por Antonio Orellana, Cayetano Ocampo y Antonio Spiritu abundaron en forma de grabados, aguafuertes, punzones, medallas conmemorativas, bajorrelieves en marfil y monedas. Se delinearon tanto sus retratos como los episodios de su entrada a la ciudad de México ó su escudo de armas y se acuñaron medallas conmemorativas de distintas sociedades culturales.

Como es de notar el grabado siguió los pasos de la escultura en tanto a los héroes retratados y a las temáticas adoptadas. Y si Sojo hizo una copia del calendario azteca para ser enviada a París.²⁸² José Dumaine lo hizo en grabado. El plano topográfico del Valle de México se grabó en la Academia uniendo esfuerzos de los alumnos bajo la dirección de Campa a quien le había sido solicitado.²⁸³

En la clase de arquitectura se hicieron distintos tipos de proyectos que formaban toda una tipología para una ciudad moderna. Varios fueron los alzados y plantas de una catedral que presentaron los alumnos Refugio González, Manuel Velázquez de León, Manuel Llera, Carlos Moreno y

²⁸⁰ Boletín de Geografía y Estadística, 1863, p. 61 tomo 10.

²⁸¹ 3 de marzo 1864. documento 6585. (AAASC)

²⁸² En una fotografía anónima aparece un calendario azteca, recargado junto al pequeño stand que se hiciera imitando la pirámide de Tajín para la exposición de 1867.

²⁸³ Ver capítulo: *La Academia, los académicos: usos y costumbres* pp. 79-82.

Manuel Calderón. Para un Museo de Bellas Artes las propuestas fueron presentadas por Refugio González y Manuel Calderón. Los hubo también para una penitenciaría, un hotel, un palacio municipal y la entrada de una ciudad. La clase de ingeniería se abocó a resolver el problema del ferrocarril México-Chalco presentando líneas, puentes de piedra, terracerías, estaciones y paraderos.

La clase de paisaje incluyó como la escultura representaciones de episodios históricos. José María Velasco presentó *Xochitzin propone a Huauclli para jefe de los chichimecas a fin de recobrar sus dominios, usurpados por los toltecas* un cuadro histórico, que sucede en las montañas inmediatas a Cuautitlán, y *La caza* descrita en el catálogo como un cuadro de antiguas costumbres mexicanas, el cual a diferencia del primero se encontraba a la venta. (fig. 77) En 1864, en una expedición a Coatlinchan cerca de Tepoztlán, Velasco había desarrollado varios apuntes a lápiz que le servirían para la composición de *Peñascos de la Peña Encantada*, y de *Xochitzin* en éste último combinó los estudios de rocas del natural con figura humana cuyos apuntes habían sido tomados en Coyotepec y anotados en su "famosa libreta de apuntes" junto con las leyes aprendidas de Landesio. Este cuadro formó parte de la colección de Rebull.²⁸⁴ Para el cuadro de *La Caza*, "inspirado en sus lecturas sobre la historia antigua y teniendo en cuenta los consejos de Landesio... Velasco comenzó una serie de estudios al natural en el Olivar del Conde para situar la escena, con ello mostraba tanto la erosión pluvial como la acumulación del sedimento arrastrado por la lluvia. En la lontananza pintó el lago de Texcoco, la ciudad de Tenochtitlan y el templo de Huitzilopochtli con los dos adoratorios en la parte superior. En esta pintura y siguiendo de cerca a Landesio utilizó la luz detrás del cuadro, lo cual hace que las figuras aparezcan a contraluz dramatizando su aspecto."²⁸⁵

Luis Coto presentó *Lugar salvaje en la Tlaxpana*, así como el cuadro de *Netzahualcóyotl perseguido por sus enemigos*, quien encuentra a unos

²⁸⁴ María Elena Altamirano, *op.cit.*, pp.128-29 y 132.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 115.

labradores que lo ocultan entre la chíá que estaban recogiendo. (figs. 78, 79)

En la clase dirigida por Pelegrín Clavé, las obras originales se presentaron en la tercera sala. Siete alumnos presentaron obras de temas bíblico-religioso y siete presentaron cada uno cuatro naturalezas muertas más o menos todas del mismo tamaño (74 por 50 cm.) Tiburcio Sánchez y Manuel Chávez presentaron lo que se antoja como dos cuadros de costumbres. los dos llevaban el mismo nombre: *Una avanzada de zuavos* según la explicación del catálogo representaban el momento en que uno de ellos observa detrás de un parapeto el campo enemigo mientras el otro descansa apoyando su fusil. El cuadro quedó en la colección de Lorenzo de la Hidalga. Sánchez también presentó *Safo* y *El Prisionero*. la primera representaba a la famosa poetisa en el momento de saltar desde el promontorio de Léucade al mar Jónico. la pintura fue comprada por la Academia en cien pesos por órdenes del emperador.²⁸⁶ La segunda obra representa el momento en que un anciano se ve "gimiendo en su calabozo por delitos políticos, recibe por la reja de su prisión los consuelos y las caricias de su piadosa hija."²⁸⁷ José Obregón presentó un cuadro alegórico *La América y la libertad*. Petronilo Monroy expuso un retrato del Secretario de la Academia *José María Flores Verdad*. Es de observar que la obra presentada por los alumnos en la segunda sala, todas fueron copias tanto de autores extranjeros como mexicanos. De Ingres, Murillo y el Españolito copiaron obra religiosa. De Decaisne, Isabey, Van Muiden, Greuze, Ricard, Cortona y Cartier copiaron cuadros de género o costumbristas donde las lecciones morales de las obras religiosas eran reforzadas. De mexicanos como Clavé, Flores, Ramírez, Manchola y Rebull copiaron obra de temas religiosos en tamaños menores que las originales. Lo que copiaban representaba la escuela del justo medio en Francia.

Como remitidas de fuera de la Academia en una primera sala se encontraban las obras pictóricas que Maximiliano había mandado hacer

²⁸⁶ 13 de junio 1865. documento 6563. (AAASC)

²⁸⁷ Manuel Romero de Terreros, *op.cit.* p. 387.

para formar la galería en Palacio Nacional.²⁸⁸ Sin embargo no se mostraron los planos para las obras de Palacio ó del Castillo que estaban preparando diversos arquitectos.

A la exposición de la Academia también enviaban sus cuadros hombres y mujeres artistas que se encontraban fuera de las aulas de la institución. la mayoría de las obras eran de carácter religioso 34 de 73 presentados y mucho de ellos copias de Murillo, Zurbarán, el Españoletto y el Veronés. La herencia española era la que más conocían y con la cual se identificaban más fácilmente. A este rubro le seguía las 26 de carácter costumbrista algunas originales y otras copia, sin especificar en su mayoría los autores. Algunos retratos, alegorías y paisajes. El gusto imperial sobre temas históricos no había llegado a los artistas fuera de la institución quedaban reservados para los maestros y alumnos de la Academia. Ellos mostraban más los cuadros que sus familias colgaban de sus paredes.

Esta tendencia también se ve reflejada en lo que los coleccionistas privados prestaron para la décimo tercera exposición. A Mariano Pintado le pertenecían 17 cuadros de los cuales 9 eran de tema religioso y casi todos copias de Murillo. los demás eran de tema costumbristas llenos de majas, toreros, mendigas y vistas de ciudades españolas. La obra enviada por Carlos Sánchez Navarro, rico hacendado de Coahuila y miembro de la corte, consistía de 2 obras religiosas y 3 costumbristas, los asuntos religiosos no tenían que ver con el antiguo testamento y eran copias. Francisco Gargollo y Parra mandó 3 paisajes de su autoría, un cuadro religioso y otro costumbrista. Rafael Martínez de la Torre, liberal moderado, envió 2 obras de Juan Cordero un retrato de su familia y *La estrella de la mañana*. las dos ya habían sido expuestas el año anterior en la muestra de Cordero. José López Uruga aquel general que había luchado del lado de los liberales hasta 1864 cuando pasó a colaborar con las tropas del imperio. había contribuido con tres obras de tema costumbrista y uno religioso. Los coleccionistas - ex-liberales o conservadores - no se interesaron por los cuadros de tema histórico, para colgar de sus paredes, les bastaba lo religioso y lo costumbrista.

²⁸⁸ Sobre la discusión de estas obras el lector puede consultar el capítulo: *La construcción de la historia imperial: los héroes mexicanos* pp. 133-134.

En cuanto a los suscriptores para esta exposición Maximiliano y Carlota compraron 100 acciones cantidad muy superior a la aportada por Juárez en la exposición anterior en la cuál había adquirido 20 acciones. Aumentó el número de suscriptores que de nuevo incluía a personajes de distintos sectores: empresarios, comerciantes, hacendados, hombres que ocupaban puestos públicos, profesionistas y la planta de alumnos y maestros de la Academia.²⁸⁹

La academia y los académicos en estos años se tuvieron que ajustar a otros modos de hacer, al pasar de la independencia de fondos que les daba la operación de la Lotería: a la dependencia del subsidio imperial, se necesitaba de una conciliación constante con el poder. En tanto a las temáticas se ve un cambio. Maximiliano no favoreció el didactismo de la escuela de Clavé a través de la obra con temática del antiguo testamento: la producción se dirigió hacia la historia nacional como fuente de identidad y en escenas "realistas".

²⁸⁹ Para un análisis de los suscriptores ver Rosa E. Casanova, *op.cit.* 1987, p. 50.

Construcción de la historia imperial : los héroes mexicanos

El patrocinio de las artes significó para Maximiliano una necesidad y un privilegio. Como príncipe liberal europeo sabía vincular los caminos del arte con la formación de la memoria. Ver era recordar, hacer ver era hacer recordar. Fernando del Paso a través de las páginas de su novela Noticias del Imperio menciona más de trescientas obras que Maximiliano vio en sus viajes o que mandó hacer en Schönbrunn, en Miramar, en Chapultepec, en el entonces Palacio Imperial y en la propia ciudad de México. En la novela queda de manifiesto lo simbólicamente cierto más que lo históricamente real.

A un mes de haber llegado Maximiliano a la capital, la mañana del 22 de julio de 1864, los lectores habituales de la prensa tuvieron en sus manos varios periódicos que daban cuenta de las actividades del Emperador. En un artículo de El Cronista de México se relataba que Maximiliano había visitado la Academia de San Carlos el día anterior, quedando sorprendido con la escultura que había visto.²⁹⁰ Un público de talante ideológico diferente pudo leer otro artículo publicado en el periódico conservador La Sociedad y enterarse, del primer proyecto escultórico que el Emperador ideó, hizo publicar y se empeñó en construir. Allí se consigna que Maximiliano, conmovido por la intención del pueblo mexicano de hacer construir un arco triunfal revestido de mármol en honor de Carlota, decidió, decidieron públicamente, que con ese mármol se construyera un monumento a la Independencia en la plaza mayor de la capital. Las preferencias de Carlota eran otras, ella en su visita a la Academia quedó impresionada por el paisaje y estaba fascinada por la fotografía.²⁹¹

²⁹⁰ El Cronista de México ."Visita del Emperador a la Academia de San Carlos" 22 de julio de 1864. El periódico manejaba una posición moderada en sus juicios. (BDSPP)

²⁹¹ Ibid. 27 de agosto 1864. (BDSPP)

Maximiliano, en una carta dirigida al ministro de estado Joaquín Velázquez de León,²⁹² esbozó el tipo de monumento que tenía en mente: en la base de la columna se colocarían las esculturas de los primeros héroes; rápidamente nombra a Hidalgo, Morelos e Iturbide...el futuro ocupante de la cuarta esquina no quedó especificado. En el fuste de la columna irían escritos con letras de bronce dorado los nombres de los demás caudillos insurgentes. La columna sería coronada por una escultura en bronce que representaría a la Nación. Para hacer el monumento Maximiliano quería que se convocara a concurso a ingenieros y artistas. Además deseaba colocar la primera piedra -en menos de dos meses- en su primer 16 de septiembre.²⁹³

El subsecretario de Estado y del Despacho de Fomento José Salazar Harregui hizo publicar, más de una vez y en diferentes periódicos de la ciudad, la carta del emperador. Para los periódicos fue obligatorio imprimir cuatro veces la convocatoria. El concurso quedaría cerrado el último día de agosto. Las bases para el certamen fueron más específicas, en cuanto a materiales y tamaño de las esculturas, que aquéllos sugeridos en la carta de Maximiliano; pero el proyecto iconográfico y formal quedó abierto porque se admitían fuentes, arcos o columnas y no se definía quién sería el cuarto ocupante de la última esquina.²⁹⁴

La prensa dio cuenta, y no, de los proyectos entregados. Sabemos por uno de los periódicos que fueron 20, otro más dice que 26, pero en ninguno se les describe, ni se anuncia el nombre del proyecto seleccionado.²⁹⁵ Así y todo, la primera piedra fue colocada con gran ceremonial en el día anunciado.

²⁹² Don Joaquín Velázquez de León fue nombrado ministro de Estado en Miramar el 10 de abril de 1864. La Enciclopedia de México, nos informa que el 21 de junio de 1864 fue nombrado Ministro de Estado José Fernando Ramírez. La carta va dirigida a Velázquez de León ya que está fechada el 14 de junio de 1864 pero fue publicada hasta el 14 de julio, de ahí que el encargado en ejecutar las órdenes fuera el sub-secretario José Salazar Harregui. Ramírez hace alusión a esa carta en sus obras completas. TomoV, número 76, pp. 3, 8 y 84.

²⁹³ La Sociedad, 22 de julio de 1864. (BDSPP)

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Ibid. "20 proyectos para el Monumento de la Independencia" 8 septiembre 1864. El Cronista de México, "Presentan 26 proyectos para el Monumento de la Independencia" 14 de septiembre 1864. (BDSSP)

Tomaron parte en el acto la jerarquía eclesiástica, la familia Iturbide, los veteranos de la Independencia y la emperatriz. Maximiliano se había ido a celebrar la Independencia a Dolores y no estuvo presente en la ceremonia: fue Carlota quien colocó la primera piedra con un martillito de plata. El Pájaro Verde en su edición de aquella mañana, afirmaba: "Cuando el monumento esté levantado, sus mármoles y bronces que desafiarán al tiempo, recordarán a los mexicanos eternamente que a principios del siglo XIX conquistaron la independencia y a mediados del mismo [la] consolidaron después de que las encontradas pasiones bañaron de sangre la tierra..."²⁹⁶ El anónimo escritor daba así voz pública y hacía explícitos los fines del monumento: construir una memoria que vinculara la Independencia al régimen vigente.

¿Cómo es que Maximiliano llegó tan rápido a fraguar el proyecto? En el mes de abril días antes de su llegada, se había publicado, una amplia lista de los ilustres ciudadanos que formarían la Comisión Científica, Literaria y Artística de México.²⁹⁷ El presidente de la sección de Bellas Artes fue - en esa ocasión - el arquitecto Lorenzo de la Hidalga, quien en 1843 había ganado el concurso para levantar un monumento a la Independencia en la Plaza Mayor.²⁹⁸ Las características nombradas por Maximiliano son sumamente parecidas a lo postulado por De la Hidalga en su proyecto de 43. Largas pláticas debió de haber tenido el recién llegado emperador con De la Hidalga, a quien se encomendaron las obras de remodelación del Palacio y de Chapultepec. Sin embargo, en su proyecto de 1843, don Lorenzo había dejado " a la historia y los hombres sabios que componen el supremo gobierno [el] designar en caso necesario los nombres de los que deben figurar, ya en estatuas, ya en inscripciones, por lo que esta parte [del proyecto] está indeterminada."²⁹⁹ Si esa parte la dejó sin definición, fue más específico por lo que tocaba a los relieves; entre ellos

²⁹⁶ El Pájaro Verde, "La primer piedra" 16 de septiembre 1864. (BDSPP).

²⁹⁷ Como se verá más adelante cuando la Comisión se instaló finalmente en 1865 las cosas habían cambiado.

²⁹⁸ El Cronista de México, "Comisión científica, literaria y artística de México" 12 de abril 1864. (BDSPP)

²⁹⁹ Justino Fernández, El Arte del Siglo XIX en México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967, p. 212.

incluía *La Batalla de Tampico* como claro homenaje a quien debió haber sido el patrocinador del monumento en 1843: el general Antonio López de Santa Anna.³⁰⁰

Al ver los ciudadanos que la construcción del monumento no prosperaba, enviaron para su publicación en la prensa otras propuestas escultóricas y formas de patrocinio alternativas. José Díaz, un estudiante de escultura de la Academia de San Carlos, becado en 1858 y después expulsado, proponía que en los paseos públicos se pusieran grupos alegóricos que representaran a la Nación, la Victoria, la Unión y la Gloria premiando a "nuestros" principales héroes: Hidalgo, Morelos, Iturbide y Allende.³⁰¹ Díaz, enterado seguramente de la polémica partidista que suscitaba la selección de determinados personajes de la insurgencia, propuso a Allende para evitar problemas. El escultor, al presentar en la prensa su propuesta escultórica para los paseos públicos, eludió los caminos que seguiría su condiscípulo Noreña: es decir hacer de la Academia, la promotora de sus profesores y alumnos. Díaz en cambio, acaso por estar fuera de ella, apelaba a "la buena voluntad de los empresarios de teatro y diversiones públicas quiénes podrían donar el producto de una función"; la suscripción, informa, ha quedado abierta en el Hotel Iturbide con el Sr. Juan Landa. Díaz daba las gracias a la Compañía Mexicana de Teatro Iturbide, quien ya le había donado una función, buscando así otras formas de patrocinio que le permitieran una acción directa.³⁰²

A un año de puesta la primera piedra del futuro monumento a la Independencia, *L' Ere Nouvelle* publicó una gacetilla en francés firmada

³⁰⁰ Para conocer la difusión que se hizo de esta batalla por medios artísticos ver Esther Acevedo "1821-1843" en Eloísa Uribe *op. cit.* 1987, p. 48-49.

³⁰¹ José Díaz había competido para obtener la pensión que daba la Academia junto con Miguel Noreña cuando éste apenas tenía 15 años: en 1858 Díaz ganó por unanimidad -su edad lo aventajaba. Su participación en los ritos de la vida académica, fue muy desigual. En el recuento que hace la Academia, de la obra presentada por los alumnos de escultura de 1859 a 1866, se observa que Díaz no presentó obra a partir de 1860 y sin embargo al año siguiente exigía una doble pensión y pedía permiso para sacar un busto de Joaquín Pesado de la institución. Otro documento guardado en los archivos de la Academia lista a los escultores del Imperio. Extrañamente lo incluye, junto con Noreña, como alumno que no ha terminado sus estudios. Eduardo Báez Macías, *op. cit.* documento 5932, documento 6096, documento 6726, pp. 214,234 y 395.

³⁰² *El Pájaro Verde*, "Proyecto" 24 de Mayo 1865. (BDSPP)

por P.L. quien se quejaba de que, estando disponibles en el ministerio 25 proyectos concursantes, aún no se hubiera escogido ninguno. Recriminaba el hecho de que Maximiliano hubiese salido de viaje cuando la decisión sobre el proyecto se debió de haber tomado. Según P.L., sería conveniente que el jurado proclamara un ganador y que a los perdedores se les devolvieran sus proyectos, ya que les habían implicado tanto trabajo en investigación, como gastos de ejecución.³⁰³ Dos días después, en vez de una respuesta al concurso, el mismo periódico publicó un decreto, ya no una carta de buenos deseos, en donde Maximiliano en uno de los cinco artículos definía, ahora sí, al cuarto personaje de la esquina: el triunfador resultó Vicente Guerrero para disgusto de los conservadores. Los cuatro héroes insurgentes -Hidalgo, Morelos, Iturbide y Guerrero- presidirían en los ángulos del basamento del que arrancaría la columna que habría de llevar inscritos los nombres de los demás héroes. La columna estaría coronada por un águila en el momento de romper sus cadenas y reemprender el vuelo. Sobre un lado de la columna, que mediría 50 varas, iría una placa donde quedaría registrado el patrocinio imperial.³⁰⁴ Los encargados de vigilar el cumplimiento del decreto serían los ministros de Fomento y de Finanzas. Pero el 4 de octubre de 1865, la junta del Consejo de Estado presidida por Maximiliano acordó que el Ministerio "dispusiera un presupuesto aproximado para la construcción del monumento que debe levantarse en la plaza bajo la dirección del arquitecto Rodríguez y que desde luego se comenzase a trabajar."³⁰⁵ A diferencia de la convocatoria del año anterior, ahora se imponía la construcción de una columna, cuando antes se había dejado abierta la posibilidad de erigir un arco, una fuente o una columna. Ahora la figura que habría de coronar el monumento como símbolo de la nación era un águila.

Si bien la prensa no informó acerca de lo que realmente ocurría, en lo tocante al concurso convocado el año anterior, lo cierto es que en Palacio, en el Ministerio de Fomento y en la Academia reinaba gran

³⁰³ P.L. L' Ere Nouvelle, "Le monument de l' Indépendance" 15 septiembre 1865. (BDSPP)

³⁰⁴ Ibid. "Décrets du 16 Septembre" 17 de septiembre 1865. (BDSPP). Una vara equivale a 835 mm., por lo que la columna iba a medir 41 m. con 750 mm.

³⁰⁵ 4 de octubre 1865. Acta 74. Folio 114. caja 130. (HHSALC)

agitación. Los archivos de San Carlos revelan que, en el mes de noviembre de 1864, dos meses después de que se pusiera la primera piedra, se le pidió a la Academia efectuar, antes del último de agosto, un "análisis artístico" sobre los 21 proyectos que el Ministerio había recibido.³⁰⁶ Para cumplir con la petición del Ministerio, casi todos los miembros de la institución emitieron su voto para formar una comisión. Los elegidos fueron el arquitecto Vicente Heredia -quien, en 1843, como alumno de la Academia, había sido premiado en clase "por su concurso para la columna de la Independencia."³⁰⁷ -y los ex-becarios Ramón Rodríguez Arangoity, arquitecto, y el escultor Epitacio Calvo.³⁰⁸ Se contó así con un buen jurado, la experiencia los capacitaba. Los arquitectos Eleuterio Méndez, Antonio Torres Torrija y Ramón Agea se excusaron y no participaron en la votación pues habían sometido sus proyectos a concurso.

Don Manuel Orozco y Berra, como subsecretario de Fomento, fue el encargado de hacer llegar a la Academia la lista de los 21 proyectos, junto con los planos y las memorias correspondientes. Cada uno de ellos iba identificado con una contraseña.³⁰⁹ Reunida la comisión, examinó los proyectos y emitió su dictamen. El análisis se escribió sobre un bello papel azul de la papelería personal del arquitecto Ramón Rodríguez Arangoity, identificado por su sello en la esquina superior. El informe enviado al director de la Academia Imperial, Urbano Fonseca, consignaba cuáles habían sido sus obligaciones y cuáles los propósitos de la tarea desempeñada:

...con el fin de perpetuar el glorioso recuerdo de nuestra independencia nacional debía intentarse hacer un análisis artístico de cada uno de los proyectos, sin calificar cuál de

³⁰⁶ 1864, documento 6615. (AAASC) Nótese la disparidad de la información periodística.

³⁰⁷ Eduardo Báez, *op. cit.*, documento 4401, p.33.

³⁰⁸ Los dos habían obtenido las pensiones para estudiar en extranjero en 1853. Permanecieron en Roma de 1854 a 57; Rodríguez Arangoity se fue a París y estuvo en Francia hasta su regreso en noviembre de 1864 y se menciona su interés por ir a Egipto diciembre 1864 documento 5621 (AAASC). Calvo se fue a Milán donde estudió ornato y regresó a la Academia en 1862. Agradezco a Angélica Velázquez su información.

³⁰⁹ La Sociedad, 22 de julio de 1864. (BDSPP) La convocatoria estipulaba que los proyectos se debían entregar sin nombre y la contraseña iría en un sobre cerrado independiente del proyecto.

ellos era mejor y sin que entrare en nuestras atribuciones el designar premio alguno... hemos examinado escrupulosamente todos los proyectos en cuestión y pasamos a hacer el análisis de los que nos han parecido que lo merecieran puesto que los restantes no son dignos de ser tomados en consideración.³¹⁰

De los 21 proyectos remitidos, la comisión evaluó diez. Se les examinó conforme a varios criterios: si se trataba de una invención original o de una copia de algún monumento ya existente en Francia o Italia. Respecto a las proporciones se observó si eran adecuadas, grandilocuentes o pequeñas; los detalles decorativos se calificaron como de buen o mal gusto, y si estaban bien o mal tratados en el conjunto; finalmente, siempre se expresó una opinión respecto a la armonía guardada con las construcciones vecinas. Los trabajos fueron catalogados por estilos y todos cabían en alguna clasificación: Luis XIV -el más frecuente-, Luis XV, Renacimiento, Renacimiento degenerado, Romano clásico o Lombardo en decadencia. Hoy, sin tener los proyectos a mano y basados sólo en las descripciones, diríamos que los miembros de la comisión se inclinaban por el de la estrella (número 4 en su lista) o por el de la estrella de cinco picos (número 5 en su lista).³¹¹ Ambos proyectos -probablemente de los maestros de la Academia- a sus ojos resultaban razonables, gratos, con estilos adaptables al conjunto de la plaza, tenían originalidad y buenas proporciones, pero -no podían ser perfectos- los dos adolecían de alguna falta: del primero se criticaron los detalles de mal gusto y del segundo las proporciones del coronamiento. El análisis que los tres miembros de la Academia entregaron se fundaba tan sólo en términos formales, no se discutió el contenido iconográfico de los proyectos.

El secretario de la Academia, José María Flores Verdad, devolvió al ministerio de Fomento los dibujos calificados en febrero de 1865.³¹² El Ministerio a su vez, los turnó a Maximiliano: ahora le tocaba a él tomar la

³¹⁰ 1864, documento 6615. (AAASC)

³¹¹ Los documentos de archivo no nos permiten identificar estas contraseñas que se usaron para guardar el anonimato del concurso.

³¹² El documento señala que los proyectos calificados se devuelven en una cartera con un filete marcados por el reverso con grandes números y que los dibujos no calificados van en un rollo aparte también se entregan tres proyectos en bulto.

decisión -la convocatoria lo facultaba a ello.³¹³ Maximiliano no decidió nada sobre el concurso, aún cuando tuvo en sus manos los proyectos, así como algunos modelos en yeso. Entre febrero y mayo debió de haber habido una fuerte discusión entre el emperador, como patrocinador de la obra, y los arquitectos que lo rodeaban... y lo rodeaban muchos, mexicanos y extranjeros. El punto álgido se dejó sentir con la renuncia de don Lorenzo de la Hidalga al cargo de arquitecto de Palacio. Seguramente ésta vino después de que Maximiliano solicitara a la Academia a través del Ministerio de Fomento la integración de una comisión para revisar las obras que allí se estaban ejecutando. Dos de los tres arquitectos nombrados se negaron a formar parte de dicha comisión.³¹⁴ No es de sorprender, pues, que en mayo de ese año De la Hidalga haya dado a conocer, en un artículo insertado en La Sociedad, su desacuerdo con las críticas de que eran objeto sus trabajos en Palacio. Lo que sucedía era que Maximiliano iba imponiendo diferentes maneras de hacer, distintas reglas en el cómo hacer, estilos y gustos artísticos de conformidad con los más recientes en Europa. En septiembre de 1865, como hemos visto, decretó la erección del monumento sin reconocer a ningún proyecto como el ganador. El concurso fue simplemente ignorado.

La publicación en septiembre de 1865 del artículo ya citado de El Pájaro Verde coincide con el momento en que los concursantes empezaron a solicitar la devolución de sus proyectos al Ministerio de Fomento, y éste a satisfacer su demanda. Gracias a tales testimonios se sabe el nombre de 10 de los participantes. Las cartas anexas a los proyectos restituidos utilizan la misma fórmula: "por ya no tener objeto y a solicitud de..." y seguía el nombre del concursante; los proyectos se regresan sin entrar en mayor explicación acerca de los resultados del concurso. Tampoco la prensa dijo nada al respecto. El ministerio tardó más de un año en regresar 10 de los 21 proyectos, el primero lo reintegró el 18 de septiembre al Sr Coussy;³¹⁵

³¹³ La Sociedad, 22 de julio 1864. (BDSPP)

³¹⁴ Para la comisión se citaron a Enrique Griffon, Ramón Ibarrola y Manuel Rincón los dos primeros se rehusaron a participar y se tuvo que pedir a José de Rego y Francisco Somera para que participaran.

³¹⁵ Jean Theodore Coussy de origen francés, había solicitado a la Academia en 1864 que lo examinara para poder obtener el título de maestro de obras. Eduardo Báez, op cit. documento 6575. p. 338.

siguieron los hermanos Islas, José Siliceo, Ignacio y Eusebio de la Hidalga, Abraham Olvera, Luis Careaga y Sáenz, D.S. Achaval, Guillermo Hay, José Ma Miranda y por último Jesús M Cárdenas en julio de 1866. Si sumamos a estos diez nombres los de los tres maestros de la Academia que se negaron a ser juez y parte, nos falta aún por saber quiénes fueron los otros ocho participantes en el concurso. Más difícil será identificar los nombres de los autores de los 10 proyectos calificados.

Comparando la lista de las contraseñas de los 21 proyectos, el dictamen de los calificados y la nómina de obras devueltas por el Ministerio, se pueden unir tres nombres con sus proyectos respectivos. "El Imperio y la paz" fue el lema que amparó la autoría de los hermanos De la Hidalga, Ignacio y Eusebio, hijos de don Lorenzo. La comisión juzgó su proyecto como "una copia del monumento de la Bastilla o columna de julio ...le falta lo esencial, la originalidad."³¹⁶ ¿ Por qué el jurado hizo la misma crítica que le habían hecho al proyecto de don Lorenzo en 1843? A decir de Manuel F. Alvarez, condiscípulo de los De la Hidalga, él tenía pensado concurrir al certamen pero habiendo sido llamado por don Lorenzo para dibujar su proyecto ya no le era posible participar. "El proyecto era el mismo con algunas modificaciones en los detalles, tales como el arreglo de mejores proporciones y sustitución de la estatua alada por otra más severa con paños hasta los pies, pero siempre algo indecisa y sin un carácter bien determinado, pues el traje era indio, con un tocado de plumas."³¹⁷ Al no tener los dibujos en las manos no podemos juzgar lo certero o no de la opinión de Alvarez; sin embargo, le fueron devueltas a Ignacio de la Hidalga, acaso porque el nombre de don Lorenzo no figuraba oficialmente.

El proyecto de Abraham Olvera -quien había ingresado a los cursos de dibujo en 1850- les pareció a los miembros del comité carente de buen gusto y buenas proporciones, dado que "los héroes parecían pigmeos". El de Luis Careaga y Sáenz -quien en 1856 se tituló como maestro de obras, cargo con el que se le reconocía durante el imperio-, presentaba un arco de triunfo. A la comisión le recordaba "el de Constantino en Roma...en él

³¹⁶ 1864, documento 6615. (AAASC)

³¹⁷ Manuel F Alvarez, *op.cit.* p. 112.

todos los detalles de decoración están mal comprendidos [y] son de mal gusto, carece de proporciones y [está] recargado en las figuras."³¹⁸

En el mes de mayo de 1866 El Cronista de México ofreció una descripción detallada "del monumento que el ingeniero (sic) Ramón Rodríguez Arangoity proyectó por encargo del emperador para el centro de la Plaza Principal de la Ciudad."³¹⁹ La noticia debió de parecerle al lector de periódicos, el resultado del concurso. La prensa nunca dio a conocer lo que sucedía detrás del telón, ni los arquitectos participantes tomaron la pluma para indicar su desacuerdo. Sin embargo, para muchos de ellos era obvio que Rodríguez Arangoity no había competido pues no se encontraba en México cuando el concurso se cerró y, por su calidad de no concursante, algunos de ellos votaron por él para formar la comisión dictaminadora de la Academia. Así pues a casi dos años de publicada la convocatoria, Rodríguez Arangoity ganaba sin haber participado.

Desde enero de 1865, el emperador había establecido contacto formal con el arquitecto, cuando dispuso que se encargara de otro proyecto: la ejecución de un pedestal para la estatua de Colón que había hecho el maestro Vilar y que el rey Leopoldo, padre de la emperatriz, quería regalar al país.³²⁰ Debió de haber conocido sus gustos y de apreciar los conocimientos vertidos por el ex-pensionado en el análisis de la Comisión. Además, Rodríguez Arangoity solía presentar al emperador sus planos a corrección; este trato debió de agradaarle a Maximiliano dada su afición por construir y meter el lápiz en los bocetos, como lo atestigua Alvarez: "abandonado a sus propios esfuerzos [Maximiliano] se entretenía marcando con un lápiz rojo la ampliación a la calle de Plateros."³²¹ Por todo ello, Rodríguez Arangoity aparece en junio como director de las obras de

³¹⁸ 1864, documento 6615. (AAASC). En 1865 Careaga con la presentación de su examen de arquitecto dejó de ser maestro de obras.

³¹⁹ El Cronista de México, "El Monumento de la Independencia" 30 Mayo 1866. (BDSPP).

³²⁰ Salvador Moreno, El escultor Manuel Vilar, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1960, p. 60. Colón debería aparecer en alto rodeado de cuatro grupos escultóricos que representarían cuatro de los mares del Nuevo Continente, los grupos serían realizados por los alumnos de Vilar.

³²¹ Manuel Alvarez, op.cit. p. 118.

Palacio y, como subdirector, uno de los antiguos participantes en el concurso, el académico Eleuterio Méndez.

A propósito de la construcción del monumento a Colón, en 1875 Rodríguez Arangoity relataba que en enero de 1865 Maximiliano "lo comisionó, a dos meses de su llegada, como ingeniero de las obras de Palacio de gobierno, Chapultepec, casas de Cuernavaca, Castillo de Miramar, monumentos de Cristóbal Colón, Hidalgo, Guerrero, Iturbide y otros."³²² En este escrito don Ramón no hace referencia a su participación en la Comisión, ni al concurso, ni al por qué de la aprobación imperial de su proyecto. El silencio, el ocultamiento, la selección de hechos iba construyendo otra historia.

La descripción periodística del monumento es totalmente diferente a la establecida en el decreto de 1865. En el primer cuerpo se verían cuatro esculturas de bronce representando a los principales ríos del país: El Bravo, el Grijalva, el Mexcala y el Santiago. Debajo de cada figura recostada se encontrarían los productos de los diferentes departamentos: de ellos se desprendería las fuentes. El segundo cuerpo se componía de un tronco de pirámide poligonal que tenía, en el zócalo, los ángulos cortados y de los cuales partían cuatro macizos que servían de contrafuertes y representaban la Fuerza, la Victoria, la Paz y la Historia; a los costados se representarían los diferentes Departamentos en que se dividía el país.³²³ El tercer cuerpo lo constituía un gran pedestal sobre el que descansaba la columna; en las cuatro caras del pedestal se colocarían bajorrelieves o inscripciones alegóricas relativas a los cuatro sucesos más memorables de la historia nacional, a saber: "descubrimiento y conquista, independencia, reforma y la apoteosis de la paz, tan deseada por todos y que ha de ser el término de las tres primeras épocas que felizmente ya pasaron."³²⁴ Con el

³²² *Ibid.*, p.130. Ramón había entrado a la Academia siguiendo los pasos de su hermano Emilio, sin embargo ante el imperio tuvieron posiciones antagónicas. Emilio fue enviado a Tours como prisionero de guerra, al regresar se reincorporó al ejército republicano y en 67 concurrió al asalto de Puebla; mientras Ramón se convirtió en el arquitecto -uno de ellos- del emperador. Diccionario Porrúa Historia, Biografía y Geografía de México, México ed. Porrúa 1986, pp. 2492 -93.

³²³ Rosa E. Casanova *op.cit.* 1982, p. 57.

³²⁴ El Marqués de Caravaca El Cronista de México, "El Monumento a la Independencia" 31 mayo 1866. (BDSPP)

proyecto se evitaba la problemática definición de los héroes que en todo el siglo habían representado una lucha entre las dos posiciones extremas. Sin embargo, al reconocer a la reforma como uno de los momentos importantes de la historia del país, Maximiliano rendía un homenaje al partido que no estaba en el poder, ni lo había traído al poder. Existía un modelo en yeso del monumento pero este desapareció en el incendio de la Cámara de Diputados de 1872.³²⁵

La única imagen localizada de este proyecto es tan sólo una sombra. De los amplios *dossiers* que el arquitecto entregaba a Maximiliano para su aprobación sobrevive una acuarela de la plaza de armas vista a ojo de pájaro y fechada el 13 de junio de 1866. (fig. 80) La acuarela lleva el número 68. ¿Cuántas acuarelas hizo para ilustrar el proyecto?, desafortunadamente no lo sabemos pero el segundo cuaderno que entregó para las obras de Chapultepec -el Palacio de Verano- incluía del número 29 al 119. El monumento ocupa el centro de la Plaza, de él parten 4 ejes: el primero lleva a la puerta central de Palacio, el cual iba a ser remodelado; el segundo conduce a la puerta central de Catedral a la cual se le iba a quitar el Sagrario; el tercer eje iba al Bulevar de la Emperatriz, que hoy coincide con la Ave. 20 de Noviembre, el cuarto eje no está trazado pero ya el arquitecto Agea estaba trabajando en la ampliación de Plateros.³²⁶ La perspectiva en picada permite ver los contornos de los dos primeros cuerpos del monumento con sus esquinas recortadas. La sombra de la columna aparece estriada y coronada por un águila a punto de emprender el vuelo. Es una lástima que no se conozca más sobre los relieves históricos y los detalles escultóricos. Tal vez estos dibujos nunca llegarán a conocerse pues en agosto de 1866, a un año de haber sido aprobado por el Consejo de Estado, el Ministro de Fomento escribía a la secretaría particular de Maximiliano que el examen de la documentación entregada por Rodríguez "sólo contenía ideas generales de la construcción faltando los planos de los detalles y la memoria descriptiva de los trabajos. Que careciendo de estos pormenores no es posible hacer una apreciación de los gastos. Que los

³²⁵ Manuel Alvarez, *op.cit.* p. 113.

³²⁶ Ver capítulo: *Así Vivían* pp. 151-157

honorarios a que pudiera tener derecho Rodríguez dependen de la presentación completa de los estudios..."³²⁷

Cuando la prensa dio a conocer la descripción de este último proyecto, Maximiliano ya había inaugurado otras obras que habían molestado a los conservadores. La develación del monumento a Morelos fue el suceso más conflictivo. El inicio de la historia del monumento es anterior al Segundo Imperio. En 1857, Mariano Riva Palacio -patrocinador poco estudiado de obras de carácter histórico- pidió al escultor Antonio Piatti que hiciera una estatua de Morelos, en mármol, para ser erigida en San Cristóbal Ecatepec, pero la obra no se colocó. Después se pensó ubicarla en la Alameda de la capital, sin embargo esto tampoco se cumplió. Maximiliano aprovechó el camino recorrido y decretó en un mismo día, a propósito de las fiestas patrias, que se levantara el monumento de la Independencia, se construyera un sarcófago para Iturbide y se colocara la escultura de Morelos en la Plazuela de Guardiola para perpetuar el centenario de su nacimiento.³²⁸ (fig. 81) Los decretos venían después de que en privado ya se había ordenado que las acciones se cumplieran.

En diciembre de 1864 se comisionó a Felipe Sojo -director de escultura en la Academia Imperial de San Carlos- para examinar el trabajo que Piatti tenía hecho³²⁹. Sus informes permiten saber algo acerca de los tiempos que requería el largo proceso de hacer un monumento. Afirma que fue en julio cuando se decidió que Piatti continuara con el monumento; para entonces ya tenía terminadas las cuatro águilas de mármol que debían adornar el pedestal.³³⁰ Los últimos días de julio de 1864, dice Sojo, los empleó el escultor en disponer lo necesario para ejecutar en grande el modelo de la estatua y hacerle al boceto algunos cambios favorables; en agosto, septiembre y octubre lo modeló en yeso, el cual no estaría seco sino a fines de noviembre y hasta entonces sería posible comenzar a trabajar el

³²⁷ AGN, documento 1, 24 de agosto de 1866.

³²⁸ El Cronista de México 18 de septiembre 1865. (BDSPP)

³²⁹ El taller de escultura de Piatti se anunciaba en la prensa desde 1863 en la calle de López # 11 donde estaban a la venta monumentos en mármol de Carrara. Había hecho una escultura del Salvador para el monumento sepulcral de Eustaquio Barrón

³³⁰ Recordemos que fue en julio de 1864 cuando Maximiliano fue a la Academia y quedó impresionado con la clase de escultura.

mármol. En febrero, Sojo informa que se estaba "desbastando con actividad" la figura del general Morelos. En agosto de 1865 solicitaba las inscripciones para el monumento, el cual estaría listo para su inauguración el próximo septiembre.³³¹ En julio de 1864, cuando Maximiliano visitó la Academia debió de haber visto el boceto para el monumento solicitado por D. Mariano Riva Palacio a Piatti. Fácil resulta imaginar aquellas primeras reuniones con los miembros de la sección de bellas artes de la Comisión Imperial, planteándole a Maximiliano sus proyectos: primero De la Hidalga con el monumento a la Independencia y ahora Piatti con el de Morelos. Después de tomada la resolución imperial, 14 meses de intenso trabajo hicieron posible su inauguración. Ahí estuvieron presentes en un día lluvioso Maximiliano y Carlota, pero la tormenta contra el emperador y la escultura no se hizo esperar. Un colaborador anónimo de El Cronista de México escribía que los representantes de los propietarios de la casa de los condes del Valle de Orizaba conocida como la casa de los Azulejos, "protestan contra la presencia del intruso de mármol... y están dispuestos a agotar todas las formalidades antes que permitir que una gloria nacional habite gratis en su arroyo." La plazuela se rentaba a "simones" y no se había expropiado para colocar la escultura.³³² La incomodidad que los Escandón, quiénes vivían frente a la plaza, y en general el grupo conservador experimentaban hacia Maximiliano, fue caricaturizada por Constantino Escalante en La Orquesta, (fig. 82) Escalante divide la caricatura en dos: cargada a la derecha está una descripción esquemática del monumento próximo a ser inaugurado, del lado izquierdo dialogan dos personajes de la alta sociedad distinguidos por sus trajes. Uno le indica al otro que con el monumento "se celebra la memoria de un hombre que salió de la más humilde clase del pueblo, que nació en la oscuridad, en fin un representante de las clases mistas (sic), nosotros no debemos estar ahí, somos nobles." Algunas frases del diálogo fueron tomadas del discurso que Maximiliano leyó el día de la inauguración del monumento.³³³ Pero lo que

³³¹ 1866, documento 6616. (AAASC)

³³² El Cronista de México, 24 de Octubre 1865.(BDSPP) Se daba el nombre de simones a los coches de alquiler.

³³³ El texto de Maximiliano dice: "Celebramos hoy la memoria de un hombre que salió de la clase más humilde del pueblo; que nació en la oscuridad y que ahora ocupa uno de los más elevados y más ilustres puestos en la gloriosa historia de nuestra patria. Representante

en la alocución era un reconocimiento al origen de Morelos, en las palabras de los aristócratas se vuelve testimonio de los prejuicios de clase, imperantes entre los grupos privilegiados. La Orquesta dedicó su "obertura" a comentar el discurso de Maximiliano haciendo broma de las distintas lecturas que éste podría tener.³³⁴

Al caer el imperio la escultura siguió molestando tanto al nuevo gobierno, por aquello de la placa conmemorativa colocada por Maximiliano, como a los Escandón. La placa escrita en latín y en español había sido revisada por los miembros de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística; en ella se leía: "Al ínclito Morelos quien dejó el altar para combatir, vencer y morir por la libertad de su patria. Maximiliano Emperador 1865." La voluntad de identificación salta a la vista: Morelos había dejado el altar y Maximiliano sus aspiraciones europeas para luchar por el "bien" del mismo pueblo.

Galindo y Villa dice que la escultura fue removida en 1868 para ser colocada frente de la Alameda, en el espacio entre la Santa Veracruz y San Juan de Dios.³³⁵ En ese año formaba parte del ayuntamiento el antiguo patrocinador de la escultura o de la idea, D. Mariano Riva Palacio. Cuando los Escandón hicieron una remodelación de la casa bajo las órdenes del arquitecto Rodríguez Arangoity en 1877, en su lugar se colocó *Una burla al amor* de Gabriel Guerra.³³⁶

Volviendo a los decretos expedidos el 16 de septiembre, en ellos se estipulaba a más del levantamiento del monumento a la Independencia y del de Morelos, la construcción de un sarcófago para depositar las cenizas de Iturbide. Sobre el sarcófago se especificaba que se construiría de bronce conforme al proyecto y diseño que "nos hemos formado para este fin. El

de las razas mixtas..." El Cronista de México ."Inauguración de la Estatua de Morelos" 3 de octubre de 1865 .(BDSPP)

³³⁴ La Orquesta, 4 de octubre 1865. (BDSPP)

³³⁵ Jesús Galindo y Villa, Historia Sumaria de la Ciudad de México. México, Editorial Cultura 1925, p. 149. La escultura fue removida de ahí en 1924 a la colonia La Bolsa. Toda esta información me fue amablemente proporcionada por Eloísa Uribe.

³³⁶ Pero como apunta Fausto Ramírez esta colocación fue muy breve en 1885 ya no aparece publicada en el Album Mexicano.

sarcófago se compondrá de un arco cerrado de orden dórico; en él se verán el manto de la orden de Guadalupe, una espada y una corona de laurel, en el zócalo que servirá de base a la urna se pondrá la fecha 1823 y la siguiente inscripción Agustino Imperatori Maximilianus Imperator."³³⁷ La inscripción nos hace ver de nueva cuenta el uso que Maximiliano le dio a la construcción de monumentos: vincular su régimen a una tradición anterior. Maximiliano hizo por decreto, ese mismo día, príncipes vitalicios a don Salvador y don Agustín, nietos de Iturbide, y a su hija doña Josefa de Iturbide. A la familia la llenó de prebendas pero también de ataduras.³³⁸ Iturbide, a los ojos del nuevo emperador, dotaba de un pasado imperial al segundo imperio. El modelo en yeso para el sarcófago fue ejecutado por Felipe Sojo en la Academia de San Carlos. En febrero de 1866 se autorizaba el gasto para remover el nicho primitivo y colocar el sarcófago de bronce debiéndose de cubrir de asfalto la parte inferior del mencionado nicho.³³⁹ La siguiente noticia que se tiene al respecto es un oficio posterior remitido por la Academia para indagar qué se hacía con el modelo en yeso y se ordena su destrucción. El gobierno liberal rescataba a Morelos, no así a Iturbide.³⁴⁰

Los decretos de septiembre no alcanzaron a rendir homenaje a todos los héroes. Sin embargo, en el curso de la visita que hizo a la Academia de San Carlos, Maximiliano admiró el modelo en yeso de 2.10 m. de alto que el escultor Noreña había hecho de Vicente Guerrero y en consecuencia ordenó que fuera vaciado en bronce y se colocara "sobre un pedestal en la elegante calle de Corpus Christi." Según los redactores de las notas periodísticas correspondientes, "el bronce y las piedras dirán a la posteridad, que S.M. distinguió y supo compensar a los hombres ilustres que supieron verter su sangre por la independencia y la libertad de la patria."³⁴¹ De entre las múltiples opciones que Noreña tuvo para representarlo, seleccionó a un Guerrero continuador de la lucha de

³³⁷ El Cronista de México, 18 de septiembre 1865. (BDSPP)

³³⁸ A los herederos de Iturbide no se les permitía volver al país.

³³⁹ Diario del Imperio, 3 de febrero 1866.

³⁴⁰ Desafortunadamente el oficio una vez consultado en el AGN, quedó trasapelado en el curso de la actual investigación.

³⁴¹ El Cronista de México, "Estatua de Guerrero" 18 de noviembre 1865. (BDSPP)

Hidalgo, ya que al referirse a esta escultura el catálogo de la exposición describe así la actitud del personaje: "Estrecha contra su corazón los restos del pabellón de Hidalgo, entonces sin defensores, y con el valor y la dignidad de un héroe, aparece ante sus enemigos firmemente decidido a defender hasta morir aquellos preciosos restos."³⁴² ¿Al ordenar su fundición en bronce, caería en la cuenta Maximiliano del mensaje?

Tan crecido era el número de monumentos que requerían bronce, que el ministro de Fomento se dirigió al de Guerra para hacerle saber que "su majestad [desea] emplear en los monumentos que van a erigirse a la independencia, a Iturbide y Guerrero, el bronce de los cañones inútiles [y] me ordena averigüe de VE el número disponible de ellos y los lugares donde se encuentran."³⁴³ Además, se solicitó los servicios de la Academia de Ciencias y Literatura de la corte para formar y someter a aprobación la inscripción de la placa que debía llevar el monumento de Guerrero. El monumento no se llegó a colocar en tiempos de Maximiliano.

La escultura permaneció en la Academia y en 1870 Ramón Alcaráz, su director, con el acuerdo del presidente del ayuntamiento Mariano Riva Palacio, quien según un documento existente en el Archivo "había iniciado o llevó a cabo dicha erección "³⁴⁴, solicitó al presidente de la república la autorización para pagar a Noreña los 1500 pesos que se le adeudaban.³⁴⁵ La historia de quién fue el patrocinador de la escultura de Guerrero cambió, pues, con los tiempos. La historia se iba haciendo desde distintas orillas. ¿Por qué Noreña presentó el modelo de Guerrero en la exposición de 1865? ¿Por qué vinculado a Hidalgo? ¿Tenía Noreña un patrocinador anterior a Maximiliano? ¿La escultura formaba parte de alguno de los proyectos presentados, al concurso del monumento a la Independencia, por

³⁴² Manuel Romero de Terreros, *op.cit.* p. 374-375.

³⁴³ El Pájaro Verde, 23 de noviembre 1865. (BDSPP)

³⁴⁴ Archivo General de la Nación caja 1, exp. 87, folio 13 1 522, 12 de mayo 12 1870. Este material fue trabajado por Rosa E. Casanova.

³⁴⁵ Ibidem, La obra se costó con dinero que la Academia tenía reservado para la compra de obras de arte.

los maestros de la Academia? El estudio de las fuentes y el rescate de archivos nos irán dando las respuestas.³⁴⁶

Otro de los monumentos que se quiso erigir fue el del general Manuel Robles Pezuela.³⁴⁷ Para ello le piden a don Urbano que nombre "el arquitecto que a su juicio tenga el mejor gusto sobre esta clase de monumentos para que se presente inmediatamente en este Ministerio." El seleccionado fue el maestro de la clase de artesanos el arquitecto Antonio Torres Torrija a quien se le entregó en el Ministerio de Fomento un proyecto "que según se me ha dicho está aprobado por S.M. el Emperador del cual tengo que presentar un presupuesto."³⁴⁸ El 10 de mayo de 1865 La Orquesta revela la noticia de que al paso del emperador por San Andrés Chalchicomula, hizo que le mostrasen el lugar donde había sido fusilado el General y mando de inmediato se erigiera un monumento en mármol. No tenemos más información sobre el monumento, excepto que fue uno de los pocos casos que se le permitió a don Urbano escoger el autor.

Los monumentos públicos decretados por Maximiliano sufrieron mayores avatares que los proyectos imperiales intramuros. Para el Palacio Imperial, Maximiliano planteó una serie de reformas: una de ellas fue la edificación de la galería de Iturbide cuyas paredes y techos serían restauradas dejando al descubierto las vigas de cedro; ahí se colocarían los retratos de los héroes de la Independencia. Maximiliano encargó la dirección del proyecto pictórico a Santiago Rebull quien delegó algunos de los retratos a los alumnos de la Academia. Para noviembre de 1865 Maximiliano pudo ver colgados, como lo dice el catálogo, "en la primera sala de pinturas remitidas fuera de la Academia obras que han ejecutado en Palacio para S. M. el emperador los discípulos de esta Academia."³⁴⁹ Estaban ya terminados el de *Miguel Hidalgo* por Joaquín Ramírez y el de *Agustín de Iturbide* por Petronilo Monroy; se presentaron en boceto el de *José María Morelos* por Monroy y el de *Mariano Matamoros* por José

³⁴⁶ Para que la escultura estuviera en su actual sitio, la Plaza de San Fernando pasaron 6 años más.

³⁴⁷ Manuel Robles Pezuela fue aprehendido por Ignacio Zaragoza en Puebla y fue fusilado en San Andrés Chalchicomula, Puebla en 1862.

³⁴⁸ 19 al 27 de junio de 1865. documento 6745. (AAASC)

³⁴⁹ Manuel Romero de Terreros, op.cit p.388.

Obregón; no figuraron en esa exposición el de *Vicente Guerrero* que fue hecho por Ramón Sagredo ni el de *Ignacio Allende* por Ramón Pérez. (figs. 83 al 88) En la galería de Iturbide se conjuntaban todos los héroes que habían sido llamados por los distintos sectores ideológicos y políticos de México para presidir los proyectos del siempre pospuesto monumento a la Independencia.

Los retratos de los héroes fueron más pequeños que las efigies que se pintaron del emperador.³⁵⁰ Mas si fueron menores en tamaño, en formas y estilos pictóricos resultaban muy parecidos. Los personajes del primer cuarto del siglo XIX de pronto pasaron a ser descritos, pictóricamente, con un vocabulario propio de herederos reales. Si comparamos los retratos que se hicieron de Iturbide en vida y los que mandó hacer Maximiliano, se verá la diferencia. Los retratos de Iturbide de 1822 describen a través de sus ropas, la posición de sus manos y lo constreñido de los espacios, a un hombre de la época colonial interpretado por el pincel de artistas-artesanos. El cuadro que encargó hacer Maximiliano se inscribe en los cánones tradicionales del retrato principesco, fijados en el siglo XVII y reformulados en la segunda mitad del siglo XIX incorporando los accesorios emblemáticos de la efigie principesca: mesa, columna, silla, manto, corona y documentos se adaptan para rendir un retrato puesto al día en su vocabulario formal.³⁵¹ Maximiliano no mandó colgar uno de los retratos de época de Iturbide sino que ordenó construir una imagen de su antecesor lo más parecida a la suya.

La verdad histórica de esta colección de retratos, buscó obtener un parecido físico y un ambiente de época, para ello se consultaron litografías, grabados, esculturas, fotografías o pinturas de época que en algunos casos existían. Los de Guerrero fueron mandados a hacer por don Mariano Riva Palacio, quien se había empeñado en difundir su imagen a través de retratos litográficos. Fausto Ramírez consigna que el pintor decimonónico Joaquín

³⁵⁰ El mayor fue el que pintó Jean Adolphe Beaucé de Maximiliano a caballo 329 x 279 Los de cuerpo entero fueron de 255 x 168 y los de los héroes fueron de 240 x 156.

³⁵¹ El retrato de Maximiliano se encuentra en el Museo Nacional de Historia y la firma dice Albert Graefle, pt 1865 Munchen.

Ramírez usó la estatuilla de Terrazas para hacer el retrato de Hidalgo.³⁵² Los cronistas de la época elogiaron el retrato: "todo en el cuadro, es una histórica verdad; Hidalgo se levanta de un sillón en los momentos de la revolución suprema: su actitud no es guerrera ni lo que se llama ideal; es la actitud firme de un anciano vigoroso, en cuyo semblante se revela un pensamiento gigantesco, una abnegación tranquila, una bondad habitual..."³⁵³ Para el de Iturbide se juntaron todos los retratos que se le conocían, así como un relieve en cera. Para completar el expediente, Urbano Fonseca, le escribió a la Sra. Josefa Iturbide con el fin de obtener una entrevista para Monroy "pues desea hacer un estudio de su fisonomía ya que se decía que tenía algunos puntos de semejanza con su padre y como no debemos omitir trabajo ni diligencia alguna que contribuya a la mayor perfección de la obra, me tomo la libertad de recomendarle al Sr. Monroy para que haga sus apuntes."³⁵⁴ Los cuadros permanecieron en Palacio después de la derrota del imperio y el inventario de 1871 hace constar que fueron entregados a la Academia un lienzo de Guerrero y otro de Iturbide.³⁵⁵ No siempre todos los cuadros han permanecido en el mismo lugar, las cambiantes preferencias heroicas han hecho que algunos cuadros sean depositados en bodegas o museos. Hoy, los cuadros que formaban la parte mexicana de aquel patrocinio están en Palacio Nacional.³⁵⁶

³⁵² Fausto Ramírez, *op. cit.* pp. 11 y 69. Fausto Ramírez para su afirmación usó dos fuentes: un artículo de Mundo Ilustrado del 16 de septiembre de 1906 y un folleto de Alvarez, en el que se reproduce una carta que le escribió a Galindo y Villa, cuando éste era director de Antiquo Museo. Alvarez hace resaltar los méritos del cuadro de Ramírez como el verdadero retrato de Hidalgo de tradición y prosapia frente al nuevo que se había colocado en Palacio Nacional del pintor español Fabrés. En ésta información resulta curioso que la estatuilla de "donde saca el parecido" le fue proporcionada al pintor decimonónico, por Felipe Sánchez Solís quien trabajaba para D. Mariano Riva Palacio desde el Instituto Literario de Toluca cuando este era gobernador del estado de México y quien también había mandado hacer una escultura de Hidalgo en los años 50 para el Estado. Es de notar que cuando el pintor murió Maximiliano costó su funeral. Agradezco a Fausto Ramírez la valiosa información.

³⁵³ El Cronista de México, "Una Pintura" 29 de noviembre 1865. (BDSPP).

³⁵⁴ 19 de mayo 1865. documento 6538. (AAASC)

³⁵⁵ Efraín Castro et al., El Palacio Nacional México. Secretaría de Obras Públicas 1976 p 267 Junto con ellos se remitieron todos los retratos de Maximiliano y Carlota en óleo, papel, yeso, cera bronce o mármol. Por parte de la Academia recibieron la remesa Eпитacio Calvo y Jesús Ocádiz.

³⁵⁶ En 1863 se había tratado de construir una galería de pinturas cerrando los arcos del corredor que conducía a la presidencia del congreso con el fin de albergar el cuadro *El 5 de Mayo* del pintor Primitivo Miranda "Galería de Pinturas" El Siglo XIX, 8 abril 1863. (BDSPP)

En una circular al cuerpo diplomático, José Fernando Ramírez informaba de los distintos proyectos que el emperador llevaría para celebrar la Independencia. Habla de la recepción solemne que se hizo "en la nueva sala del trono nuevamente decorada con retratos de varios emperadores y de celebridades americanas, entre las cuales se nota *Hidalgo y Washington*."³⁵⁷ En efecto hay en Palacio Nacional una copia del cuadro de Gilbert Stuart, más ésta es la única fuente que menciona que el cuadro esté en Palacio desde esa época, cuando las relaciones formales del imperio con los Estados Unidos no existían, sino más bien, había la constante amenaza de una posible invasión después de que el norte ganó la guerra civil contra los sureños.

La comisión de Maximiliano a los artistas de la Academia incluía además de estos cuadros otros más. Maximiliano se tenía que rodear no sólo de los héroes mexicanos, sino que también de las imágenes de sus antepasados, que para él y ahora en su nuevo país tenían significado, así que ordenó la factura de: *Carlos V* encomendado a Rafael Flores, *Felipe II* a Santiago Rebull, *Felipe III* a Juan Urruchi, *Felipe IV* a Joaquín Ramírez, *Carlos II* a Tiburcio Sánchez.³⁵⁸ (fig. 89) Este último fue presentado en boceto en la exposición de sesenta y cinco y el cuadro terminado en 1866; habita hoy, las bodegas del Museo Nacional de Historia. Su tamaño es igual que el de los héroes mexicanos y su tratamiento lo inscribe en la tradición barroca del retrato real, sin embargo al representara al personaje esgoge un vocabulario más apegado a un romanticismo incipiente. Maximiliano al incluir a todos los reyes españoles de la dinastía Habsburgo los reconocía y se reconocía como su descendiente. Si en Miramar había encargado una serie de cuadros para construir una tradición del sitio, ahora en su nuevo Palacio construía una línea histórica que lo arraigaría a México. A diferencia de Miramar, los cuadros acaso por tratarse de retratos, no hicieron uso de los elementos alegórico-mitológicos que tanto dell' Acqua empleó en su *Triunfo de Maximiliano* como Geiger en su *Alegoría de los dominios de Carlos V* ; ambos cuadros fueron pintados cuando

³⁵⁷ Luis Weckmann, *op.cit.* p. 125.

³⁵⁸ México, 11 de mayo 1866, folio 724, caja 16. (HHStA)

Maximiliano ya se encontraba en México. (fig. 90) La alegoría y el mito habían constituido un repertorio coherente capaz de ofrecer respuesta a cualquier tipo de demanda iconográfica; ahora era el turno de la historia para dotar de valor didáctico a la imagen.

También quería ver en su galería a sus contemporáneos y para ello pidió su retrato con el de su hermano Francisco José. Existe un boceto en el Castillo de Artstetten donde los dos hermanos, de pie y en uniforme, se encuentran unidos de frente viendo al espectador, sin embargo la figura de Maximiliano fue colocada un paso adelante por Rebull -el autor de la comisión. (fig. 91) De su imagen oficial solicitaba ocho copias, ellas debían ser sacadas del retrato hecho por Rebull, para tal número sólo pidió el busto, aunque también solicitó una copia de cuerpo entero pintada por Ramírez. De la emperatriz se pedían seis retratos pero sólo del busto, sin especificar quien los haría o si se copiarían de alguno ya existente.³⁵⁹

De la Academia había solicitado en préstamo algunos cuadros de la escuela antigua mexicana; sin embargo la institución invariablemente reclamaba sus pinturas.³⁶⁰ Así que también ordenó varias obras de carácter religioso, entre ellos: una *Virgen con el niño*, un *San Maximiliano*, un *San Carlos*, un *Santo Domingo*, un *San Francisco*; encargados a Rebull. A este pintor también le fueron comisionados *La alegoría de la Equidad en la Justicia*, lema del escudo imperial, y la decoración de los corredores que dan a las habitaciones de S.S. M.M. en el alcázar de Chapultepec incluyendo las cuatro de tamaño natural.³⁶¹ (fig. 92) Tanto Rebull como Monroy presentaron los bocetos para las figuras pompeyanas en la exposición del sesenta y cinco. Las de tamaño natural, que aparecen en el catálogo, con el mismo tema habían sido trabajadas por Rebull y José Obregón. Probablemente las figuras fueron tomadas de las estampas *Danzarinas de Herculano* en el libro *Antiquites d' Herculan*, de Marechal.³⁶² La mitología clásica empezaba a entrar como decoraciones sobre los muros en las áreas privadas del Castillo de Chapultepec. El uso del estilo Pompeyano se había

³⁵⁹ Ibidem.

³⁶⁰ 30 junio 1865. 23 de mayo 1866. documento 6505. (AAASC)

³⁶¹ México. 11 de mayo 1866. folio 724. caja 16. (HHSIA)

³⁶² Esta información me fue proporcionada gentilmente por el Mtro. Fausto Ramírez.

empleado para decorar en Francia durante el Segundo Imperio con el fin de crear efectos ilusionísticos.

Acostumbrado a ver obras de arte en los muros de sus residencias ordenó a través de la Legación de México en Roma, en la persona de Peón Regil, que se copiaran una serie de obras, que seguramente admiraba. La lista incluía *Ezechiello* de Rafael, *autorretrato* de Rembrandt, *autorretrato* de Rubens, *Madonna* de Andrea del Sarto, *autorretrato* de Tiziano, *autorretrato* de Van Dyck, *Testa di San Giovanni* de Correggio, *Medusa* de Caravaggio *La Giuditta* de Allori y *Galileo* de Lustermans. El 10 de junio se pregunta a Regil si ya están las copias.³⁶³ No debe sorprendernos que se solicitaran copias: en el siglo XIX no existía el prurito por poseer las obras originales. Y no sólo pidió copias para México sino que también en Miramar las había.

Maximiliano vio en la historia la fuente principal y el punto de partida para un programa decorativo. Con estos proyectos buscó construir su propia historia, a la cual ahora habría que unirle su presente mexicano. Para ello se trazaron planes y se construyeron realidades: pinturas, esculturas y litografías de la guerra de intervención y de los días del imperio. Ellos salieron de las manos de artistas tanto mexicanos como europeos con un vocabulario alejado de la mitología. Construir una historia en imágenes fue a los ojos del emperador una necesidad y un privilegio, sin embargo a su mirada se enfrentaron otros modos de ver que también configurarían el relato de sus propias historias. Las razones y los tiempos variarían.

³⁶³ 27 de octubre 1865. caja 97. (HHSIA)

empleado para decorar en Francia durante el Segundo Imperio con el fin de crear efectos ilusionísticos.

Acostumbrado a ver obras de arte en los muros de sus residencias ordenó a través de la Legación de México en Roma, en la persona de Peón Regil, que se copiaran una serie de obras, que seguramente admiraba. La lista incluía *Ezechiello* de Rafael, *autorretrato* de Rembrandt, *autorretrato* de Rubens, *Madonna* de Andrea del Sarto, *autorretrato* de Tiziano, *autorretrato* de Van Dyck, *Testa di San Giovanni* de Correggio, *Medusa* de Caravaggio *La Giuditta* de Allori y *Galileo* de Lustermans. El 10 de junio se pregunta a Regil si ya están las copias.³⁶³ No debe sorprendernos que se solicitaran copias: en el siglo XIX no existía el prurito por poseer las obras originales. Y no sólo pidió copias para México sino que también en Miramar las había.

Maximiliano vio en la historia la fuente principal y el punto de partida para un programa decorativo. Con estos proyectos buscó construir su propia historia, a la cual ahora habría que unirle su presente mexicano. Para ello se trazaron planes y se construyeron realidades: pinturas, esculturas y litografías de la guerra de intervención y de los días del imperio. Ellos salieron de las manos de artistas tanto mexicanos como europeos con un vocabulario alejado de la mitología. Construir una historia en imágenes fue a los ojos del emperador una necesidad y un privilegio, sin embargo a su mirada se enfrentaron otros modos de ver que también configurarían el relato de sus propias historias. Las razones y los tiempos variarían.

³⁶³ 27 de octubre 1865. caja 97. (HHSIA)

Así Vivían

La voluntad de construir y el gusto por modificar estructuras fue una nota constante en la vida de Maximiliano. Cuando cumplió 17 años, diseñó y construyó una pequeña casa de campo en Heitzing, no lejos del castillo familiar, atrás de Schönbrunn, llamada Maxing. En 1853, Francisco José sufrió un atentado mortal; como acción de gracias por la salvación de la vida de su hermano, Maximiliano construyó la iglesia Votiva en Viena. No sólo siguió de cerca todos los pasos del concurso, sino que se hizo cargo hasta de los detalles más mínimos de la construcción. En 1858 viviendo en Milán por lo menos sobre los planos marcaría, con lo que llegaría a ser su característico lápiz rojo, líneas alrededor de hitos como la catedral con las que imaginariamente abría calles, derrumbaba edificios, transformaba espacios, y con unos cuantos trazos la antigua ciudad medieval sufría por su voluntad una metamorfosis, cambiando su rostro hacia una ciudad decimonónica. La plaza del *Duomo* la transformaba en la plaza *Nuova*.³⁶⁴

Cuando aceptó la corona mexicana, Miramar, el gran proyecto romántico de Maximiliano, comenzado en 1856, no estaba terminado. Con el transcurso del tiempo el proyecto había crecido; de ser una villa, se transformó en un castillo pero siempre con el nombre de Miramar y en español. La historia de la construcción de Miramar nos da pautas de la involucración de Maximiliano en los proyectos arquitectónicos. El escogió el terreno, y lo transformó: de ser un páramo, lo convirtió en grandes extensiones de parque, sembrado de raros especímenes botánicos. Para el proyecto arquitectónico seleccionó a un joven ingeniero, Carl Junker, quien participaba de los historicismos constructivos. Con el tiempo tres fueron los proyectos que Junker habría de elaborar para Miramar: el primero contemplaba tan solo una casa de campo; para el segundo, los requerimientos del Archiduque lo habían transformado en un Castillo de

³⁶⁴ 1858, caja 97. (HHSIA)

tres pisos; y en 1858, cuando Maximiliano decidió quitarle un piso, tuvo el ingeniero que trabajar en un tercer proyecto. Para la decoración de interiores Maximiliano llamó a Franz y Julius Hoffmann, a quienes les dio instrucciones precisas para los acabados. La jardinería del parque, estuvo a cargo de Anton Jelinek y fue a partir de 1860 cuando empezó a comprar las estatuas que adornan hasta hoy, los jardines de Miramar. Para la Navidad de 1860 la pareja ocupó por primera vez el primer piso del Castillo.

En 1859 -y sin terminar Miramar- decidió comprar la isla de Lacroma en la costa de Dubrovnik, donde existía un antiguo monasterio que quiso reconstruir y rodear de jardines. Los planos para la edificación del castillo en Lacroma se siguieron haciendo cuando Maximiliano ya estaba en México.

La búsqueda de los mexicanos, a fines del año de 1863, de una residencia para los futuros soberanos cristalizó en dos propuestas "Comme ceci sera long faire nous avons en attendant une maison ou Petit Palais au faubourg San Cosme avec un très beau jardin, belle architecture et très commode pour. une résidence temporaire. Elle est meublée par l' État et nous avons dépensé 125,000 francs. Ce petit Palais a très issue et il s'entrouvre de mansions avec jardin habitées par de personnes distingués et le climat et très bon. Le jardin donne sur la promenade. Au Palais Impérial nous faisons tout ce qu' il fait pour le rendre digne de cérémonies officiels."³⁶⁵ ¿Sería el Palacio de Buenavista al que se referían como un pequeño palacio y que después Maximiliano regalaría a Bazaine como regalo de bodas?

La segunda propuesta era una casa que estaba cerca de la Alameda. Ellos argumentaban que el Castillo era inhabitable y que tomaría un tiempo en hacerlo vivible y recomendaban se tomara la casa. "Nous avons au Mexique près l' Alameda un édifice réunissant les conditions nécessaires pour que Vos Majesté puissent y loger surtout provisoirement avec

³⁶⁵ Paris. 11 de noviembre 1863. folio 138-139. caja 109. (HHStA LC)

toute le confortable et même la représentation qu' emporte leur dignité c'est l' hôtel habité par Maréchal Forey."

Ante la insistencia de los mexicanos porque no ocuparan Chapultepec, las respuestas fueron contundentes: "él tomaría las riendas sobre las construcciones" y no les quedó a aquellos más que empezar a enviar a Miramar los planos de Chapultepec. Así Hidalgo le escribía al Barón: "J' envoie a S.M. le plan actuel de Chapultepec et de une idée de ce qu' on y peut faire pour en faire une résidence agréable. Sa maison ne va pas grande chose cependant je vous énumérais dans 15 jours un plan de la maison a fin de que S.M. ...indique par un architecte de la bas ce que lui plaira d' ordonner. d' âpres ses gustes.(sic)"

Ese mismo mes en noviembre de 1863, Gutiérrez Estrada recibía de Arroyo una carta con los últimos informes: "Sobre algunos arreglos relativos a las habitaciones y casa del Emperador ya le tenemos escrito al Sr. Almonte y yo al amigo Hidalgo nuestras ideas sobre el particular y a S.M. le remitimos por el correo pasado, un plano de Chapultepec y los contornos de lo que podía arreglárselo, hoy le remitimos un plano de la casa que puede construirse en su cima aprovechando la que hay ahora y que allá se podrá mejorar consultando un buen arquitecto. Si se fija en algún plan de habitación, sería muy conducente el enviar de allá todos los muebles y adornos para él pues aquí hoy día nada hay, ni aún pagándolo a peso de oro."³⁶⁶

Maximiliano le contestaba a Hidalgo por un intermediario "Le Prince a pris connaissance avec intérêt des designs de Chapultepec envoyés par Général Almonte, et Il attend avec intérêt le plan promis par M. Arroyo. Son Altesse se réserve alors de' écrire directement au général. Veuillez en attendant informer la Régence que l'Archiduc désirait que jusque' a nouvel ordre les travaux fussent laisses en suspenses; Son Altesse se propose lorsque le plan...Lui sera connu, d' envoyer sur les lieux un article [architecte]

³⁶⁶ 10 de noviembre 1863. folios 407- 411. caja 110. (HHSIA LC)

muni de les instructions et qu' aura a s' coupez des détails nécessaires pour une arrangement simple et confortable."³⁶⁷

Hidalgo le hacía saber a Almonte que "El Príncipe se propone habitar Chapultepec dejando el Palacio para las ceremonias oficiales. Quiere que las habitaciones de Chapultepec se arreglen con sencillez pero confortables. Cree que Mora desempeñaría esta comisión y ya le escribió sobre esto. Se necesita un plan con lápiz de las habitaciones altas y bajas de Chapultepec y dibujos de Chapultepec."³⁶⁸

Arroyo le enviaba los planos y esperaba la respuesta: "Nous avons fait livrer le plan du Chapultepec et je l' envoie ci joint a V.M. pour que elle indique le modifications qu' Elle (sic) jugera convenables a fin de le mettre en état d'offrir au moins le confortable a vos Majestés. Nous attendrons ses ordres a cet regard avant de changer la distribution actuelle qui laissera je le crions beaucoup a faire."

Cuando llegaron a México, los emperadores se hospedaron en Palacio Nacional. El arquitecto Lorenzo de la Hidalga Presidente de la sección 10. de la Comisión Artística -que abarcaba Bellas Artes- fue el encargado de las obras de Palacio. Los primeros cambios fueron planeados por él. De ellos se guarda la primera página de un documento firmado por De la Hidalga en julio de 1864 -como Presidente de la Comisión- con los planos de la Capilla imperial. Sin embargo los planos no se encuentran en el mismo archivo. De la Hidalga también estuvo encargado de los arreglos para crear, conjuntando los antiguos salones, la galería de Iturbide así como las habitaciones de los emperadores. A falta de documentos sobre las obras, oigamos la réplica que De la Hidalga hace a sus enemigos, después de su renuncia como arquitecto de Palacio en 1865:

Muy señores míos: Desde que dejé la dirección de las obras del Palacio Imperial de México han corrido en el público voces absurdas y calumniosas, que me es preciso desvanecer porque se interesa en ello mi reputación. Se ha dicho que una parte de

³⁶⁷ De Maximiliano a Hidalgo. Miramar. 1 de diciembre 1863. folio 192 -193. caja 110. (HHSIA LC)

³⁶⁸ De Almonte a Maximiliano. 8 de octubre 1863. folio 380 -81. caja 108. (HHSIA LC)

las obras que ejecuté en el Palacio se encuentra en mal estado y amenaza ruina; personas ha habido que hayan tenido la inocencia ó el descaro de decir, que una de las paredes que forman el gran salón había caído completamente. Por fortuna esas paredes están a la vista de todos los que pasan por la Plaza Mayor, y si alguna se ha caído, con facilidad podrá notarse su falta.

Entre otras vulgaridades, anda la de que los pies derechos y arcos del patio principal que cargan una de las paredes que forman el salón nuevo, están ruinosos. La calificación es hasta ridícula, pues no sólo tienen la resistencia necesaria para el caso, sino que pueden soportar un peso diez veces mayor. Su solidez llega al grado de que ni aún la junta de las hiladas de piedra labrada se han dado por entendidas de la nueva carga; y cuantos arquitectos han fabricado un edificio, aunque sea de poca importancia, saben bien, que la mezcla de las referidas juntas siempre se estrella al cargar mayor peso sobre las pilastras. Pues ni esto ha sucedido; y esta circunstancia favorable se debe a su antigüedad. La pared que soportan dichos pies derechos ó pilastras, vuela diez ó doce pulgadas en un extremo, mientras que en el otro acaba a plomo; disposición que fue exigida por la necesidad de regularizar el salón. Este resalto de diez pulgadas, cuyo término medio es de cinco, ha dado también lugar a dudas acerca de la solidez de la nueva pared. No comprendo que pueda inspirar temor una cosa tan sencilla y frecuente en nuestra profesión, y hay infinitos medios de nulificar esta diferencia de espesor.

En el departamento destinado a las nuevas habitaciones de S.S. M.M. hay una parte casi nueva, construida bajo mi dirección y arreglada al carácter de Arquitectura de la antigua. Esa parte se encuentra sin el menor indicio de movimiento ó asiento, sin la más insignificante cuarteadura. Pues a pesar de eso, a consecuencia de una que lleva muchos años de abierta en el piso bajo de la parte antigua, se han suscitado dudas acerca de la solidez de la fábrica, y (lo que no comprendo), se han atroquelado todos los vanos, causándose un gasto no pequeño é inútil. Esta cuarteadura, guarida de murciélagos por su antigüedad, debió ser tomada ó cerrada; así lo hice en la parte correspondiente al piso superior, y no me fue posible hacer lo propio en el bajo, porque me separé de la dirección de las

obras cuando iba a proceder a esta operación, para lo cual tenía dispuesto ya los materiales necesarios.

Esto me da motivo para exponer, que habiendo entregado las obras de Palacio sin defecto alguno en su construcción, pero no concluidas, no puedo ser responsable de la falta de algunos trabajos que estaban haciéndose ó iban a emprenderse, pero que no llegue a ejecutar por mi separación. Ni mucho menos puedo responder de la manera con que estos trabajos se desempeñen. Digo esto sin ánimo de ofender a nadie; siendo de por sí cosa clara y evidente, que no se responde de lo que otros hacen, pero a mi reputación conviene dejar bien asentado, que no dejé en Palacio obra alguna ruinosa.³⁶⁹

La manera de construir de De la Hidalga, ya había sido cuestionada con anterioridad, a propósito del sistema constructivo empleado en el Teatro Nacional. Los problemas de estructuración para los edificios públicos eran siempre una cuestión de discusión entre los arquitectos por los modos específicos de calcular las estructuras.

El arquitecto que remplazaría a De la Hidalga, sería Ramón Rodríguez Arangoity quien se había ido a Europa desde 1851 y regresó en noviembre de 1864. En enero de 1865 tuvo su primera comisión imperial, levantar el monumento de Colón, utilizando la escultura de Manuel Vilar como motivo principal. Aunque la obra no se llevó acabo, el arquitecto siguió recibiendo comisiones. En junio de ese año entregó planos para una habitación de verano sin indicar su ubicación y para octubre del mismo año tenía el apoyo de Maximiliano para la construcción del Monumento a la Independencia. Oigamos las palabras de Rodríguez Arangoity unos años después:

En enero de 1865, dos meses después de haber llegado de Europa, fui llamado por Maximiliano para que me encargara como ingeniero de las obras de Palacio de gobierno, Chapultepec, Casas de Cuernavaca, Castillo de Miramar, monumentos de Cristóbal Colón, Hidalgo, Guerrero, Iturbide, y otros. De todos estos trabajos fui director, hasta que ocupó el

³⁶⁹ La Sociedad, 28 de abril 1865.(BDSPP)

gobierno liberal esta ciudad, separándome voluntariamente de mi encargo.³⁷⁰

El otro arquitecto que trabajaría para los proyectos de Palacio Nacional, el Alcázar de Chapultepec y los de Cuernavaca sería el austríaco Carl Gangolf Kaiser, quien según Michael Drewes fue comisionado para ello por Maximiliano desde 1864, sin embargo su presencia en México no se dejó sentir sino hasta principios de 1866, confirmada tanto, por documentos, como por la prensa. El 11 de febrero de 1866 el prefecto Schaffer le hace saber " en contestación a la solicitud que le dirigió, que ya da la orden para que se estienda (sic) el nombramiento de arquitecto de la corte a favor de V."³⁷¹

Existe un interesante y revelador documento del 15 mayo de 1866 enviado por Kaiser a Maximiliano, el joven arquitecto austríaco asienta que al llegar a México se sorprendió, pues "para mi más profunda vergüenza me enteré que no había sido elegido para este honor."³⁷² ¿El honor de ser el director de las obras? ¿Acaso ello implica que el director de las obras era en efecto Rodríguez Arangoity? En el mismo documento pone por escrito sus observaciones en cuanto a las obras que se están llevando a cabo. En este momento, mayo de 66, las obras, en palabras de Kaiser "han sido detenidas, llegó un momento de transición favorable para instituir en el futuro una dirección de obras reglamentada, y por tanto, me permito presentar de la manera más humilde ante su Majestad, los puntos principales de la misma."³⁷³ Los problemas del Imperio en estos momentos eran múltiples. El retiro de las tropas francesas era un hecho y las discusiones sobre los empréstitos franceses eran álgidas, el dinero había dejado de llegar y lo que se recibía por las aduanas que el imperio controlaba, iba al forzoso pago de los intereses franceses.

³⁷⁰ Manuel F. Alvarez, *op cit.* p. 130.

³⁷¹ Michael Drewes, "Carl Gangolf Kaiser (1837-1895), Arquitecto de la Corte de Maximiliano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 252.

³⁷² De Kaiser a Maximiliano. 15 de Mayo 1866. folio 800-807. (HHStA) traducido en Drewes *op cit.* pp. 244-250.

³⁷³ *Ibid.* p. 245.

Kaiser reconocía lo que todos sabían: "Dado que su Majestad ha tomado la arquitectura bajo su muy superior protección y es amigo de ella, es urgentemente necesario posibilitar para Su Majestad un control central de la dirección de las obras, de fácil movilidad para todos los proyectos, para que puedan evitarse pérdidas innecesarias de tiempos y confusiones, por lo cual debe estar presente una contabilidad exacta de la dirección de la obra y de todos los eventos para su continua inspección, además de los planos originales, listas y registros." En opinión de Kaiser los trabajos se habían hecho en una forma inconexa y sin ninguna relación lógica; más aún a veces uno a otro se estorbaba, y reconoce que después de dos años de trabajo y de más "de una docena de directores de obra a saber los señores Hoffman, Hidalgo, con 1200 al mes; Manero, con 1000 al mes; Rodríguez, con 800 al mes, más unos 2000 pesos mensuales de gastos de oficina, Méndez con 250 al mes, con cuatro obreros auxiliares bajo el señor Rodríguez, y un sobrino del general Pradillo, no existe ni siquiera la base alrededor de la cual deberían disponerse todos los eventos y trabajos posteriores..."³⁷⁴ Para solucionar los problemas, Kaiser proponía, la organización de las obras a través tanto de un libro de contabilidad, como de la centralización de la información con todos los programas de la construcción pues con los cambios de dirección se habían llevado los planos, las medidas y los equipos de oficina a pesar de que habían sido pagados con los gastos de la obra. Kaiser proponía "que sólo una cabeza esté encargada de ejercer la supervisión, modificación, control y ejecución, y que a ésta se le confiera todo el poder centralizado sobre el personal de construcción que se encuentre en los diferentes proyectos, para que tenga él el poder del mando único...El mismo es el responsable ante su Majestad mientras que el personal subordinado lo es ante él."³⁷⁵

Tres días más tarde le volvía a escribir y le preguntaba "Si le gustaría a su Majestad encomendarme a mí los diseños, compilar y ordenar todo el trabajo arquitectónico en ambos palacios, el de México y el de Chapultepec y atender el Castillo de Cuernavaca. Entonces en tres meses

³⁷⁴ *Ibid.* p. 245-46. Vicente Manero había sido arquitecto de Palacio desde 1854 y bajo su dirección se construyó la puerta Mariana. Juárez le dejó las llaves del Palacio en 1863. Ver Manuel Álvarez *op.cit.* p. 116.

³⁷⁵ *Ibid.* p. 249.

estaré listo para entregar los planos constructivos y presupuestos necesarios siempre que no se me quiten los medios auxiliares indispensables para ello."³⁷⁶

El Ministerio de Fomento nos presenta otra faceta de la discusión y nos informa ampliamente sobre las obras que se estaban haciendo y cuáles eran los términos del convenio.

El gobierno hace por conducto del Sr. Loyd (sic) un préstamo por el cual se paga anualmente un tanto por ciento y la parte para amortizar el préstamo en cierta cantidad de años. Con el dinero de este préstamo y con la absoluta y directa dirección del Sr. Loyd (sic) se reasumen los trabajos siguientes: Trabajos de mejoras y embellecimiento de la Capital. Trabajo del Monumento a la Independencia con sus máquinas, cañerías y establecimiento de la fundición. Id. de la Alameda. Embellecimiento de la calzada de Chapultepec con sus fuentes y el monumento a Colón. Trabajos en Palacio Nacional, la Biblioteca, el Museo y el Teatro Nacional. Trabajos en Chapultepec arreglando el alcázar, fabricando el edificio inferior y concluyendo el parque con el jardín zoológico y los otros diferentes objetos.

Para llegar a este fin el Gobierno, la Lista Civil, y el Ayuntamiento proporcionarán al Sr. Loyd (sic) los planos y presupuestos más exactos sobre todos los trabajos mencionados. Forman parte en el préstamo por el Gobierno: el Ministerio de Relaciones Exteriores, el de Instrucción Pública y Cultos, el de Fomento y la Lista Civil.

Si todas estas partes concurren para pagar los intereses y amortización se podrá subir a un préstamo cuantioso y suficiente; siempre falta aún decidir el punto importante de las hipotecas para garantizar el préstamo mencionado. El Ministro de Fomento dirá si se podrá hacer una combinación de las propiedades del Ayuntamiento, terrenos baldíos, de las acciones que el gobierno tiene en el ferrocarril y de algunas minas en Guerrero.³⁷⁷

³⁷⁶ *Ibid.* p. 250.

³⁷⁷ sf. folio 683, caja 16. (HHSIA)

El Ministro de Fomento que tenía que resolver el asunto de las hipotecas era Francisco Somera, quien había tomado posesión del cargo el 31 de marzo de 1866 sustituyendo a Luis Robles Pezuela.

El documento sin fecha (elaborado en el Ministerio de Fomento) continúa y cita los sitios donde hay obra y analiza y describe cada una de ellas. Termina con una nota en la que dice que Rodríguez, Kaiser, Grube, Sojo, Noreña, Rebull y Hoffman buscarán un sistema de arquitectura para todas las "casas públicas."

Fechado en Cuernavaca el 21 de junio de 1866 otro documento retoma los puntos marcados por la minuta anterior, los ordena, omite y hace precisiones (por el hecho de estar fechado en Cuernavaca podemos imaginar que con minuta en mano, Maximiliano dictó éste documento).

En esos mismos días la dirección del Gran Chambelanato citó a los artistas antes mencionados para el martes 26 de junio para que se llegara a un acuerdo sobre el estilo de arquitectura y ornato que debería emplearse en los monumentos públicos, palacios y otros sitios imperiales. Para el siglo XIX y con el eclecticismo que se construía en las cortes europeas, resulta sorprendente el pedir la definición de un estilo homogeneizador para todas las obras imperiales. Citemos sus opiniones y después volveremos a los 22 proyectos del gobierno imperial.

El Sr. Kaiser.- Renacimiento Romano con motivos de la arquitectura azteca empleando en la ornamentación la flora mexicana aplicándolo a todo género de edificios.

El Sr. Hoffman.- estilo moderno pompeyano aplicándolo a todo género de construcción y la ornamentación que caracterice la flora y productos del país.

El Sr. Grube.- Renacimiento Romano...estilo del 500 como el de la Villa Albani, Aldobrandini, muebles y utensilios de jardines del renacimiento.

El Sr. Rebull.- Aplicando la flora, frutos y producciones del país a los estilos que correspondan en su pureza.

El Sr. Sojo.- Adaptando la escultura clásica de la mejor de la época de Pericles a las costumbres, historia y producciones minerales y vegetales del país.

El Sr. Noreña .- de acuerdo

El Sr. Rodríguez.- El origen de lo bello y lo útil tuvo su origen en Grecia. Su clima materiales y costumbres tiene relación con nuestro país. ...necesitamos ir a la fuente, el renacimiento italiano pereció por haberse salido de las leyes de los antiguos... No teniendo modelos donde comparar y estudiar en nuestro país necesitamos ir a la fuente para aplicar con mucha moderación la flora y los productos del país formando así al menos un estilo original y reuniendo lo verdadero, lo bello y lo útil.

Después de la discusión en la que tomaron parte todos los nombrados y después de haberse discutido cada uno de los puntos y opiniones convinieron que el estilo general será: construcción moderna aplicando el estilo griego a los usos, materiales, utilidad y conveniencia de la época y de la flora mexicana. Acabada el acta firmaron todos.³⁷⁸

Parecería que en la discusión ganaron los mexicanos pues el Renacimiento Romano no apareció en las conclusiones ni la inclusión de detalles de la arquitectura azteca. Hubo consenso en cuanto al empleo de la flora y los productos mexicanos, más con moderación. Ya en la República Restaurada se retomarían los "motivos aztecas", no sólo en la arquitectura, como símbolo de un nacionalismo republicano.

El documento escrito en Cuernavaca y fechado el 21 de junio de 1866 se llama Apuntes Ciudad de México y lista 22 obras en la primera parte, pero hay una segunda, tercera y cuarta partes.³⁷⁹ Como complemento a este documento, en la Mapoteca Orozco y Berra se encontró un plano de la Ciudad de México editado por Decaen y Debray en donde están marcadas con el trazo de una pluma roja las avenidas, plazas y glorietas que el documento señala.³⁸⁰ (fig. 93)

³⁷⁸ 24 de junio 1866, folio 716-719, caja 16. (HHStA)

³⁷⁹ Cuernavaca, 21 de junio 1866, folio 688-714, caja 16. (HHStA)

³⁸⁰ Mapoteca Manuel Orozco y Berra, folio 951.

Los 22 lugares enlistados en el referido documento de 1866 son los siguientes:

1 Plaza de Armas. Tanto los dibujos como el presupuesto del Monumento a la Independencia serían presentados por Ramón Rodríguez Arangoity. Se debía aislar la Catedral y en consecuencia demoler el Sagrario, el Seminario y la biblioteca. Alrededor de la Catedral iría una plaza rectangular que concluyera en el alineamiento de la calles de Plateros para dejar el paso libre a los coches que salieran de esa calle. En las esquinas de la plaza delante de la fachada de la catedral, irían dos grandes fuentes estilo San Pedro en Roma. Al este de la Plaza se derrumbarían las casas del Arzobispado formando otra plaza que le cedería jardín al arzobispado.³⁸¹ El plano muestra todos estos arreglos propuestos con sumo detalle. Con la pluma se abrían calles, se armaban plazas, se derrumbaban monumentos coloniales todo ello con el fin de que la ciudad adquiriera un rostro moderno. Estas obras no fueron ni siquiera comenzadas.³⁸²

2 Square de Merced. Se quería demoler el mercado de la Merced y formar una plaza de recreo para niños, una fuente grande en el centro, con muchos bancos y mucha sombra. "Arreglar de una manera sencilla pero decente" la fachada del Ministerio de Fomento.³⁸³ En planos de la ciudad guardados en la Mapoteca Orozco y Berra y ejecutados en 1867 por Manuel Alvarez, entre otros, se encuentra marcado el mercado de la Merced con el número 105. Para la exposición de la Academia de 1865 el pensionado Ricardo Orozco presentó una planta y fachada para construirse en el exconvento de la Merced.³⁸⁴ Existen también los dibujos para los arreglos del ministerio de Fomento; tanto de los interiores que daban a uno de los patios, como de la fachada que daba a la calle de Meleros. Los planos están firmados de nueva cuenta por Manuel Alvarez en agosto de 1866.³⁸⁵ La fachada que da a Meleros sigue la arquitectura colonial de todo el Palacio, a la manera

381 Mapoteca Manuel Orozco y Berra, folio 688.

382 La historia del Monumento a la Independencia puede ser consultada en el capítulo: *La construcción de la historia imperial: los héroes mexicanos*, p. 116.

383 *Ibid.* folio 689.

384 Eduardo Báez, *op. cit.* p. 382.

385 Mapoteca Manuel Orozco y Berra, folio 681 y folio 1440.

explicitada por De la Hidalga, y nada tiene que ver los planes de Kaiser para cambiar la personalidad de la vetusta construcción.

3 Square de Correo Mayor. Se formará detrás de Palacio una plaza con las mismas dimensiones que la parte exterior de Palacio para dar entrada a la Biblioteca, Museos, y Teatro Nacional. Los planos y los dibujos los presentará el Señor Rodríguez.³⁸⁶ El levantamiento nos muestra la afectación que sufrirían los edificios de la calle de Correo Mayor. Esta plaza no aparecía en el primer documento y tampoco se demolieron las construcciones marcadas para formarla. En las adaptaciones que se hicieron para el Museo, Antonio Torres Torrija trabajó junto con Rodríguez Arangoity.³⁸⁷

4 Boulevard. En línea recta del Monumento y de la entrada central de la Catedral se abriría un boulevard el cual sería prolongado hasta el boulevard exterior de la ciudad, al fin del cual se erigiría el Colegio Militar. El otro documento menciona que será un proyecto de Rodríguez y que se plantarán árboles.³⁸⁸ En ese momento no se abrió lo que hoy es la avenida 20 de Noviembre y que se llamaría Paseo de la Emperatriz. Al final de la Avenida en la confluencia con Tlaxcoaque se encontraba el sitio donde debía construirse el Colegio Militar.

5 Calle de Plateros. Demoler las casas al Norte de las calles 1 y 2 de Plateros 1 y 2 de San Francisco, Puente de San Francisco hasta el callejón de la Olla conforme al plano y dibujos que presentará el Sr. Rodríguez. La estatua de Guerrero se colocará delante de la parte de en medio de la Alameda y la de Humboldt enfrente del Hospicio de Pobres.³⁸⁹ El plano muestra claramente la superficie que debía cubrir quitando a la Alameda una porción considerable de sus jardines. Mas no se demolió la parte norte de Plateros, la escultura de Guerrero se colocó en el Jardín de San Fernando en 1870 y la de Humboldt en la Biblioteca Nacional alrededor de 1884 como símbolo del liberalismo triunfante y de consolidación.

³⁸⁶ Cuernavaca. 21 de junio 1866, folio 690, caja 16.(HHSIA)

³⁸⁷ Manuel Alvarez, *op. cit.* p. 33.

³⁸⁸ Cuernavaca. 21 de junio 1866, folio 691, caja 16. (HHSIA)

³⁸⁹ *Ibid.* folio 692.

6 Alameda. La Alameda se arreglará según los dibujos de Kaiser poniendo las fuentes en comunicación con la gran máquina hidráulica. En la Alameda se pondrán las mejores estatuas de zinc de las fábricas de Berlín copias de las antiguas.³⁹⁰ Para ello recibían los catálogos de Berlín de la empresa Vasen que anunciaba tanto estatuas individuales, como en grupo. Subrayadas con rojo estaban Juno, Ceres, Venus Medici, Germanicus y Hércules.³⁹¹ En el documento, no se habla del angostamiento del terreno que se muestra en el plano, para continuar la ampliación de Plateros.

7 Plaza del Caballo de Bronce. El caballo de bronce se trasladará en donde se cruzan las líneas de la nueva Plateros y la Calzada del Emperador (hoy Paseo de la Reforma) formando una plaza regular. Alrededor se construirían cuatro edificios, de los cuales dos serían el circo y la plaza de toros. El conjunto debería formar un *roundpoint* con sus calles regulares y sus fachadas, armonizando en estilo. Habría bancos, plantaciones, y árboles según los dibujos de Grube.³⁹² El Caballito estaba colocado ahí desde 1852. Sin embargo para quedar en el cruce exacto de lo que ahora se planeaba debía ser movido unos 15 metros hacia el norte para quedar exactamente en el centro tomando en cuenta el nuevo ancho de las calles.

8 Plaza de Toros. Erigir la Plaza de Toros de piedra en el estilo clásico que armonice con las casas del *roundpoint*.³⁹³

9 Calzada de Chapultepec. Arreglar los terrenos a 200 metros de cada lado desde el Caballo de Bronce hasta Chapultepec, plantar árboles y trazar caminos de manera que se pueda con los años venideros poner a la derecha y a la izquierda de la calzada, 20 edificios de utilidad pública contando cada uno con su jardín y su plaza respectiva. Toda la calzada debe tener 4 hileras de árboles con sus respectivas bancas de hierro, fuentes con sus irrigadores para dar servicio a toda la calzada con la presión de la máquina hidráulica general. En el centro de la calzada habrá una glorieta con la fuente

390 *Ibid.* folio 693.

391 Archivo Stato Trieste, folio 46.

392 Cuernavaca, 21 de junio 1866, folio 694, caja 16. (HHStA)

393 *Ibid.* folio 695.

monumental de Cristóbal Colón. (Véanse los dibujos de Rodríguez). La calzada de la Penitenciaría se prolongará de la Calzada de Chapultepec hasta la Plazuela de Buena Vista formando en sus dos términos pequeños *roundpoints*. Del *roundpoint* de la Calzada de Chapultepec saldrá -al lado el ferrocarril a Chalco- una calzada hasta la calle del ferrocarril. Todo el terreno delante de Buenavista y entre la calzada de la Penitenciaría y la de Chapultepec queda libre plantándolo de arbustos y flores.³⁹⁴

Para abrir la avenida se tenían que indemnizar a los dueños de los terrenos. La argumentación sobre el precio fue larga pues se reconocía que los dueños ganarían más del doble en sus terrenos una vez terminado el camino por lo que según el gobierno imperial los dueños debían participar en el costo de las obras. Al no querer cooperar, se llegó al acuerdo de que las calles laterales a la avenida serían compradas por el tesoro público para los edificios gubernamentales. La cantidad expropiada a los hermanos Flores dueños de la Teja debía ser de un millón trescientas cinco mil varas cuadradas. De las cuales para la calzada se utilizarían 139,412 varas que se pagarían de la caja particular del emperador y las 1,165.984 varas que formaría la franja de 200 varas laterales las pagaría el Tesoro Público. Joaquín Flores, el representante de los hermanos Flores, había fijado el precio de 7 centavos la vara cuadrada "por tratarse de una obra del gusto de Su Majestad."³⁹⁵

La primera vez que se ha encontrado un trazo ya de la calzada, es en un plano del 24 de octubre de 1864, que los alumnos de la Academia Ricardo Orozco e Ignacio Dosamantes trazaban del ferrocarril México-Chalco.³⁹⁶ La calzada de Chapultepec se llegó a conocer como la del emperador o imperial y fue comenzada por el ministro Robles quien se ocupó del trazo encargando al inspector de caminos don Miguel Iglesias y al director de calzadas del centro don Benito León Acosta llevarlo a cabo. Maximiliano les explicó que la línea debía partir del centro de la "cabeza de la estatua" y se debía unir al centro de la fachada en que se habían colocado, debiendo tener la calzada 18 metros de ancho y 9 metros en cada

³⁹⁴ *Ibid.* folio 696-97.

³⁹⁵ AGN, documento G 37. 13 al 26 de febrero 1866.

³⁹⁶ Archivo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Pl-IV G-9 A.no. inv. 08666109.

una de las banquetas. del Al trazo lo interrumpían los 18 arcos del acueducto de la calzada de la Verónica que debían derrumbarse para que la calzada fuera una línea recta. Concluido el trazo de 3,435 metros de longitud fueron contratados los hermanos Agea en la cantidad de 90,000 debiendo ser el pavimento de Mac-Adam de cascajo de río. La construcción estaba muy avanzada cuando se restauró la República.³⁹⁷ Maximiliano había visto, sabía, cómo una ciudad medieval como Viena había perdido su muralla y se le construía un boulevard externo alrededor del cual se construyeron los museos, teatros y oficinas públicas durante el reinado de su hermano Francisco José. Un plan similar fue imaginado para la calzada de Chapultepec, que abría sobre vastas extensiones, sin embargo, las obras no fueron edificadas por el gobierno, pero la plusvalía de los terrenos sí fue aprovechada por los fraccionadores.

10 Mercados. (Sistema de Viena) La Lonja central en el antiguo convento de la Merced. Los mercados en las plazas siguientes: San Juan, Santa Catarina, y San Fernando. El agua la reciben de la máquina hidráulica.³⁹⁸

11 Sistema Hidráulico. Máquina a vapor doble en el punto que designase el arquitecto Rodríguez. Esta máquina proveerá de agua al Monumento de la Independencia, a las fuentes de la plaza, a las fuentes de la Alameda, al monumento de Colón, a los irrigadores de las calzadas, a los mercados, a todas las fuentes públicas y a todas las casas privadas hasta los pisos más elevados. Las casas privadas pagarán el servicio como el gas.³⁹⁹

12 Empedrado de la Ciudad El empedrado de la ciudad se hará por el sistema de Viena o Milán con blocs de pedregal y con sus.[...]respectivos.⁴⁰⁰ Existen planos que dan cuenta semestralmente de las calles que han sido reparadas.

³⁹⁷ Manuel F Alvarez, *op.cit.* pp. 117-118.

³⁹⁸ Cuernavaca. 21 de junio 1866. folio 698. caja 16. (HHSIA) Para el proyecto del mercado ver Eduardo Báez, *op.cit.* p. 382.

³⁹⁹ *Ibid.* folio 699.

⁴⁰⁰ *Ibid.* folio 700.

13 Alumbrado de la Ciudad con Gas. Alumbrado general con gas poniendo un sistema igual en toda la ciudad, con faroles de ornato en las plazas monumentales y en los boulevards.⁴⁰¹

14 Relojes eléctricos. Sistema de relojes eléctricos como en Bruselas poniendo el reloj central en la Catedral con discos en las esquinas más transitadas. Relojes "principales" en las iglesias y edificios públicos, los cuales serán transparentes y alumbrados con gas. Los particulares que deseen relojes pagarán, como el agua, y se fijará una gratificación de antemano.⁴⁰²

15 Casas de matanza. Se erigirán cuatro casas en los puntos cardinales según los sistemas y dibujos que presente el Señor arquitecto Rodríguez.⁴⁰³ Sin firma y sin fecha se encuentran en la Mapoteca Orozco y Berra unos alzados para mataderos destinados a la ciudad de México. A los lados del plano se dibujaron también dos construcciones del mismo tipo de París y de Nanterre.⁴⁰⁴ Los edificios son de dos pisos: se muestra la fachada y un corte longitudinal haciendo énfasis en detalles decorativos más que en la funcionalidad del edificio.

16 Cañerías. Todas las cañerías de las casas y las aguas pluviales deben reunirse en el mismo viaducto general que contendrán también los tubos del gas, hilos eléctricos, tubos de agua etc. Serán de dimensiones tales que se pueda ejecutar la limpieza al menos dos veces al año.⁴⁰⁵

17 Boulevard externos. Del primer *roundpoint* del Paseo de la Viga saldrá un boulevard al *roundpoint* de Niño Perdido, Garita de Belén hasta la fuente de Colón. El Colegio Militar se erigirá en la reunión de los *roundpoints*. Véanse los dibujos del Sr. Rodríguez.⁴⁰⁶ El trazo corta diagonalmente la retícula rectangular de lo que hoy sería la colonia.

401 Ibid. folio 701.

402 Ibid. folio 702.

403 Ibid. folio 703.

404 Mapoteca Manuel Orozco y Berra, folio 1462.

405 Cuernavaca. 21 de junio 1866. folio 704. caja 16. (HHStA)

406 Ibid. folio 705.

Los siguientes rubros son sólo una enumeración: 18, lugares públicos (sistema de París máquina hidráulica), 19, Lugares de salvación (puntos centrales de la ciudad), 20, Bomberos, 21, Hospitales y 22, Cementerios.

Segunda parte. Indicaba que todos los dibujos de "Palacio Nacional" se entregarían al Sr. Günner, la parte de arquitectura ejecutada por el señor Kaiser, la parte de ornato y los dibujos interiores por el señor Hoffman y los dibujos de los jardines por el Sr. Grube.⁴⁰⁷ No se indica nada sobre los planos elaborados por De la Hidalga, Manero y Rodríguez Arangoity que se encuentran hoy en la Mapoteca Orozco y Berra.

Tercera parte. Los dibujos del Alcázar y Parque de Chapultepec con las aclaraciones serían entregados al Sr. Schaffer, la parte del Alcázar ejecutada por el Señor Kaiser y la del Parque por el Señor Grube.⁴⁰⁸ El documento sin fecha dice que deben entregarse al Señor Lloyd.

Cuarta parte. Arreglo de la Casa de Cortés y el Parque de Miravalle en Cuernavaca; el informe de estos trabajos se hará al Sr. Günner los dibujos de arquitectura serían los presentados por el Sr. Kaiser, los de ornato por [Hoffman] y los dibujos del parque el Sr. Knechte.⁴⁰⁹

Los planes eran vastos y se necesitaba más de un arquitecto, pero algún problema habrá tenido Kaiser, ya que decidió regresar a Europa en diciembre de 1866. Sin embargo firmó un convenio en el cual se comprometía a entregar en la prefectura de Miramar, después de tres meses de su llegada a Europa, 8 planos de: "la decoración del Palacio en el jardín, Gruta, Museo, Escaleras, Terrazas, Pedestal con águila mexicana, Iglesia, Casa para el Sr. Biburek, el Balneario."⁴¹⁰ Por ellos recibiría 900 florines depositados en un banco austríaco y le presentaría a Maximiliano

407 Ibid. folio 712.

408 Ibid. folio 713.

409 Ibid. folio 714.

410 Michael Drewes, op.cit. p. 240.

los bosquejos a más tardar en enero de 1867, todavía en México, para su "dictaminación."⁴¹¹ El plano más caro era el del Museo: 460 florines.

Todos estos proyectos debían ser elaborados rápidamente, para ello Rodríguez Arangoity poseía una serie de planos litográficos traídos de París que se habían publicado en 1863.⁴¹² En ellos había toda clase de proyectos, elaborados por distintos arquitectos, de plantas y fachadas, pero no sólo las ideas formales, sino los planos incluían las medidas de los vanos, el grosor de las paredes, la formulación estructural del proyecto en una palabra los planos facilitaban la presentación de proyectos terminados. Como afirma Rafael Sámano los planos constituían una manera moderna de ver una idea.

Para llevar a cabo estos proyectos arquitectónicos elaborados tanto por Kaiser como por Rodríguez Arangoity, además del empresario dispuesto a sufragar la operación, se necesitaba una legislación que decretara la expropiación de terrenos, una ley general de ornato que el Ayuntamiento debía seguir muy estrictamente, un reglamento muy severo para el tránsito en los paseos públicos. Y se requería formar compañías de agua, luz y gas.

De esta reglamentación se conoce el decreto que se emitió el 13 de octubre de 1866, para la nueva calzada entre Chapultepec y México, la cual decía: "Se prohíbe el paso de carros, en el caso de que existieran contracalzadas estas se destinarán exclusivamente para las personas a pie, sin que por ellas pueda transitar bajo ningún pretexto caballos o ningún otro animal. Por la nueva calzada se prohíbe reuniones de música, entierros, procesiones, a menos que sea una disposición especial de S.M. Emperador."

El empresario de este proyecto, Guillermo Lloyd, era el ingeniero en jefe de la compañía que estaba construyendo el ferrocarril México-Veracruz. Ya a fines de 1865 estaba muy optimista pues "la operación

⁴¹¹ Ibidem.

⁴¹² El Archivo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas guarda estas litografías con el sello en seco que ya habíamos visto en la papelería personal del arquitecto. Litografía de Neuhaus, en Place Louvois 2, París 1863.

combinada de los tramos México-Villa de Guadalupe y Veracruz-Paso de Macho habían producido un ingreso de más de 400,000 pesos. Lloyd atribuyó estos progresos "al vigoroso apoyo de las autoridades del Imperio."⁴¹³ Por entonces la construcción avanzaba con tal rapidez, que los representantes de la empresa anunciaron que el tramo de México a Puebla podía terminarse en agosto de 1866. A principios de 66 Lloyd declaró que la fuerza total de trabajo estaba compuesta por diez mil hombres y que todo el material rodante necesario para la operación de la línea y los materiales para el puente de Metlac, ya habían sido ordenados.⁴¹⁴ Suponemos que debido a esta euforia y al trato preferencial que la compañía ferroviaria había recibido por parte del gobierno imperial, Lloyd emprendiera una empresa de tales dimensiones en la urbanización de la ciudad.

Sabemos, que el ingeniero en jefe, asistía a las tertulias que organizaban los emperadores ya que su nombre aparece en la listas, junto al de los miembros de la Academia de San Carlos. Su cercanía con los maestros de San Carlos y su deseo de halagar a Maximiliano le hizo comisionar a Eugenio Landesio un cuadro de carácter "semi-histórico, cuya localidad es las Cumbres de Maltrata con el comitente enseñando las localidades al Emperador Maximiliano."⁴¹⁵ En efecto, en febrero de 1865, Lloyd había invitado a Maximiliano a participar en la ceremonia de iniciación de los cortes de tierra de Maltrata, a la cual asistió y participó con entusiasmo.⁴¹⁶ El tramo de las Cumbres de Maltrata era uno de los que más había impresionado a Maximiliano, en el recorrido que hicieron a su llegada en 1864. Ese tramo, recordemos, lo hicieron a caballo.

Sin embargo la euforia de 1865, para junio de 66 había desaparecido. Ante la retirada de la ayuda francesa los ferrocarriles se vieron afectados: para el 25 de junio la construcción había sido suspendida, hasta en el tramo México-Puebla, noticia que ocasionó que el emperador pidiera una

413 John Gresham Chapman, La construcción del ferrocarril Mexicano 1837-1873, México, Septentas, 1975, p. 109.

414 Ibid. p. 122.

415 Eugenio Landesio, "La Pintura de Paisaje y de Perspectiva en la Academia de San Carlos" El Mexicano, 19 de julio 1866. (BDSPP)

416 John Gresham Chapman, op.cit. p. 108.

explicación por escrito. Lloyd accedió a reiniciar los trabajos, tan pronto como se contara con los fondos disponibles que el gobierno se había retardado en proporcionar.⁴¹⁷ La urbanización de la ciudad quedó sólo sobre papel como un espejo de las pretensiones imperiales.

La oferta de Lloyd no parece haber sido la única. Ya desde Miramar, en 1863, Maximiliano había tenido ofertas de esa clase para construir los Palacios de México, ya que pide una "somme modique pour monter les Palais de Mexico, de Chapultepec et de Tacubaya, domaines de la Couronne consistents en terres non cultivés et mines no exploits."⁴¹⁸

Veamos cuáles eran las obras edilicias y de urbanización y el avance de éstas en enero de 1866, cuando se formó la comisión integrada por Rodríguez, Kaiser, Grube, Sojo, Noreña, Rebull y Hoffman. La primera noticia de que existía tal comisión nos la da el Servicio de residencias imperiales, que anotaba las entradas y salidas tanto en Chapultepec como en Palacio. Así, el 12 de enero, de 1866 Maximiliano recibe en Chapultepec al "Consejo de arquitectos" a las 10 horas.

Para entonces, ya estaba casi terminada la obra estructural en el Alcázar de Chapultepec, así como el camino nuevo de acceso al Castillo, la barda y la compra de varios terrenos contiguos al parque. Los trabajos habían sido supervisados por Agustín Pradillo, quien entregaba semana con semana informes detallados de los adelantos de la obra y los trabajos habían sido realizados por el ingeniero topógrafo Bernardo Guimbarda, el maestro de obras Muller y el jardinero Grube.⁴¹⁹

La adquisición de los terrenos adyacentes a Chapultepec se había efectuado a escasos dos meses de la llegada de Maximiliano. El intendente de la lista civil Martín Castillo entró en negociaciones con el Sr. Martínez del Río en agosto de 1864, cuando se valuó el rancho de *La Hormiga* en 25,000 pesos. Se trataba de una extensión de 1,800 400 varas cuadradas

⁴¹⁷ *Ibid.* p. 124-125.

⁴¹⁸ Miramar. 22 de agosto 1863. folio 684. caja 105. (HHStA LC)

⁴¹⁹ Se cuenta con esos informes para el mes de mayo y junio de 1865. folio 848-865. caja 16. (HHStA) Guimbarda se había recibido en la Academia de San Carlos en 1858.

donde existía una casita de adobe, una bodega grande, una caballeriza, un corral, una merced de agua en propiedad y 7094 árboles diferentes. El documento los enumeraba, siendo la mayoría, 5790, cedros y sólo un legendario ahuehuete. El terreno sería pagado en dos partes dando un primer pago "con el dineros de la caja de la lista civil que después sería repuesto del de los estados" y el segundo pago se efectuaría al siguiente año. Martínez del Río dejó saber que bajaría el precio si le dejaban una extensión para la familia. El mismo fraccionador también vendía las hacienda de Cañada y el Toro en la suma de 150,000 pesos. La obtención del predio de El Molino del Rey, a cuya finca perteneció parte de La Hormiga, era propiedad del Sr Pacheco y se encontraba en posesión del Sr. Cuevas, actual arrendatario del Molino. A Maximiliano se le pregunta si la lengua de terreno debía llegar hasta el Molino, como sucede con la barda de Chapultepec. Se preguntaban ¿cuales debían ser los límites? Maximiliano contesta que "hasta las paredes del Molino por ser de toda necesidad" y que éste se debía pagar en anualidades. En una nota al pie de margen se indicaba que "será necesario preparar un contrato muy claro para que no pueda tener lugar más tarde ningún pleito o proceso."⁴²⁰ Un levantamiento de los terrenos de Molino del Rey había sido practicado por el mariscal de logística Gibault el 16 de agosto de 1864.⁴²¹

En un recuento literario Salado pone en boca de Maximiliano sus intenciones sobre el Castillo "...Voy a mostraros lo hecho en Chapultepec. Ya veréis cuán sencillamente quedó repuesto el parque, cuán bellos los jardines y cuán cómoda la rampa... Le he añadido los terrenos de La Hormiga que adquirí de Martínez del Río nada más que en 25 mil pesos y los terrenos colindantes con esos, que compré en 50 mil pesos y pienso completar el parque añadiéndole muchas propiedades. Ya veréis el Castillo dentro de diez años..."⁴²² En sus apreciaciones, Salado coincide con los papeles de archivo en cuanto a las cantidades pagadas a Martínez del Río y nos da una evaluación de lo que se pensaba hacer. Según Salado, Maximiliano haría "Una obra como la de Garnier ¿No habéis disfrutado de la vista desde el Alcázar de Chapultepec? Es deliciosa, no le cede a lo mejor

⁴²⁰ 12,14 y 19 de agosto 1864. folio 418-425. caja 16. (HHStA)

⁴²¹ Mapoteca Manuel Orozco y Berra, folio 1483.

⁴²² Victoriano Salado Alvarez, *op.cit.* p. 280.

que hay en el mundo. Ya veréis mi intención de restauración de Chapultepec. Tengo interés en que los extranjeros ilustrados admiren ese proyecto grandioso de verdad, aunque un poco caro." En efecto los planes que se tenían para el futuro iban en grande pero lo hecho en dos años según un informe de la lista civil no iba más allá del arreglo de la rampa, la compra de terrenos, un segundo piso en el alcázar, techos nuevos, puertas, ventanas, las pinturas de la entrada a las habitaciones, el arreglo del parque la construcción de caminos de acceso (que se veían claramente en los planos levantados a partir de 1866), la formación de un jardín zoológico que sirviera a la vez de instrucción y diversión al público.⁴²³

Sin embargo, Juan de Dios Peza en sus recuerdos, decía que:

El príncipe Habsburgo estaba encantado con las perspectivas del Valle de México, Chapultepec le parecía una mansión ideal y olímpica. En Miramar contemplaba las ondas del Adriático rompiéndose en blancas espumas; aquí las colinas pintorescas, las calzadas con sus dolientes sauces, los caseríos como palomares de alabastro, los risueños árboles cortando a trechos el horizonte sobre las elevadas planicies, y detrás de todo, circundando todo, la gran cordillera de los volcanes coronados de eterna nieve, custodiando la gran ciudad, llena de esbeltas torres cuyas cruces señalan el infinito como para mantener vivo a una postrera esperanza... Lo que se ve de Chapultepec no puede describirse, es preciso verlo y cautivarse con tanto hechizo incopiable. Con razón aquel joven príncipe soñador y artista puso gran empeño en embellecer el alcázar, dotándolo de los mayores encantos en arquitectura y en decorado. Le parecía que ningún soberano vivía tan bellamente y se mexicanizó. Allí mejor que en ninguna parte se adivinaba el sentimiento artístico de Maximiliano. Por todas partes había estatuas de ninfas, faunos y endriagos; las fuentecillas ostentaban tazas de bronce o de mármol formando caprichosas figuras; se estaban construyendo escalinatas, balaustradas, miradores y jardines a fin de transformar en un sitio encantador e incomparable el antiguo sitio de retiro de los reyes y nobles del imperio azteca.⁴²⁴

423 El Cronista de México, 3 de mayo 1866. (BDSPP)

424 Juan de Dios Peza, op.cit. p.181.

Juan de Dios Peza, hijo del ministro de guerra y marina de Maximiliano, cuando redactaba Perucho era ya un partidario de los liberales. Hoy el Museo Nacional de Historia cuenta como parte de sus colecciones con dos esculturas de mármol, iguales a las réplicas que también se encuentran adornando los jardines de Miramar, y posiblemente sean estas Venus a las que Peza se refiere. También cuenta con esculturas en galvanoplastia de Barbedienne y Vasse. No hay duda: la magnificencia escenográfica de Chapultepec había convencido a Maximiliano y se hablaba de Miramar y de Miravalle.

Los planos de Kaiser para los frisos de las construcciones que debía llevar a cabo contemplaron una decoración floral y en uno de los planos intentó llevar a cabo unas grecas pre hispánicas.⁴²⁵ Las decoraciones al igual que los pinturas dejaban ver que el mensaje que Maximiliano quería emitir era el de un pacificador interesado en la naturaleza.

En cuanto al Palacio Nacional, el informe dado por la Lista Civil detalla que: se principiaron las obras de reparación subiendo el nivel de los patios y zaguanes para evitar las inundaciones, se cambiaron techos, se compusieron escaleras, se le dio ventilación y luz derribando varios cuerpos del edificio que estaban en completa ruina, se quitaron de las azoteas todas las chozas que pesaban sobre las vigas, se repararon las habitaciones, se formó la galería Iturbide para poder efectuar las ceremonias de la Corte abriendo y uniendo varios de los salones de recepción y dejando las vigas de los techos al descubierto, se construyó una capilla, y se recuperó el jardín botánico.⁴²⁶ Según la lista civil se habían gastado en reparar las residencias solamente 661,845.82 pesos.⁴²⁷ Según don Victoriano Salado Álvarez "medio millón larguito de talle se invirtió en Chapultepec y 200 mil en el arreglo de Palacio, carruajes, cuadros y otras cosas de mero lujo. Los milloncejos que trajo el emperador se disminuyeron grandemente."⁴²⁸

425 Mapoteca Orozco y Berra. varilla 6. folio 1564.

426 La capilla fue bendecida el 9 de febrero de 1865 y el casamiento de Bazaine el 26 de junio de 1865.

427 El Cronista de México, 3 de mayo 1866. (BDSPP)

428 Victoriano Salado Álvarez, op.cit. p. 262.

Al respecto Peza relata:

El príncipe de Habsburgo acostumbrado a vivir en el opulento Castillo de Miramar, no quiso que en su residencia de México se agrupara tanto elemento ajeno a su corte y a su casa y quitó de ahí sus oficinas, dejando sólo el Ministerio de Relaciones y estableciendo su habitación, la de la emperatriz, la de los príncipes Iturbide, la de las damas de servicio y de los principales empleados de la guardia y de la servidumbre. En brevísimo tiempo se transformó el Palacio. Trajéronse de París, de Londres, de Bruselas, de Viena las ricas telas de seda para decorar los muros de los salones, las recámaras y comedores, las grandes lunas biseladas, las vajillas, los candelabros enormes para los patios, escaleras, galerías y antesalas, los muebles de época, las cortinas, los relieves, todo cuanto se necesitaba para convertir en mansión imperial.⁴²⁹

Los planos no completos de Palacio están firmados en junio de 1865 por Rodríguez Arangoity (recordemos que de la Hidalga había dejado las obras en abril de ese año) y con el famoso lápiz rojo se homogeneizan los espacios y, de ser un laberinto desigual, van cobrando una imagen de orden al ser alineados a través de ejes. Se marcan los espacios de la Secretaría de Relaciones, (en el espacio que hoy ocupa Hacienda) así como los de la Secretaría de Fomento (cuya fachada daba a la calle de Meleros), la Capilla (hoy salón de los Pasos perdidos), el comedor, (entre los dos Patios), la galería Iturbide (salón de embajadores, azul y morado), el salón Carlos V (pasillo este) y las habitaciones de los emperadores. (en lo que hoy son las oficinas del presidente) (figs. 94,95)

Al momento en que De la Hidalga dejó el cargo de arquitecto de Palacio, Rodríguez Arangoity y sus compañeros de la Academia presentaron planos de las estructuras internas de Palacio para ordenar los espacios y darles una continuidad en las funciones. Los planes de reconstrucción de los espacios se hicieron siempre respetando la fachada colonial del edificio.

⁴²⁹ Juan de Dios Peza, *op.cit.* p. 248.

Los cambios en la fachada de palacio fueron propuestos por el arquitecto Kaiser en 1866. La Mapoteca Orozco y Berra guarda una serie de ellos, donde termina con el estilo colonial e impone un eclecticismo decimonónico. Los pináculos que remataban las esquinas son neo-góticos. La portada central que incluía la campana y el escudo, combina elementos barrocos con clásicos. En el patio central, donde estaba la antigua cámara de diputados, propone construir una cubierta formada por líneas paralelas con pequeños pináculos como adornos dando la impresión de una cubierta como la de los Palacios de Cristal. El eclecticismo fue la marca de la época. Las discusiones y los acuerdos sobre el estilo "griego" no se vio puesto en la práctica

Para el Palacio de México los hermanos Agea habían diseñado y construido la escalera de piedra llamada de la emperatriz, entre los patios del cuartel y el ministerio de Hacienda. Como es sabido, nos dice Manuel Alvarez, "la estabilidad de estas escaleras estriba en el empotramiento de los escalones en el muro y el peso que tienen encima de donde son empotradas. La ligereza de la escalera y su estabilidad llama la atención de profanos e inteligentes."⁴³⁰ La prensa hizo hincapié en las dificultades que encontraron en la construcción de la escalera pues era de una altura excesiva para el estrecho espacio que debía ocupar, además de la desigualdad de los muros. Sin embargo los escalones de chiluca de dos varas de ancho son de una sola pieza, su altura es pequeña lo que procura un acceso fácil y por la parte inferior tiene la disposición de una bóveda plana de un aspecto atrevido y de difícil construcción. El techo está formado de un artesonado y al centro un tragaluz sostenido con cuatro fuertes armaduras que soportan la techumbre inclinada de la construcción.⁴³¹

Las obras no pararon ahí, varios fueron los proyectos que se hicieron para "casa de verano." Rodríguez Arangoity en junio de 1865 presentó un hermoso y detallado plan para una "Habitación de Verano" sin ubicarla en ningún lugar determinado. (fig. 96) La distribución de la

⁴³⁰ Manuel F. Alvarez, *op.cit.* p. 117.

⁴³¹ La Sociedad, 13 de febrero 1866.(BDSPP)

piezas en el plano, nos hablan de una total regularidad con sus ejes perfectamente alineados. Es una planta en herradura con un gran jardín en el centro. Además del gran comedor, el salón de fiestas, los salones privados tanto del emperador como de la emperatriz, se incluían grandes espacios para una biblioteca que abarcaría toda el ala derecha de la planta; contigua a ella, se planeaba construir una galería de pintura y del otro lado un amplio espacio para las antigüedades mexicanas, así como una sección vasta, destinada a salvaguardar los tesoros del imperio. Los gustos de Maximiliano quedaban reflejados en los espacios planeados: la gran biblioteca, donde pasaría largas horas consultando los libros que encargaba, la galería de pinturas donde por lo menos en copias podría ver sus obras favoritas y el salón para las antigüedades mexicanas que empezaba a descubrir. Por el tipo de áreas que se planearon posiblemente éste fue uno de los proyectos para Chapultepec aunque en el plano no queda especificada la construcción. Los recortes de presupuesto a principios de 1866 posiblemente impidieron que se llevara a cabo esta obra.⁴³²

Sin embargo, a mediados de 1866 Rodríguez Arangoity presenta otro plano que incluía la compra de grandes extensiones de tierra para el proyecto de una casa en los Ahuehuetes de San Juan, la superficie que se debía regularizar era de 12000 metros afectando a 11 propietarios. (fig. 97) La traza se hace de manera arbitraria para obtener un rectángulo perfecto en un pueblo cuya constante -era la irregularidad de los terrenos.⁴³³

A fines de 1865, cuando Carlota regresaba de su viaje a la Península de Yucatán, se efectuaban los trámites para la compra de la casa Borda en Cuernavaca. Una propiedad que hacía diez años se había puesto a la venta en 10,000 ahora se ofrecía en 25,000 pesos. La correspondencia se mantiene entre Collado y Juan de Dios Peza. El primer personaje estaba tratando de comprar la casa y los jardines, a través de un corredor de bienes raíces, como si fueran para él. Pues por ser para el emperador el síndico, que quería hacer negocio, estaba esperando que fuera Maximiliano

⁴³² Mapoteca Manuel Orozco y Berra. documento 1504 varilla 5

⁴³³ Mapoteca Manuel Orozco y Berra. documento 1472 varilla 4.

y decidiera. Por ello le recomienda a Peza que el emperador debería fingir que no le gustaba y entonces el juego del síndico "se caerá" y el Sr. Cruz venderá la propiedad en 10,000 pues es más de lo que vale. Kaiser fue el encargado de hacer los planos para arreglar la casa que ya existía. Sin embargo en la carta que Kaiser le escribe a Maximiliano el 24 de enero de 1866 opina que "En cuanto a la selección de los dos lugares entre la Casa Borda y el Palacio [de Cortés] me permito observar de la manera más humilde ante su Majestad que precisamente sólo este último me parece adecuado, ya que la primera tendría que renovarse por completo y aún así se vería pobre ante la pesada iglesia vecina. Además la vista podría tenerse por insignificante, comparada con la de Palacio. Estoy encantado por este hallazgo histórico notable, especialmente porque es una curiosidad arquitectónica que apenas podría encontrarse por segunda vez en México."⁴³⁴ La iglesia de la que habla en el caso de la casa Borda es la de Guadalupe y como se puede observar en el plano, la iglesia entra en medio de las dos construcciones que serían readaptadas por Kaiser. Hoy los patios que separaban esas dos construcciones han sido integrados en un espacio continuo para el Museo de sitio. (fig. 98) En esa mismas fechas se comisionó al Sr. Boban para comprar "toda clase de objeto de mérito artístico e histórico" probablemente para adornar las casas que se estaban construyendo y las que se pensaba construir.⁴³⁵ (fig. 99)

Una voz anónima pero autorizada, escribió un relato del viaje de inspección que el autor y Kaiser emprendieron a las futuras propiedades imperiales. La casa Borda estaba casi lista para recibir a los emperadores y su corte y él mismo había hecho la distribución de los cuartos. La primera parte era una construcción alrededor de un patio cuadrado que sirvió de alojamiento y oficinas a la corte. La segunda edificación pegada a la iglesia serviría para las habitaciones privadas de los emperadores. El autor de la carta cuenta que al ver el Palacio de Cortés Kaiser:

ha relinchado de alegría y que no tuvo descanso en toda la noche y al amanecer había ya hecho cantidad de dibujos para la

⁴³⁴ Michael Drewes, *op. cit.* p. 241.

⁴³⁵ *El Cronista de México*, marzo 15 1866. (BDSPP) Boban era miembro de la comisión científica nombrada por Napoleón.

restauración futura... La compra de terrenos al este ofrece pocas dificultades pues casi todos pertenecen al ayuntamiento y el alcalde ha convocado hoy al cabildo para deliberar acerca de la cesión contra una indemnización según el valor catastral estimado. También están en camino pláticas con respecto a los demás terrenos, que no hay que precipitarlas para no asustar a la gente. La parte superior de la casa de Cortés, donde están los cuartos mejor conservados, se vaciará por completo el 26 de enero. La parte inferior donde están las mazmorras, no puede evacuarse sino hasta febrero cuando la nueva cárcel esté terminada. Mañana se formará una comisión para evaluar la casa de Cortés, donde Kaiser fungirá como único arquitecto. Aproximadamente se valúa como en 5000 pesos el terreno a tres reales la vara cuadrada, como se acostumbra aquí.⁴³⁶

El fotógrafo Aubert tomó varias vistas tanto de la panorámica que se tenía desde el Palacio de Cortés como de los estanques de la casa Borda.⁴³⁷ Podemos suponer que Maximiliano hubiese querido conjuntar los jardines de la casa Borda y la construcción del Palacio de Cortés, ante la imposibilidad de trasladar el Palacio, resultaba más sencillo empezar a hacer los jardines en la construcción colonial; mas para ello, era necesario la compra de los terrenos adyacentes.

Un amplio expediente se abre, para llevar a cabo la compra de los terrenos contiguos de la calle de la Carnicería y del callejón del Cuerno. Se valúan 14 propiedades que van de los ciento veintisiete pesos a los cinco mil doscientos; en todas ellas se citan el número de varas cuadradas del terreno, las construcciones que tienen y lo más importante -los árboles en producción.⁴³⁸

En ese mes de enero de 66, Carlota recibió en Cuernavaca la noticia de la muerte de su padre y los soberanos regresaron a la ciudad de México, después de haber visitado Xochicalco, las Grutas de Cacahuamilpa y admirado el Palacio de Cortés. La crónica del viaje habla del

⁴³⁶ Michael Drewes, *op.cit.* pp. 242-243.

⁴³⁷ Las vistas de Cuernavaca se encuentran en las colecciones del MNH y la de la casa Borda en el Bildarchiv de la Biblioteca de Viena. inv.77583.

⁴³⁸ Diciembre de 1865 y enero de 1866. folio 730-770. caja 16. (HHStA)

establecimiento del telégrafo en Cuernavaca, y el autor enfatiza el uso que se le podrían dar a los grandes yacimientos de mármol de Jiutepec, que servirían para dotar de material a los escultores de la Academia.⁴³⁹

Fuera del paquete presentado para ser financiado por Lloyd y las varias casa de verano para los soberanos, había otros proyectos de urbanización de la Ciudad. El más importante y necesario era el proyecto de desagüe del Valle de México. Don Francisco de Garay se había venido ocupando del problema desde 1848 y durante la administración de Comonfort elaboró un proyecto que fue aprobado por unanimidad, sin embargo ningún resultado práctico tuvo esa aprobación. En noviembre de 1864, se volvieron a presentar varios proyectos para solucionar el problema y se adoptó el programa de Garay, quien fue nombrado director exclusivo y responsable de todos los trabajos en relación con la cuestión de agua del Valle de México. Garay aceptó gustoso pero pidió que no se le remunerara por ello. No obstante el nombramiento y los trabajos parciales que dirigió, la realización de la gran obra para el desagüe directo del Valle, el túnel de Tequisquiac, quedó bajo el dominio del ministerio de Fomento. El proyecto se terminó hasta el gobierno de Díaz.⁴⁴⁰

El diseño de los espacios públicos nos muestra la mentalidad de Maximiliano. Reticular en forma coherente: ya fuera para conformar un espacio, o en el diseño de plazas, o en los proyectos de sus mansiones. Una ciudad moderna reticulada con ejes que abrieran paso al progreso fue el grito urbanístico del imperio.

439 El Pájaro Verde, 31 de enero 1866. (BDSPP)

440 Manuel F. Alvarez, *op.cit.* p. 129.

Así circulaban sus imágenes

Las imágenes que a manera de noticia visual, circularon en la ciudad de México fueron producidas a través del grabado, la litografía, la fotografía ó técnicas derivadas de ellas. Estas imágenes fueron las que sirvieron como registro de las noticias, promovieron valores cívicos o morales y propusieron distintos modos de ver a los ciudadanos del siglo XIX. Veamos cómo.

Desde ambas orillas una misma historia

Si en 1863 a través de la prensa aliada el gobierno liberal, había acusado a los franceses de hacer impresos subversivos; cuando se estableció el gobierno francés éste acusó a los liberales de hacer litografías que distorsionaban lo sucedido. Un mes antes de la salida del presidente Juárez de la Ciudad de México El Diario Oficial del Gobierno anunció una redada en la casa número 1 y 2 de Puente de Curtidores, donde con la ayuda de una prensa se publicaban impresos subversivos. En el cateo -dice la nota- fueron aprehendidos los franceses: Luis Alberty y León Tien, los alemanes Bernardo y Emilio Cleff y tres mexicanos.⁴⁴¹ ¿A que se le llamó impreso subversivo? La noticia no lo aclara. ¿Quiénes fueron éstos personajes? la historia no los registró y se han olvidado.

Al mes de instalada la Regencia, la acusación acerca de impresos que distorsionaban la verdad vino de quienes a la sazón detentaban el poder en la Capital. Ahora los acusados de subvertir el orden eran los que mostraban escenas de batallas de la intervención, en que los franceses eran derrotados. Desde el periódico conservador La Sociedad un autor anónimo se pronunció en contra de la exhibición de escenas de la intervención en los escaparates públicos. La nota pedía que las litografías que describieran las

⁴⁴¹ El Diario Oficial de Gobierno, 11 de abril 1863. (BDSSP)

escenas de guerra no se volvieran a mostrar pues eran "resultado de la mentira y la mala fe...[y] se había visto con sentimiento en las vidrieras de uno de estos industriales, algunas estampas que no pueden engañar a nadie, y sin embargo tienen un gran inconveniente, el de excitar animosidades, que es necesario evitar por el bien público."⁴⁴² El poder de la imagen no se negaba; resultaba más fuerte que un discurso. ¿De qué manera estaban construidas las escenas para levantar animosidades?

Meses más tarde, en octubre de 1863, L'Estafette denunció como un grave ataque al nuevo régimen las caricaturas producidas desde San Luis por la prensa juarista. Se acusó a esa "camarilla" de que, ante "la imposibilidad de combatir seriamente a la intervención ... los combatientes de San Luis... se inventan calumnias infames en contra de los franceses...[y] en vez de armas de acero están peleando con un método nuevo de poco gasto y que reúne todas las ventajas de la economía y la sencillez... un embadurnador cualquiera, con un lápiz mal cortado y una puerca hoja de papel... con ello hacen la guerra aquellos señores de San Luis."⁴⁴³ A pesar de esta descalificación sobre lo artístico de las caricaturas de San Luis reconocían, contradictoriamente, que ellas servirían "como buenas ediciones buenas para guardarse."⁴⁴⁴ La Hemeroteca Nacional cuenta en sus colecciones con algunos números del periódico El Monarca con caricaturas sin firmar, todas ellas de excelente factura. El periódico era editado por Vicente Riva Palacio, sin embargo firmaba como responsable J. Valdés.⁴⁴⁵ Por muchos años se acreditaron esas caricaturas al lápiz de José María Villasana, quien entonces tenía 14 años.⁴⁴⁶ (fig. 100) En ellas se presenta a Napoleón III como el responsable de la intervención, y a un personaje con parecido a Maximiliano como sólo una rueda de la pesada carreta. El perfil de Napoleón y los gestos que lo caracterizan se logran a base de distintas figuras alegóricas que podrían identificarse como la "justicia" o la "igualdad" pero también aparece el clero a guisa de nariz y el

⁴⁴² La Sociedad, 26 de junio 1863. (BDSPP)

⁴⁴³ El Cronista de México, 22 de octubre 1863. (BDSPP)

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ Vicente Riva Palacio sería editor de varios periódicos entre ellos La Orquesta a partir de 1867.

⁴⁴⁶ Aída Sierra, *José María Villasana*, 1991.(inédito)

candidato al trono es solo la pequeña rueda de la enorme "maquinación."⁴⁴⁷ La investigación sobre las lecturas y los periódicos que los caricaturistas vieron esta por hacerse. En un periódico conservado en la biblioteca del Museo Real de la Armada se guarda una caricatura donde aparece las mismas imágenes de Napoleón III y el sujeto parecido a Maximiliano; al parecer el caricaturista mexicano sólo le añadió las figuras laterales.⁴⁴⁸ (fig. 101)

La prensa leída por unos cuantos fue la arena en donde se debatieron y expresaron, puntos de vista diferentes. Si en 1850 una caricatura había producido un duelo, ahora podía llevar al caricaturista o al editor a meses de prisión. Notable fue el caso de Constantino Escalante quien fue aprehendido en Pachuca a dos meses de llegada la Regencia. ¿Su aprehensión estaría vinculada con la prohibición de exponer las escenas de guerra? Es imposible asegurarlo. Sin embargo, hay que recordar que él se había convertido en una especie de corresponsal de guerra. Entre julio y noviembre de 1862 con litografías semanales, Escalante notificó visualmente en sus Glorias Nacionales las diversas batallas contra el ejército francés; en una cuerda informativa semejante a la de artistas como Constantin Guys y Winslow Homer. Diarios como El Palo de Ciego, El Herald, El Cronista de México, El Monitor Republicano y la misma Orquesta anunciaban para su compra estas litografías que llegaron a ser un evento en la capital. A posteriori las litografías se publicaron como una reimpresión y se podían adquirir como álbum. Sin embargo quien lo adquirió semanalmente tenía información sobre las batallas, la posición de los frentes y podían capturar la expresión de los gestos de los soldados mexicanos. Lo subversivo estaba en la información y no en la forma.

En 1863, Escalante partió para Real del Monte cuando Benito Juárez salió de la Capital; pero fue apresado en Pachuca según refieren varios cronistas, ejerciendo su oficio de pintor. El historiador Zamacois lo describe "viviendo sin que sufriese la menor ofensa, y siendo muy

⁴⁴⁷ El Monarca, 2 de septiembre 1863. (BDSPP)

⁴⁴⁸ Biblioteca del Museo Real de la Armada, Bélgica neg DB d 10-973. La publicación era el semanario de Grélot y está fechado 15 marzo sin especificar el año. Los datos que ubican la publicación me fueron enviados por Sara Valdés agregada cultural de México en Bruselas.

apreciado de todos no sólo por su habilidad en el manejo del lápiz sino también por su fina educación y su carácter simpático."⁴⁴⁹ Múltiples fueron los artículos que hablaron de la aprehensión de Escalante; pero mientras que unos salieron en su defensa otros dudaban de su inocencia. Los que hablaron a favor le recordaban a la Regencia, que ninguna persona podía ser procesada "en el nuevo orden de cosas por su conducta política anterior." Escalante tenía en su cuenta no sólo las escenas de batallas sino las caricaturas en torno a la guerra de intervención. Los otros, los que creían en la capacidad de Escalante "para alterar el orden público" así lo enunciaron. El episodio terminó con la pronta liberación del caricaturista, quien agradeció una semana después desde las páginas de *L'Estafette* el apoyo recibido para lograrla.⁴⁵⁰ En su breve retiro a Real del Monte es posible que haya pintado el lienzo *El Molino del Rey*, hoy en el Museo Nacional de Historia, en donde aludía a una guerra de intervención, pero no la francesa sino la estadounidense de 1847.

Las representaciones pictóricas de la intervención serían ejecutadas tanto por los pintores que trajo Maximiliano como por pintores anónimos o de provincia. La Academia las produciría una vez derrotado el imperio.

La historia, la lucha, no sólo se iba consignando en las páginas de las publicaciones efímeras de la Ciudad de México y la provincia sino que también se publicaron libros y folletos por entregas semanarias. En Francia, también existió el interés de dar a conocer las noticias sobre la guerra en México y para ello usaron, entre otras técnicas, a la litografía para reproducir las imágenes de sus ejércitos en el extranjero. El número y variedad de publicaciones fue extenso pero la prensa mexicana sólo dio noticia de la de Bedollière. En París se publicó por entregas la obra de Emilio Bedollière sobre la campaña de Puebla. El anónimo autor de *La Sociedad* expresó que no había leído el texto pero que:

lamenta la falta de verdad de los grabados de madera que lo acompañan. Hay retratos de personajes de quienes el dibujante

⁴⁴⁹ Niceto de Zamacois, *Historia General de Méjico*, t XVI, p. 662.

⁴⁵⁰ *L'Estafette*, 26 de Agosto 1863. La carta aunque dirigida a *L'Estafette* fue reproducida también en *La Sociedad* y *El Pájaro Verde*. (BDSPP)

no tenía la idea más remota; hay rancheras vestidas como bailarinas, mujeres de arrieros peinadas como Barili y con mantilla española terciada, y jóvenes de la tierra caliente con facciones y traje a la griega; casi todos los arrieros y soldados son tipo italianos. ¡Así se escribe la historia!⁴⁵¹

No es de extrañar el comentario del articulista respecto a las imágenes, pues desde las ilustraciones de Linati - a fines de los años veintes- la suposición de que lo real y lo auténtico era dado por la descripción de ciertos tipos sociales, resultaba una construcción romántica más que una descripción de la sociedad mexicana.

El mismo periódico anunciaba la obra El Sitio de Puebla de Tirso Rafael Córdoba que reseñaba la toma de aquella ciudad; estaba basada en apuntes fidedignos sacados de documentos oficiales. Se anunciaba que el texto iría acompañado de hermosas litografías cuya "ejecución se ha encargado a un hábil artista." La publicación constaría de 16 páginas en cuatro entregas que saldrían los jueves.⁴⁵² Respecto al autor, Victoriano Salado Alvarez lo introduce en sus Episodios Nacionales como un joven abogado, que había llegado a Puebla con el recién nombrado obispo Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, lo cual nos explica su posición conservadora frente a los eventos.⁴⁵³

Por la prensa fueron ampliamente difundidos los eventos en torno al nombramiento de Maximiliano y a su gestión. Así se siguió de cerca el viaje del emperador y la emperatriz desde Miramar hasta la capital, los festejos en Veracruz, Córdoba, Orizaba, Puebla y México. El semanario L' Illustration fue uno de los periódicos editados en Francia que mantuvo corresponsales gráficos en México. Uno de ellos fue Víctor M. Pierson quien enviaba los croquis: tanto de las batallas, como de escenas costumbristas y reportajes culturales, sobre todo de piezas prehispánicas -para que estos fueran traspados al grabado y así fueran difundidos.

451 La Sociedad, 12 de Diciembre 1863. (BDSPP) El libro fue regalado por Gutiérrez Estrada a personajes importantes de la política parisina y vienesa. Gutiérrez Estrada al Baron Pont. caja 107. folio 63. 23 agosto 1863. (HHStA)

452 La Sociedad, 23 de agosto 1863. (BDSPP)

453 Victoriano Salado Alvarez, op.cit. p. 341.

El advenimiento de los soberanos se reseñó, no sólo, en la prensa periódica, sino que se publicaron en folletos, por entregas, cuadernillos o publicaciones lujosas. Las ediciones incluían litografías con los retratos de los monarcas o vistas donde se describían tanto la recepción a los soberanos en la plaza pública como el interior de las casas que les debían servir de aposentos. La Sociedad, periódico conservador, le obsequió a sus suscriptores Advenimiento de S.S. MM. II Maximiliano y Carlota al trono de México impresa por Escalante -el impresor, no el caricaturista.

A su llegada, Maximiliano promovió una nueva legislación sobre la prensa levantando la censura que había impuesto la Regencia. A fines de 1864 la guerra de imágenes volvería a librarse simultáneamente desde ambas orillas. La Razón de México anunció que La Orquesta, "que tanto furor causó en la primera época de su publicación, comenzará a salir a partir del próximo 1 de diciembre."⁴⁵⁴ Sin embargo había ciertos periódicos que dudaban de la efectividad del bisemanal. El Eco del Comercio predecía que este periódico, "será un fiasco, ya que como no se puede hacer burla de las cosas respetables [por ello] carecerá de novedad."⁴⁵⁵

La Orquesta fue la única publicación con caricaturas que apareció a fines de ese año. Las quejas en contra de La Orquesta no se hicieron esperar. El Sr. Rodríguez de San Miguel, Magistrado de la Suprema Corte al sentirse aludido en una de las sátiras más efectivas de Escalante se quejó en el periódico La Monarquía.⁴⁵⁶ (fig. 102)

de los ataques de que por este motivo son víctimas los particulares y señalándolos como violación a las leyes vigentes de imprenta. La caricatura de anteayer representa al soberano

⁴⁵⁴ La Razón de México, 19 de noviembre 1864. (BDSPP)

⁴⁵⁵ Ibid. "Periódicos con caricaturas", 27 de octubre 1864. (BDSPP)

⁴⁵⁶ Juan Rodríguez de San Miguel participó en la Junta de Notables. Maximiliano lo designó magistrado de la Suprema Corte de Justicia y fue castigado en confinamiento un año a la caída del imperio.

despreciando los cigarros que le ofrece el Ministro de Estado y aceptando los puros que le brinda el de Gobernación.⁴⁵⁷

El Sr. Rodríguez, todo un magistrado, se amparaba -como el artículo del periódico nos lo deja saber- en la ley del 28 de diciembre de 1855, cuyo artículo 15 decía: "Las estampas obscenas y las caricaturas, se consideran abusos de libertad de imprenta. El que las venda será castigado con la multa de 50 a 100 pesos y si se pudiera descubrir al autor o impresor pagará de 100 a 200 pesos."⁴⁵⁸ De la caricatura se sabe por José Luis Blasio -secretario particular de Maximiliano- que la sátira divirtió al emperador. La caricatura dejaba ver claro las preferencias de Maximiliano hacia sus colaboradores liberales. Jugando con las palabras, Escalante explicitaba las afinidades del Emperador con el sector liberal, que cada vez resultaban más molestas al partido conservador que lo había traído desde Miramar. En esa ocasión el periódico no fue censurado, suerte que no tuvo al siguiente año.

La discusión acerca de la ley de imprenta vigente seguía debatiéndose en los periódicos. El Cronista de México hizo un breve análisis de la prensa que se editaba en la Ciudad distinguiendo tres grupos:

...el de los conservadores adictos a la institución imperial y a la persona del soberano, y disgustados de su política y temerosos de sus consecuencias, el de los liberales adictos al Imperio y al monarca, aspirando a que dote los principios y emplee a los hombres de la administración anterior y el de los liberales que atacan a la Intervención y a los hombres que la aceptaron y secundaron... De estos grupos, el tercero y último es el más numeroso, le sigue en número el primero, y el segundo es el más reducido.⁴⁵⁹

Según el articulista, la ley de imprenta sólo debía castigar al tercer grupo, pues estaba contra la base del imperio. Aunque la ley no llegó a estipularse de la manera que El Cronista de México sugería, los periódicos con caricatura fueron considerados de oposición y la censura no permitió

⁴⁵⁷ El Cronista de México, 24 de diciembre 1864. (BDSPP) La caricatura a que se hace alusión salió publicada en La Orquesta el 22 de diciembre de 1864.

⁴⁵⁸ La Sociedad, "Caricaturas" 31 de diciembre 1864. (BDSPP)

⁴⁵⁹ El Cronista de México, 17 de febrero 1865. (BDSPP)

su florecimiento pues tan sólo se publicaron en 1865 tres a más de La Orquesta: El Buscapié, Don Folias, y Los Espejuelos del Diablo. Sin embargo, no duraron más de tres meses.

Los temas más tratados por el caricaturista de La Orquesta fueron la construcción de los ferrocarriles, la desamortización de los bienes eclesiásticos, la sorpresa de los conservadores ante las medidas liberales del gobierno de Maximiliano y la censura de la prensa.

Escalante mostró en repetidas ocasiones cómo tan sólo una parte de la sociedad había ganado con la desamortización de los bienes de la Iglesia. Dolores Morales afirma que 43% de los bienes en el Distrito Federal fue rescatado sólo por el 7% de los compradores. Así los grandes beneficiarios fueron unos cuantos que luego se dedicaron a otros negocios. Escalante conjunta en una caricatura estos dos temas de la estrategia empresarial decimonónica. Lo que se obtenía del remate de los bienes nacionalizados se invertía en el desarrollo de las comunicaciones.(fig. 103)

La persona de Maximiliano como parte de la caricatura solo apareció cuatro veces durante los primeros números de esta nueva época del bisemanario, se le representa con garbo y sin ironía. El 22 de diciembre de 1864, en una caricatura que ya hemos descrito, aparece de espaldas prefiriendo los cigarros mexicanos que le ofrecen sus ministros liberales y evitando los extranjeros obsequiados por los conservadores. El 24 de diciembre se le representa de frente pero no de cuerpo entero mostrando en una canasta su elección de personalidades para el consejo, siendo esta muy diferente de la que esperaban los conservadores. (fig. 104) El 11 de enero 1865 se le muestra de cuerpo entero señalando con un bastón el producto de la intervención. (fig. 105) El carnero saliendo de huevo fue un símbolo que creó Escalante y que utilizó subsecuentemente para transmitir la idea de la intervención. Unos versos publicados algunos meses después clarifican el significado

Carnero que sale de un cascarón
Donde estar debía un pichón;
A no haber salido güero...

Finalmente, el primero de febrero de 1865 se representa a Maximiliano de frente y de cuerpo entero con una bata sobrepuesta al frac que usaba. Se le ve escogiendo funcionarios que son medidos por medio de una vara, para saber si dan o no la talla que él solicita.(fig. 106) Escalante no volvió a representar al emperador en todo el año ¿Recibiría en privado alguna notificación? Pues el 11 de febrero de 1865 los editores del periódico se declaran en contra de la actividad política y decide dedicarse a las costumbres, propósito que en realidad no cumple hasta el año siguiente. Los redactores de La Orquesta pidieron que "las leyes para la prensa escrita fueran las mismas que para la prensa dibujada y mientras un escritor o un dibujante no difame a un ciudadano éste debe ser libre". Es decir, para ellos no existía la diferencia entre un editorialista y un caricaturista.

El 22 de marzo de 1865 La Orquesta publicó una extensa denuncia -que también hicieron otros periódicos liberales- de los actos arbitrarios cometidos por las cortes marciales en las que "los reos están sentenciados antes de la audiencia." Los articulistas estaban en contra de la orden que Bazaine había dado volviendo así la espalda a la "vieja disposición" de Maximiliano del 7 de agosto de 1864. En marzo de ese año cuando se convocó a los editores responsables de la petite presse, éstos fueron detenidos por haberse mostrado hostiles a los jueces militares y por difundir noticias falsas e insultantes. Se apresó a los directores de La Orquesta, La Sombra, La Cucaracha, El Buscapié y Los Espejuelos del Diablo. Cuando la noticia llegó al emperador, éste manifestó su desagrado ante la imprudencia de Bazaine por haber procedido sin su consentimiento. Así y todo, esto no hizo nada por cambiar la situación. La sentencia fue dictada por una corte marcial y la pena fijada osciló entre un mes y un año de prisión, además de una multa que fluctuaba entre 16,000 y 20,000 francos en efectivo. Los periodistas imploraron clemencia al emperador y pronto la obtuvieron.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Ni La Cucaracha, ni La sombra están registradas en la Hemeroteca Nacional como periódicos con caricatura.

Mientras Manuel Villegas, el director del periódico, purgaba su condena, Escalante publicó el 5 de abril de 1865 una caricatura, en la que los editores de la pequeña prensa, se caen por andar en un terreno resbaladizo, mientras que la prensa conservadora -El Pájaro Verde, La Sociedad y La Crónica- camina con paso seguro. L'Estafette, que era uno de los periódicos del imperio, se encuentra resguardado en un trineo. (fig. 107) Al pie de la caricatura se indica que a pesar de la cautela que supone el uso de patines, los periódicos liberales caen uno a uno sobre el terreno resbaladizo de la coacción antilibertaria. La caída de los periódicos liberales es simultánea, pero se encuentran unidos física e ideológicamente, como lo muestra la caricatura. El representante de La Orquesta es el mejor caracterizado y el que más lejos se encuentra del suelo porque Escalante sabía que Villegas -su editor- era el líder de la oposición. Formalmente los árboles de atrás, ya sin hojas, se pierden en el trasfondo y ofrecen un ambiente invernal que explica el uso de patines y trineos. Este es uno de los pocos casos en que usa una profundidad espacial lograda a través de la línea oblicua que forman los árboles al perderse en el infinito.

Para celebrar el aniversario de su aceptación del trono, el 10 de abril de 1865, Maximiliano expidió una serie de decretos sobre diversas cuestiones, entre ellas la ley de imprenta. En ella garantizaba que ningún escritor podía ser molestado por sus opiniones, pues todos tenían derecho a imprimirlas y hacerlas circular sin necesidad de censura. No obstante, había algunas restricciones: no atacar al gobierno, a la persona del archiduque y a los miembros de la familia real; no publicar noticias falsas y alarmantes ni doctrinas que excitaran a la rebelión o a la perturbación de la tranquilidad pública; no provocar el ridículo de las autoridades por medio de la sátira. Se establecían dos procedimientos para castigar al infractor: uno judicial y otro administrativo. Asimismo seguía vigente el sistema de notificaciones impuesto por Forey. "Con estas restricciones la cacareada libertad quedaba rematada de un golpe". En fin, como día de gracia, fueron indultados varios reos por delitos comunes, entre ellos los periodistas que habían sido procesados por haberse atrevido a hablar de las iniquidades cometidas por las cortes marciales.

En julio de 1865 La Orquesta publicó unas rimas, a manera de un breve editorial sobre el estado de cosas y sus consecuencias:

De que La Orquesta está insulsa
 De que no tiene veneno
 Pero ellos quizá no saben
 Que la ley es algo dura
 Y que en un puño sujeta
 A toda la gente de pluma ⁴⁶¹

En mayo de 1866 cuando en el número cuarenta, como parte de un zodiaco se representó a Leo como una figura que se asemeja a Napoleón III (o Maximiliano pero ahora si desvirtuando su imagen). (fig. 108) Dos números después el periódico fue suspendido por un mes. Ahora bien a en el número 41 se había publicado un artículo sobre la censura de prensa. Queda en el aire si esa fue la razón o el parecido de Leo con el emperador. Sin embargo es claro que cuando el periódico se afilió a una historia partidista liberal, pero contraria al Imperio esta no resultó tolerada.

En 1866 La Orquesta era el único periódico con caricaturas que se continuó publicando y finalmente fue clausurado después de una tercera notificación por haber presentado la siguiente nota:

El emperador Maximiliano ha requerido por última vez la asistencia financiera de Francia declarando que abdicaría si se respondía con la repulsa. El gobierno francés había resistido la demanda del emperador y dado instrucciones al mariscal Bazaine para que convocase a un nuevo plebiscito en caso de que abdicase. ⁴⁶²

La nota había sido tomada por los redactores del bisemanal Le Courier des Etats Unis, periódico que a su vez la había recogido de La Presse de París. El momento coincide con el regreso de Carlota a Europa y la abdicación era una carta más sobre la mesa. Si bien Maximiliano jugó con la crítica que el periódico hacía de la “conserva” no toleró las noticias que afectaran la “estabilidad” de su gobierno.

⁴⁶¹ La Orquesta, 19 de julio 1865.(BDSPP)

⁴⁶² Ibid. 11 de julio 1866.(BDSPP)

Las caricaturas desaparecieron del imperio, con la clausura de esta publicación, que sólo volvió a ver la luz, hasta que fue restaurada la República un año después. Un año en el cual la lucha armada se incrementaría y la guerra se haría presente con fusiles, mientras la censura por su parte impedía la utilización de las caricaturas como una de las armas que había sostenido a la causa liberal.

Las imágenes que forjaban la vida cotidiana

La guerra de imágenes, no sólo se dio en lo referente a los temas históricos o políticos, también las estampas llegadas de Europa o producidas en el país trataron de ganarse un público y de educarlo mediante sus imágenes religiosas o costumbristas. La competencia estaba a la orden del día.

La competencia con los productores de fuera empezaba desde los impuestos pues los grabados y litografías hechas en el extranjero entraban exentas de impuestos. El papel de cola y media cola que se usaba para las impresiones se introducía libre de derechos, excepto los municipales. Los impuestos que los impresores tenían que pagar por lo que las autoridades llamaban "establecimientos industriales" eran de las más altas: 8.00 pesos, mientras los talleres de litografía y los fotografía pagaban 2 y 3 pesos al mes. Las máquinas litográficas y las impresoras se vendían, se traspasaban. Los talleres grandes comerciaban con los pequeños: tipos, utensilios y todo lo necesario para imprimir en las páginas las letras y las imágenes. Se tuvo cuidado de no dejar pasar por las aduanas "las estampas, pinturas, libros y objetos obscenos que estuvieran prohibidos por la autoridad competente."⁴⁶³ En 1864, la Sociedad de Geografía y Estadística, estimaba que México ocupaba el sexto lugar como país importador de libros desde París.⁴⁶⁴

⁴⁶³ El Cronista de México, 3 de febrero 1864. (BDSPP)

⁴⁶⁴ Boletín de la Sociedad de Geografía y Estadística, Vol. X, 1864 p. 70.

Las estampas empezaron a llegar de Europa con mayor frecuencia, movimiento que se deja ver en la numerosa cantidad de anuncios publicados en la prensa diaria. Las tiendas de Pellandini y Denambride anunciaban en los periódicos su "exquisita colección de los tres ramos: grabado, litografía y fotografía teniendo en cada uno de estos un gran surtido de pasajes históricos, bíblicos y de fantasía; en fotografía tienen cartas de visita, retratos de los principales personajes y copia de importantes pinturas."⁴⁶⁵ Las reproducciones de obras de Rafael, Murillo, Rubens y Vandick (sic) eran ampliamente descritas y aceptadas con gusto. Un modo religioso de ver se seguía promoviendo, el mismo que se ajustaba a la factura de los cuadros religiosos en el seno de la Academia tradicional y bajo las enseñanzas del maestro español Pelegrín Clavé.

Los impresores mexicanos no se quedaban atrás al ofrecer temáticas religiosas, paisajes e historia. De la tipografía particular del historiador y lingüista Joaquín García Icazbalceta salió a la luz en 1867 la segunda edición del devocionario El Alma en el Templo, el cual contenía "las oraciones verdaderas de Lavallo." Este misal lo había corregido y anotado Bernardo Couto, siguiendo el publicado en francés.⁴⁶⁶ Cuando la edición salió, don Bernardo ya había fallecido. En esta pequeña y desconocida edición García Icazbalceta unió la traducción del finado - expresidente de la junta de la Academia de San Carlos - y los grabados de Campa, director del ramo de la misma Academia. Su colaboración, probablemente por idea del editor, era un homenaje de ambos rendido al antiguo benefactor y amigo. Las empresas culturales que los habían reunido en vida daban pié a homenajes póstumos en los que los valores morales eran revelados. La nota periodística hacía constar que el "editor [García Icazbalceta] solicita en favor de su noble esposa [la Sra. Couto] las oraciones de los fieles."⁴⁶⁷ Sus anunciantes consideraron la edición del libro como una verdadera joya del arte de Gutenberg, la tipografía se encontraba "exenta de defectos y abundaban las bellezas."

⁴⁶⁵ La Sociedad, 16 de octubre 1863. (BDSPP)

⁴⁶⁶ Bernardo Couto había fallecido en 1862.

⁴⁶⁷ La Sociedad, 29 de septiembre 1863. (BDSPP)

Si bien las ediciones mexicanas seguían siendo anunciadas por la prensa, las obras más publicitadas no sólo eran europeas sino que los anuncios empezaron a aparecer en francés. El público podía comprar los cuentos de Perrault ilustrados por Gustave Doré, anunciado como el dibujante de más boga en París. Se ofrecían una serie de libros que hacían accesible a través de las imágenes las obras que se guardaban en diversos museos europeos. Literatos de la época nos describieron los viajes que se podían hacer a través de esas imágenes desde la comodidad del hogar. Con ello un sector de la sociedad se fue introducido paulatinamente en las muestras más selectas de la cultura occidental.

La rivalidad de las técnicas

Le debemos a la fotografía la primera imagen pública de los emperadores. El Lic. Aguilar y Marocho, miembro de la diputación mexicana, hizo llegar a México una fotografía de Maximiliano tomada por Malovich en Miramar, la cual, fue litografiada por Hipólito Salazar para su reproducción, y así fue dada a conocer por los periódicos de la Capital y de algunas provincias. La reproducción de la imagen fue patrocinada por "el prefecto político de México, deseoso de propagar el verdadero retrato de nuestro futuro soberano."⁴⁶⁸ La verdad fotográfica iba cobrando valor frente a la litografía o el grabado; sin embargo, éstos eran por ahora los únicos medios de reproducción "masiva". Para el mes de abril de 64 las litografías de los emperadores, se anunciaban y se vendían profusamente. "Las de cuerpo entero, de gran tamaño, habían sido tomadas por el fotógrafo Malovich en Trieste. El archiduque llevaba el mismo traje que las pequeñas y la archiduquesa llevaba un elegante adorno de flores en la cabeza y un rico traje claro artísticamente entonado."⁴⁶⁹ (fig. 109,110) Además de ser vendidas a un sector del público, las litografías tuvieron una difusión de mayor alcance al ser publicadas en la prensa, en folletines y en álbumes sobre el advenimiento de la pareja imperial.

⁴⁶⁸ *Ibid.* 16 de enero 1864. (BDSPP)

⁴⁶⁹ *Ibid.* 13 de abril 1864. (BDSPP)

El uso de la fotografía amenazó el poder de la litografía. Las discusiones sobre sus beneficios y cualidades habían sido ventiladas en la prensa mexicana desde 1862.⁴⁷⁰ Federico Waldeck, aquel legendario grabador que vivió más de 100 años, y el famoso arquitecto de la modernidad Viollet le Duc entablaron una discusión en torno a la validez de las imágenes.⁴⁷¹ Le Duc ponía en duda el carácter científico del grabado y pensaba que la fotografía retrataba la realidad con mayor utilidad para el avance de la ciencia. Le Duc, al referirse a los álbumes de vistas, tachaba de fantasiosas y poco verídicas las imágenes producidas por los grabadores y litógrafos, tanto las de ciudades como las de sitios arqueológicos. Le Duc las contraponían a las producidas por la fotografía, las cuales en su criterio sí implicaban una visión real, científica. La científicidad de la fotografía quedaría cuestionada rápidamente tanto por la subjetividad del sujeto que fotografía, como por el hecho de que pronto se pudieron manipular las placas para alterar los hechos. Waldeck, al responder los ataques de Le Duc, defendía a la litografía más que con argumentos, con el sentimiento del productor asiduo. El grabador impugnó a la fotografía por sus imperfecciones en cuanto que no permitía registrar detalles, ni color. Waldeck se convertía así en el defensor de una técnica que se veía amenazada por un medio de reproducción más rápido, certero y moderno.

Además de la "objetividad" lograda por la fotografía, ésta empezaba a desbancar a la litografía, pues el progreso en la reproducción de imágenes estaba comenzando. La litografía no hacía 70 años que había sustituido al grabado en metal como medio de reproducción masiva y ahora la fotografía estaba por ocupar ese lugar. En materia de creación y duplicación de imágenes no se había dicho la última palabra. La difusión de la litografía aventajaba a la fotografía, como complemento de las publicaciones ya que ésta última no se podía reproducir masivamente a través de los medios de impresión conocidos. Como hemos visto, la primera imagen fotográfica de Maximiliano traída a México tuvo que ser litografiada para difundirse. Sin embargo muchas de las ilustraciones

⁴⁷⁰ *Le Trait d'Union*, "Antiquites Mexicaines" 17 de abril de 1862 y "Les Antiquites Mexicaines et la Photographie", 17 abril 1862. (BDSPP).

⁴⁷¹ Viollet le Duc fue nombrado miembro de la Comisión Científica de México formada por decreto de Napoleón III en febrero de 1864.

litográficas publicadas en las revistas fueron tomadas de fotografías y ello quedó, a veces, consignado.

Las polémicas continuaron. En Europa se llegó a recurrir hasta los tribunales para dejar en claro si la fotografía era o no arte. La sentencia fue negativa y se concluyó que no tenía "el derecho de gozar de los beneficios que la ley otorga a las obras artísticas."⁴⁷²

En México, a raíz de la entrada triunfal de los emperadores, Felipe Sojo, Petronilo Monroy y Epitacio Calvo adujeron la ley sobre propiedad artística para defender sus derechos contra la reproducción fotográfica del arco triunfal que los maestros de la Academia de San Carlos habían proyectado para la ocasión. Ellos cuestionaron el derecho de que su imagen fuera reproducida ya que "como autores del arco dedicado a su S.S., advertimos a los señores fotógrafos que hayan sacado dicho arco que no podrán vender esas fotografías sin nuestro expreso consentimiento."⁴⁷³ Un autor anónimo defendió el derecho de los fotógrafos de retratar cualquier objeto que estuviera en la vía pública pues los arcos, al haber sido pagados por el ayuntamiento, pertenecían a todos.

Al lado de la polémicas se publicaban noticias acerca de los descubrimientos que continuamente se hacían gracias a las experimentaciones de mejores métodos, tanto para la fijación de la imagen como para asegurar su reproductibilidad.

El emperador Napoleón le había entregado a Maximiliano un álbum que contenía un plano topográfico y vistas de la Ciudad de México. Este álbum había sido obra de los oficiales del estado mayor del ejército expedicionario.⁴⁷⁴ Al año siguiente, el trazado de planos de modo convencional y su impresión por medio del grabado o la litografía se veía como algo casi obsoleto gracias a la invención de un aparato fotográfico que permitía levantarlos. La prensa informó que el Sr. Laussedat, en la última sesión de la Sociedad Fotográfica de París, había explicado cómo se

⁴⁷² El Cronista de México, 17 de febrero 1864. (BDSPP)

⁴⁷³ El Pájaro Verde, "El Arco del Emperador" 8 de julio 1864. (BDSPP) Ver figs.19 y 46

⁴⁷⁴ La Sociedad, 2 de enero 1864. (BDSPP)

había levantado con este aparato el plano de Grenoble. La extensión que se había podido captar había sido de 20 Km. cuadrados y para ello se habían utilizado dos aparatos, uno para tomar los objetos lejanos y otro para los cercanos. El periódico explicaba: "esta aplicación de la fotografía es sumamente ventajosa pues algunas horas de trabajo sobre el terreno, permiten establecer un plano cuya construcción exigiría meses enteros sin que la exactitud fuese mayor."⁴⁷⁵

Si las críticas de Waldeck en 1862 señalaban, como una de las desventajas de la fotografía, la imposibilidad de llegar al detalle, estas pruebas en el levantamiento de planos hablaban de una creciente expansión en el campo de la fotografía que permitía lograr avances muy rápidos y que hacía de las críticas de Waldeck, una cuestión del pasado. La segunda crítica hecha por Waldeck, acerca de la falta de color, también parecía destinada a perder razón de ser pues la tecnología pronto habría de permitir captar gamas cromáticas. Gracias a los experimentos del Sr. Chambay de la isla Mauricio, el fotógrafo había podido fijar todos los colores de los objetos al servirse de una nueva técnica. La nota aclaraba que el Sr. Chambay iba camino de París, en donde "probablemente sacará de su invento el premio que merece."⁴⁷⁶

Las pruebas se siguieron consignando en la prensa; los avances experimentales eran constantes y la euforia que provocaban se dejaba ver en los artículos. La aplicación del vapor en el proceso de la fotografía permitiría imprimir las fotografías sobre el papel a velocidades inusitadas. El Sr. Carlos Fontayne había perfeccionado una máquina utilizando el vapor para imprimir fotografías del negativo a razón de 2500 a 12000 por hora, según su tamaño. Con ello se podía prescindir del grabado y sacar copias exactas al original del negativo en cristal.⁴⁷⁷ En México se anunciaba con gran azoro que el Sr. Manuel Rizo en 24 horas había reproducido 400 fotografías de la Srita. Angela Peralta de la compañía de ópera del Sr. Bianchi.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ *Ibid.* 13 de julio 1865. (BDSPP)

⁴⁷⁶ *Ibid.* 18 de julio 1865. (BDSPP)

⁴⁷⁷ *Ilustración Americana*, 12 de diciembre 1866. (BDSPP)

⁴⁷⁸ *La Sociedad*, 21 de marzo 1866. (BDSPP)

La fotografía daba otro gran paso: en el anfiteatro de la Sorbona, el Sr. Haton de la Goupilliere asombró a su auditorio "con demostraciones sencillas y vivas debido al perfeccionamiento reciente -del electroscopo y del fotógrafo-...representar las imágenes fotográficas en movimiento."⁴⁷⁹ La demostración se hizo exponiendo el movimiento de las máquinas. ¿Qué tan lejos de este invento estaba el cine?

Otros experimentos con la fotografía no llegaron para quedarse, así se anunciaba "la fotografía mágica" que el Sr. Barnett había inventado. Con "dos cartones completamente blancos al mojarlos en agua y poniéndolos uno sobre el otro obtenía extraordinarias fotografías."⁴⁸⁰ La magia de ver aparecer las imágenes sobre el papel creó más de una fantasía.

La fotografía como invención provocó que los creadores promovieran leyes para proteger sus descubrimientos, así Juan Bernardo Prevot pidió el privilegio exclusivo para lustrar fotografías. El vocabulario empleado en la petición es significativo del carácter experimental que tenía la fotografía. Prevot, ciudadano francés exponía:

que después de muchos ensayos y pesquisas, he descubierto, y de consiguiente inventado, un nuevo procedimiento para lustrar fotografías, por el cual se obtiene su conservación y realce, que les da una limpieza y hermosura que no se había podido lograr hasta ahora según verá V.E. por el ejemplar que acompaño en unión de los ingredientes que empleo, y descripción por duplicado de mi sistema, así como el mejoramiento que he introducido en ello. También adjunto mi matrícula como extranjero. Por tanto suplico a V.E. conforme a la ley, se sirva concederme por mi invento, patente y privilegio exclusivo durante cinco años por la explotación de mi sistema en toda clase de fotografías, sean de claro-oscuro, sea con colores jurando ser inventor de dicho procedimiento.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ *Ibid.* 20 de abril 1866. (BDSPP)

⁴⁸⁰ *El Mexicano*, 25 de noviembre 1866. (BDSPP)

⁴⁸¹ *Ibid.* 16 de agosto 1866. (BDSPP)

La solicitud de privilegio o de patente se dirigía al Ministerio de Fomento, quien conforme al artículo 14 de la ley del 3 de Noviembre de 1853 exigía la publicación de la información en los periódicos. El Archivo General de la Nación guarda el expediente de Prevot y esta acompañado de las fórmulas del procedimiento para lograr el lustre de las fotografías así como una muestra de ellas. En el expediente se encuentra que los hermanos Martínez mostraron que ellos también ya habían usado el procedimiento pues era bastante común y no necesitaba ser patentado.⁴⁸²

Los álbumes litográficos que formaban parte de las bibliotecas decimonónicas como medios para conocer visualmente regiones apartadas, eran sustituidos o complementados ahora por los fotográficos. El apogeo de la fotografía hizo que en algunos casos se externara la preocupación de que circulaban fotografías obscenas y que se hacía necesaria una reglamentación para cuidar "la educación moral de los jóvenes."⁴⁸³

Al igual que sus antecesores y siguiendo un mercado abierto por la novela por entregas, los álbumes fotográficos también se promocionaban semanalmente por entregas. La gran diferencia estaba en el precio. Mientras un álbum de vistas fotográficas de las ruinas prehispánicas costaba tres pesos por entrega, el precio del álbum litográfico Advenimiento de S.S. MM. II Maximiliano y Carlota al trono de México era de un real y cuartilla.⁴⁸⁴ Este álbum, patrocinado por el periódico La Sociedad, fue un obsequio para sus suscriptores. El alto precio del álbum fotográfico refleja las dificultades del proceso. Eran pocos los ejemplares que se podían hacer y el costo de los materiales usados era más alto que el de los requeridos por la litografía.

Las técnicas, innovadas día a día, fueron introducidas por los talleres fotográficos, en su mayoría extranjeros. En la calle de la Monterilla, atrás de la Catedral, se hacían toda clase de retratos en ambrotipo, mica,

⁴⁸² El expediente fue localizado por Andrés Resendiz a quien le agradezco me haya turnado una copia. AGN. expediente 515 num. 1066. El expediente reafirma el carácter experimental del proceso.

⁴⁸³ La Sociedad, 25 de noviembre 1865. (BDSPP)

⁴⁸⁴ Un peso tenía cuatro reales.

microscópicas (en una cabeza de alfiler), estereoscópicas, tarjetas de visita; para ello se hizo venir de Estados Unidos a Theodor Godfred Dimmers, quien había sido empleado en diversas galerías de Alemania y Estados Unidos. Tal era la afluencia de fotógrafos que se hacían baratas de retratos en la calle de Alcaicería no 17. Los anuncios de estudios fotográficos no cesaron de aparecer durante el periodo aquí estudiado, en ellos se ponderaba tanto la rapidez como los precios. El tiempo de pose que requería un retrato había disminuido, ahora sólo era de cinco a siete minutos. Cinco ejemplares en tamaño tarjeta de la misma persona costaban tres pesos, en media tarjeta, uno costaba cuatro reales y cinco ejemplares dos pesos. Pese a que la mayoría de los estudios fotográficos fueron propiedad de extranjeros, hubo algunos de mexicanos, sobre todo de ex-alumnos de la Academia.

Uno de ellos fue el de Ramón Sagredo, quien junto con Veraza había abierto en 1864 su estudio en la calle del Espíritu Santo. Al establecimiento se le recomendaba tanto por su limpieza, decencia y belleza, como por ser de "dos compatriotas tan dignos de nuestro aprecio y protección."⁴⁸⁵ La historia de Sagredo nos puede explicar su opción a favor de la fotografía. Había empezado sus estudios en la Academia en el año de 1852 y año con año había obtenido premios consecutivos en las diferentes clases cursadas. En 1861, al presentarse como candidato a las oposiciones para impartir la clase de ornato, perdió frente a su compañero Petronilo Monroy y se vio en la necesidad de solicitar una prórroga de su pensión por dos años más. Durante ese periodo, en 1862 decoró con 24 medallones el salón de la Academia que acababa de terminar Cavallari.⁴⁸⁶ Después de haberse cumplido los dos años de extensión de su pensión y sin que la Academia le

⁴⁸⁵ El Cronista de México, "Fotografía" 19 de julio 1864. (BDSPP) Desafortunadamente el articulista no da en nombre completo de Veraza. Existió un Máximo de Veraza estudiante de la Academia en 1856.

⁴⁸⁶ Ramón Sagredo (1834-1873). En 1852 fue premiado en la clase del dibujo al yeso. En 1853 en la de media figura. En 1854 en la copia de cuadros. En 1855 en la de cuadros originales con *El Santo Entierro*. En 1856 en la clase de dibujo al desnudo. En 1857 con la obra *Ismael en el Desierto* la cual es comprada por la Academia por 80 pesos. En 1858 recibe el premio por composición de muchas figuras originales con *La muerte de Sócrates*. ver Eduardo Báez Macías *op.cit.* docs 4401, 4724, 4743, 4760, 4765, 5870, 5849, 5931, 6242, 6265, 6274, 6369, 6664, 6666, y 6679.

brindara la posibilidad de una cátedra, debió de haber abierto el taller junto con Veraza.

El interés por la fotografía en la Academia estaba comenzando en la generación más joven, José María Velasco, a pesar de conocer la técnica no la veía como una de las bellas artes; por su parte, Luis Campa anunció en forma explícita su interés por la fotografía y se dedicó a practicarla junto con Cruces desde 1862. El dedicarse a la fotografía no era una salida juzgada como meritoria para un egresado de la Academia y seguramente Sagredo acabó por sentirse insatisfecho y Campa seguía como director del ramo de grabado de la Academia. En 1886 Ignacio Manuel Altamirano comentaba que Sagredo "era un verdadero bohemio del arte y estaba llamado a ser evidentemente el primero de nuestros pintores...se manifestó desencantado de la pintura pocos años después, tal vez por la mezquindad de los que entonces gobernaban la Academia lo pospusieron a verdaderas medianías, tal vez por su carácter vehemente y melancólico lo condujo al suicidio en la flor de la edad."⁴⁸⁷ Fue uno de los encargados de satisfacer las demandas de Maximiliano: en 1865 se le encomendó pintar el retrato de Vicente Guerrero destinado a las galerías de Palacio Nacional.⁴⁸⁸

Maximiliano debió de haber valorado con distintos criterios a la fotografía, ya que juzgó necesario nombrar a un fotógrafo de la corte. La responsabilidad recayó en Julio de Maria y Campos en agosto de 1866. Sin embargo hasta la fecha sólo se conoce una fotografía de Maximiliano firmada por él.⁴⁸⁹ (fig. 111) ¿Porqué cayó el nombramiento en de Maria y Campos cuando no se conoce mucho de su obra? Probablemente fue escogido a pesar de los fotógrafos franceses por el simple hecho de ser mexicano, pues ya sabemos de las preferencias de Maximiliano por los artistas nacionales.

⁴⁸⁷ Citado en Marfa Esther Ciancas, La Pintura Mexicana del Siglo XIX, Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México. 1959 pp. 157-158.

⁴⁸⁸ Ver capítulo: *La construcción de la historia imperial: los héroes mexicanos*. p. 133-134.

⁴⁸⁹ El Mexicano, 30 de agosto 1866. (BDSPP)

Carlota, la gran aficionada de las fotografías, había partido a Europa el mes anterior al nombramiento de María y Campos y probablemente Maximiliano sintió la necesidad de tener un fotógrafo de cámara para que fuera juntando las imágenes que ahora Carlota dejaría de hacer. Ella había acostumbrado mandar fotografías tanto a su abuela la reina María Amelia como a distintos personajes de las cortes Europeas. Por ejemplo; en julio de 1864 le envió a su abuela una vista "de l'admirable panorama de Chapultepec qui vous fera plaisir.. Dans le fond derrière la ville se trouve le lac de Tezcucó (sic). J' avais fait faire cette vue pour le jour de naissance de Max."⁴⁹⁰ En opinión de Maximiliano "en ninguno de sus viajes jamás vio nada parecido a la vista desde Chapultepec."⁴⁹¹ La emperatriz de los franceses, Eugenia de Montijo, le había solicitado a Carlota una fotografía autografiada de Maximiliano; ella con gusto se la envió y recibió una breve nota de agradecimiento "Je remercie l'empereur de la photographie" El año siguiente le regaló en febrero de 1865 "un álbum fotográfico de las ruinas mexicanas que pensé podría ofrecerle un interés."⁴⁹² También le prometió el envío de fotografías de sus damas.⁴⁹³ A la condesa Grünne le mandó una pequeña fotografía de sus damas de palacio, ya que como ella había sido una de ellas era probable que le interesara ver cómo se iba formando una corte mexicana.⁴⁹⁴ También a sus allegados en México les obsequió fotografías: regalar su retrato era una muestra de afecto y los que lo recibían se sentían honrados de guardar la imagen dedicada por ella.⁴⁹⁵ El envío de fotos no quedó confinado a estos personajes y largo sería hacer la lista completa de personajes y nacionalidades. El envío de fotos de parte de Carlota tanto de Chapultepec, como de sus damas, era una prueba de que el Imperio se iba construyendo a la manera europea. Se iba forjando, al menos, en imágenes un círculo de pertenencia.

Las imágenes fotográficas de los emperadores muestran a los soberanos como ciudadanos del siglo XIX. Las poses adoptadas por ellos así

490 Luis Weckmann *op.cit.* p. 269 -270.

491 José Iturriaga *op.cit.* p. 154.

492 *Ibid.* p. 215.

493 *Ibid.* p. 186.

494 *Ibid.* p. 317.

495 Faustina Gutiérrez de Arrigunaga le da las gracias por haber recibido su fotografía. Luis Weckmann *op.cit.* p. 87.

como los elementos simbólicos de los que se rodean denotan su pertenencia a una clase social elevada; pero si no conociéramos su condición de antemano, sus atributos no los delatarían como soberanos. Lo cual sí sucede en el caso de la pintura, donde se les retrata con cetro, capa de armiño y corona. Las fotografías que de Carlota se encuentran con corona fueron tomadas del cuadro de Graefle o de Heinrich. Y las imágenes que tenemos de Maximiliano con capa de armiño o son pinturas o grabados. Pero ellos no posaron ante los fotógrafos con "atuendo de emperadores." La fotografía revelaba lo cambiante de los tiempos. Las monarquías se estaban democratizando.

Carlota no sólo enviaba fotografías, sino que las coleccionaba. Sabiendo ello, Gutiérrez Estrada solía enviarle "algunos retratos con que pueda, si lo tiene a bien, aumentar la crecida colección que ya posee y que me permitió admirar más de una vez."⁴⁹⁶ Carlota debió tener un plan en la formación de su colección pues hacía pedidos específicos sobre retratos de personajes que le faltaban, tal fue el caso de la petición a la esposa de Gutiérrez Estrada, Doña Loretito, del retrato del Canónigo Reyes la cual "no había sido fácil obtener por su profunda humildad..."⁴⁹⁷ Ya estando en México le pedía fotos a Eloin "Photographies que je vous prie de me rapporter d'Europe, y compris la votre à l' état moderne"⁴⁹⁸ y le adjuntaba una lista de 12 personajes que destinaría para el álbum de Chapultepec, entre ellos el marqués de Corio, Bombelles, Bonnefond, Van der Smissen, Althuys, León Méhédin, y el Abate Brasseur.⁴⁹⁹ Carlota recibía, ya fuera, por encargo personal o como muestra de afecto fotografías de diversos países y cortes europeas. Imágenes de familias, de sitios o de guerras iban forjando una historia. El coleccionismo imperial significó un auge en la fotografía y son múltiples los ejemplos, que esa clase social dejó para la posteridad.

En la colección del Museo Nacional de Historia se encuentra un pequeño álbum, donde se guardaban las siempre populares *cartes-de-visite*,

496 *Ibid.* p. 88.

497 *Ibid.* p. 91.

498 *Ibid.* p. 243.

499 *Ibidem* .

encuadernado en piel grabada, con el escudo imperial al centro. Las guardas son de seda, y los cantos dorados; no podemos asegurar que éste sea el álbum que Carlota nombra de "Chapultepec" o que en él permanezcan las mismas fotografías que la emperatriz seleccionó pero el álbum, si no perteneció a ella, sí fue de algún personaje de la Corte y las fotos que hoy guarda son de esos años y relativas al periodo. Ellas provienen de distintos fotógrafos y son tanto retratos de personajes, como fotografías de cuadros y algunas vistas de Cuernavaca. (fig. 112) Otro de los álbumes también de *carte-de-visite*, en la misma colección del Museo, guarda similitud con la anterior, por el tamaño el grosor, el forro de piel y el contenido, aunque menos lujoso, tiene grabadas en letras doradas el nombre de Alfred C. Colin.⁵⁰⁰

Los álbumes prefabricados para guardar *la carte de visite* fueron lanzados comercialmente a fines de los años cincuenta. Estos siguieron el modelo del breviario medieval, tenían una cubierta pesada de piel grabada los cantos podían ser dorados y tener cerraduras de latón. Los había de materiales menos nobles, pero en todos se podía insertar las pequeñas fotografías, sin usar pegamentos, por lo que era posible cambiar el orden de las imágenes coleccionadas. Para viajes o para adorno se hicieron polípticos plegables sobre madera que se abrían y cerraban desplegando las imágenes que generalmente tenían una temática unitaria. Las fotografías se acomodaban para poder recrear la memoria.

Al igual que las litografías y los grabados; las fotografías del periodo capturaron múltiples aspectos de la sociedad: retratos, vistas, acontecimientos. Ser fotografiado significaba pertenecer ya fuera a la corte, a la milicia, al clero, a la burocracia o simplemente al pueblo. En la vestimenta llevaban impresa su ubicación social. Las diferencias en los modelos fotografiados se dan, por sus poses, sus condecoraciones, su indumentaria y la joyería que portaban o de la que carecían: eran expresiones cifradas del orden social, la vida resultaba una escala de jerarquías. Cuando se empezaron a publicar libros sobre los procesos

⁵⁰⁰ Estos álbumes, junto con otros cuatro que están en restauración, fueron adquiridos en 1979 por el el Secretario de Educación, Fernando Solana para las colecciones del Museo.

fotográficos también se incluían consejos sobre las poses que las figuras debían adoptar, siguiendo muy de cerca a las establecidas por los manuales de pintura.⁵⁰¹

En opinión de La Orquesta, el fotógrafo es una de las "personas más interesantes de esta época, es una representación de la democracia artística. Antes sólo se retrataba a los grandes hombres o a los grandes capitalistas, hoy el fotógrafo echando abajo esa aristocracia de las imágenes ha llegado a ser el tipo de esa ley que iguala a los señores con los plebeyos, dándonos la muestra de lo que son los hombres y las mujeres."⁵⁰²

La información vital sobre la mayoría de los personajes de la corte quedaron registrados en dos publicaciones de 1866: Almanaque de la Corte el cual no contenía ilustraciones y Almanaque Imperial, esta última constaba de 400 páginas en cinco secciones y su precio en rústica fue de dos pesos.

Con la fotografía se dejó constancia de la imagen del emperador y de la emperatriz antes de llegar y luego ya ostentando sus condecoraciones mexicanas. La corte, formada por damas y caballeros, nacionales y extranjeros, quedó retratada en varias colecciones: obsequiar su efigie constituía una muestra de aprecio ¡pero claro, ya todos estaban en vías de ser mexicanos!

El clero, la milicia, los intelectuales y la burguesía fueron retratados en los mismos estudios. En la misma silla, se sentaron tanto conservadores como Leonardo Márquez y liberales como Francisco Zarco o Manuel Payno. (figs. 1113, 114, 115) El estudio de Valletto no dejó a nadie sin su representación. Sobre todo si pertenecía a una cierta clase social.

Con la publicación de álbumes de personajes de la cultura universal la fotografía dio rostro visible a los representados. Así se publicó el Album Fotográfico que incluía una colección de retratos de monarcas de todo el

⁵⁰¹ Elizabeth Mc Cauley, A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph, New Haven and London, Yale University Press, 1985, p.115.

⁵⁰² La Orquesta, 18 de abril 1866. (BDSPP)

mundo, notabilidades artísticas y científicas. Cada fotografía contenía una ligera noticia biográfica para saber los méritos del retratado. El álbum al igual que los litográficos se difundía por entregas, a razón de nueve por dos pesos.⁵⁰³ La lista de los personajes ofrece una mezcla de distintos mundos, tal y como lo habían prometido.

A su manera, las instituciones de salud, controlaron a la población mediante la imagen. Se elaboraron fichas de las prostitutas, y se formó El registro de mujeres públicas conforme al reglamento expedido por S.M. el emperador, el cual se inicia en 1865 y termina en 1867.⁵⁰⁴ (fig. 116) No se conocen registros inmediatamente posteriores de prostitutas. Sin embargo otras instituciones ya habían hecho uso de la fotografía para el control de los ciudadanos, como lo fueron los presos de quien se hicieron fotografías en 1855. sin embargo durante largo tiempo del periodo del imperio esta costumbre fue suspendida y se reanudó en marzo de 1866 siendo la plaza ocupada por Dámaso Híjar.⁵⁰⁵ Más adelante se tomaron fotografías de los sirvientes (1871), quienes empezaron a ser supervisados con las pequeñas fotografías adosadas a su expediente.⁵⁰⁶ Así la fotografía sirvió muy pronto para clasificar, controlar e identificar a sectores de la sociedad mexicana.

Las vistas de ciudades y de ruinas quedaron encuadradas en álbumes que circularon a precios más altos que los que contenían litografías pero igual seguían permitiendo al viajero imaginario permanecer en su lugar de origen. La científicidad de la fotografía fue la nota preferencial en su distribución. Desiré Charnay, el fotógrafo de las ruinas mayas, había viajado a México de 1857 a 1860. Sus dos publicaciones antecedieron al imperio. Cites et Ruines américaines fue publicada por Gide en 1862 en un volumen de dimensiones considerables, 71 x 54 cm, con un costo de 500

503 El Pájaro Verde, 7 de septiembre 1865. (BDSPP)

504 Para una descripción sobre el registro ver José Arturo Aguilar La fotografía durante el Imperio de Maximiliano 1864-1867 Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. p.57.

505 Olivier Debrouse, Fuga Mexicana Un recorrido por la fotografía en México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. p 41

506 Rosa E. Casanova y Olivier Debrouse Nexos "Fotógrafos de Cárceles" noviembre 1987 num. 119 .

francos y contenía 47 fotografías y dos fotolitografías el libro había sido publicado con el patrocinio de Napoleón III; en 1864 se hizo una publicación más pequeña con sólo 20 copias de las fotografías. Al regresar de Madagascar en 1864, Charnay se embarcó con las tropas que estaban siendo enviadas a México. En 1865 la casa Michaud anunciaba la suscripción para sus Vistas Fotográficas, que comprendía las construcciones de Mitla, Palenque, Uxmal, Izamal y Chichén Itzá, constando de 11 entregas semanales y con un costo de tres pesos.⁵⁰⁷ El libro fue traducido por José Guzmán y recogía el texto de Viollet le Duc; el encuadre de la publicación reducía las imágenes en un 47 %. Sin embargo la Mapoteca Orozco y Berra guarda las 47 impresiones fotográficas tomadas de las placas de vidrio de gran formato tomadas por Charnay y anotadas a pluma los nombres de los lugares de que se tratan.⁵⁰⁸ (fig. 117) En opinión de Davies "su trabajo representa el uso más antiguo y sistemático de la fotografía como una herramienta en la arqueología mexicana."⁵⁰⁹ En 1867 Charnay se fue a los Estados Unidos; los archivos de la Comisión Científica lo citan como fotógrafo en la zona norte.

Otro fotógrafo conocido por su interés arqueológico y que llegó a México en tiempos del imperio fue Teobert Maler. Nacido en 1842, llegó al país en calidad de cadete del cuerpo de voluntarios, con una formación de arquitecto y con un gran interés en el estudio de las lenguas indígenas. Permaneció aquí después de la caída del imperio y regresó en 1874, centrando su interés en la fotografía etnográfica, de las ciudades y las calles de los pequeños poblados. Después de esta estancia dio conferencias sobre México durante 6 años en París, ilustradas con sus fotografías. Encontró la técnica para fotografiar las estelas que miraban al norte pues el sol no le permitía tener la luz suficiente para fotografiar el lado opuesto. Su obra comprende 152 fotografías, que se encuentran en la Biblioteca Nacional de París; finalmente se retiró a vivir en Yucatán.

⁵⁰⁷ La Sociedad, 25 de noviembre 1865. (BDSPP) En 1860 Julio Michaud le había publicado a Charnay el Album fotográfico Mexicano con vistas de la Ciudad de México y sus alrededores Olivier Debroise, Fuga Mexicana Un recorrido por la fotografía en México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994..

⁵⁰⁸ Victor Jiménez trad. y notas Ciudades y Ruinas Americanas México 1859-1861 Recuerdos e impresiones de viaje Banco de México 1994.

⁵⁰⁹ Ibid. p. 27.

Francisco Aubert fue un fotógrafo francés quien después de exponer en el salón de 1851 partió a Centro América todavía con sus pinceles y paleta. En México encontró a Jules Amiel, de quien aprendió el oficio. En 1864 le compró los fondos y se instaló en la calle de San Francisco 7, junto a otro fotógrafo, Mérille. Aubert estuvo muy cerca de la corte: no sólo hizo los retratos de los emperadores, sino que fotografió espacios como la Capilla de Palacio, el salón de Iturbide, el jardín Borda, vistas desde el palacio de Cortés en Cuernavaca. Al salir de la corte metió al pueblo mexicano a su estudio y así dejó elocuentes fotografías de los distintos oficios de los trabajadores urbanos a los que comúnmente se les ha denominado "tipos mexicanos." y que representan "una fracción difícil de aprehender de sociedades al borde de la urbanización: aquellos personajes que no alcanzan aún el rango de ciudadanos, y sin embargo son indispensables al buen funcionamiento de la urbe en crecimiento."⁵¹⁰ (fig. 118)

Si el advenimiento de los emperadores había originado una gran variedad de imágenes de fácil circulación, la ejecución de Maximiliano, Mejía y Miramón en Querétaro produjo imágenes de difícil circulación.

Aubert llegó al sitio días después de la ejecución, no se sabe que haya habido ningún fotógrafo presenciando tan difícil incidente. (figs. 119, 120) Con las tomas, hizo un fotomontaje reconstruyendo la ejecución. Tuvo acceso a la ropa del emperador, de las cuales hizo tomas elocuentes. Además fotografió edificios y calles de la ciudad. Las escenas fueron aprovechadas por otros fotógrafos, quienes hicieron copias y las hicieron circular tanto en México como en Europa. En septiembre de 1867 Aubert anunciaba la serie: "se hallan a la venta las vistas históricas del sitio de Querétaro, retrato de Maximiliano muerto y personajes históricos. Se reciben suscripciones y encargos con pago adelantado..."⁵¹¹ No cabe duda de que las imágenes tuvieron una gran difusión, tanto en México como en Europa. En Francia la circulación de material visual estuvo censurada

⁵¹⁰ Debrouse Olivier *op.cit.* p. 106.

⁵¹¹ José Arturo Aguilar, *op.cit.* p. 27.

durante los primeros meses que siguieron a la ejecución. Para Edouard Manet resultó una aventura el conseguir imágenes fotográficas fidedignas para efectuar los distintos estudios para su cuadro sobre la ejecución de Maximiliano, pues ante la carencia de una imagen del momento preciso del fusilamiento, circularon diversos fotomontajes, litografías y cuadros populares.

Después de la muerte de Maximiliano se produjeron gran número de algo que podemos llamar "estampas votivas", en las que se representaba la muerte del emperador con símbolos afines provenientes de la cultura popular.

La difusión de las imágenes por los medios decimonónicos de reproductibilidad dieron cuenta de la historia pública y semi-privada del naciente imperio. La caricatura criticó, la fotografía democratizó y las estampas litografiadas construyeron la mayor de las veces escenas idealizadas desde distintas perspectivas.

Los indígenas: los antiguos y los que encontraron

En este capítulo he conjuntado visiones que se mezclan y entremezclan en el siglo XIX: por un lado la preocupación por el indígena de carne y hueso y, por el otro, la del indígena ideal, el creador de las culturas prehispánicas. El manejo de ambos conceptos fue y sigue siendo controvertido; sin embargo fueron pocas las preguntas al respecto y muchas las afirmaciones que forjaron una serie de prejuicios.

El indígena que encontraron

A dos meses de instalada la Regencia en la Ciudad de México, la prensa empezó a publicar una serie de artículos titulados "La clase indígena y la intervención." El autor de los primeros artículos fue el veracruzano José María Roa Bárcena, quien había llegado a la capital en 1853 y estuvo afiliado al partido conservador. Roa sostenía en su casa, en la ciudad de México, una tertulia a la que asistían regularmente José Joaquín Pesado, Joaquín García Icazbalceta y Alejandro Arango y Escandón entre otros. Fue miembro de la Junta de Notables que votó por el establecimiento de la monarquía y formó parte de la Comisión Imperial de Ciencias y Literatura desde sus inicios. En su artículo, hacía notar cómo la clase indígena ha hecho patente su adhesión a la causa de la regeneración política del país. Roa invoca los tiempos de la conquista y dice:

Los mismos elementos que en tiempo de Hernán Cortés cooperaron a la sujeción del Anáhuac, deben hoy cooperar a la regeneración de México. Si entonces los indios se agruparon en torno a un déspota extraño para salvar sus vidas de continuo amenazadas por bárbaro fanatismo del antiguo, hoy secundarán y apoyarán a quienes, sin ser extraños, ni déspotas, trabajan en favor de la rehabilitación de esa misma clase.⁵¹²

⁵¹² La Sociedad, "La clase indígena y la Intervención" 11 de julio 1863.(BDSPP)

Más allá de este lamentable paralelismo histórico, nos da algunas cifras para afirmar que la raza indígena constituye las cuatro quintas partes de la población y que el gobierno al que apoye será indestructible.⁵¹³ Sus juicios se centran alrededor de prejuicios que una parte de la sociedad tenía hacia el indígena, quien eran para ellos: indolente y apático. No sólo Roa Bárcena emitió este tipo de opiniones; el comentarista anónimo del Eco del Comercio, al hablar de cómo los indígenas vitorearon a los ejércitos de la intervención, consigna que "muchas personas no lo creen, acostumbradas a considerar a los pueblos indígenas como grandes masas de seres estúpidos, faltos de raciocinio e incapaces de discernir lo bueno de lo malo respecto a su condición política y social."⁵¹⁴ El Cronista dice: "generalizada está la opinión, lo mismo en nuestro país que en el extranjero, de que la indolencia y la apatía forman el fondo del carácter...que su sumisión y una especie de fatalismo los inducen a sufrir todos los males."⁵¹⁵ Parecía como si los siglos pasaran en vano y a mediados del XIX, estos mexicanos seguían viendo al indígena dentro de los términos de la polémica suscitada a fines del siglo XVIII por el holandés Cornelio de Pauw.

El número de publicaciones sobre los indígenas fue en aumento; ello se debió tal vez a la intervención de Maximiliano, quien en octubre de 1863 solicitó que se le presentasen opciones para la futura regeneración del indígena. La tarea de formular "una memoria instructiva sobre todos los puntos...para que S.A.I. el archiduque Maximiliano se forme una cabal idea de la situación actual de dicha raza, de las causas que la han originado y los remedios que sería oportuno adoptar para hacerles partícipes de los goces sociales y políticos" le fue asignada al Lic. Faustino Galicia Chimalpopoca, miembro de la Asamblea de Notables, cuya presencia fue requerida en Miramar.⁵¹⁶ Sin embargo no pudo hacer el viaje por falta de fondos. Llegado el momento, Chimalpopoca fue un frecuente acompañante de

513 La clase indígena no constituía las cuatro quintas partes de la población. Parecería que José María incluía en su cuenta a los mestizos ver las estadísticas que da Francisco Pimentel, nota 9.

514 La Sociedad, "La Raza indígena y la intervención" 1 de noviembre 1863. (BDSPP)

515 El Cronista de México, "Los indígenas y la intervención" 26 de septiembre 1863. (BDSPP)

516 Comunicación de Galicia Chimalpopoca con Almonte, 20 de noviembre 1863. (HHSALC)

Maximiliano desde el desembarco en Veracruz y en sus subsecuentes expediciones arqueológicas. A fines de 1863 Chimalpopoca dirigió una proclama en español y náhuatl a la raza indígena. Los trataba de convencer de la bondad del ejército francés en contra de la malhadada y destructora demagogia del gobierno de Juárez; la causa "era justa para aliarse con el Imperio [y además] la adorable Providencia Divina mejorará su suerte."⁵¹⁷ Sin embargo, no hizo un estudio preciso sobre el tema como sí lo harían otros autores.

En diciembre de 1863 Juan Rodríguez de San Miguel, Magistrado del Supremo Tribunal de Justicia, le escribe a Gutiérrez Estrada que "es de notarse que la clase indígena apenas ha entendido que volverá a tener Rey cuando ha manifestado el entusiasmo más remarcable y ha entrado en animación tomando una parte muy activa en el sostén de ese cambio radical. Esta circunstancia puede muy bien parecer despreciable en Europa y los ojos de los franceses venidos en la expedición que ven a los indios con el mayor desprecio, pero no es así para los que conocemos a nuestro país y sus elementos de apoyo o de resistencia de ciertas ideas. En las actuales circunstancias de la Nación esa decisión de los indios es ciertamente providencial."⁵¹⁸

En 1864 Francisco Pimentel⁵¹⁹ -considerado por Bernal como el primer indigenista moderno -escribió una memoria sobre las causas que han originado la triste situación actual de la raza indígena de México y los medios para remediarla, ésta se publicó con una dedicatoria a Maximiliano.⁵²⁰ Las necesidades del imperio las conocían ellos.

⁵¹⁷ El Cronista de México, "Proclama" 3 de octubre 1863. (BDSPP)

⁵¹⁸ 2 de diciembre 1863. folio 340. caja 110. (HHSIA LC)

⁵¹⁹ De 1864 a 1865 fue prefecto político de la capital del Imperio puesto al que renunció en 1865. En 1875 fundó la Academia Mexicana de la Lengua junto con José María Roa Bárcena, Alejandro Arango y Escandón, Manuel Peredo y José María de Bassoco entre otros.

⁵²⁰ Francisco Pimentel, Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena y medios de remediarla, México, Imprenta Andrade y Escalante, 1864. La dedicatoria dice a S.M.I Maximiliano I en prueba de amor y respeto Francisco Pimentel julio 1864.

En su estudio, Pimentel habla de "8.9 millones de habitantes, dos millones de origen español, dos y medio millones de indígenas, cuatro millones de castas, veinticinco mil extranjeros y ocho mil negros." Es curioso que en el texto Pimentel utilizara tanto la palabra como el concepto de mestizo y que en la estadística solamente las haya designado como castas. Los indígenas formaban el 25% de la población y no las cuatro quintas partes como afirmaba Roa Bárcena; ellos habitaban en los departamentos del Sur, pues en su opinión, en el Norte habían desaparecido completamente. Bajo su lente los indígenas en cuanto "a conocimientos no tenían casi ninguno (si no es que se hallan segregados de su raza) no hay quien comprenda su calendario, ni quien sepa interpretar sus geroglíficos... pero eso sí conservan casi todos los agüeros y supersticiones de la antigüedad. No usan el castellano más que por necesidad y emplean entre ellos sus propias lenguas, hablándose todavía en México más de cien idiomas."

Pimentel dice que, para entender a los indios actuales, "sólo el estudio de la historia de la raza indígena nos indicará las causas de su abatimiento y sólo conociendo esas causas podremos aplicar acertadamente el remedio que se busca."⁵²¹ Según él, la primera causa de degradación de los indios se debía a "su antigua civilización, a saber a su religión bárbara, al despotismo de sus gobiernos, a su sistema de educación cruel, al establecimiento del comunismo y de la esclavitud."⁵²² La segunda causa de la degradación de la raza indígena fue el maltrato que recibió de los españoles y que los dejó en el abatimiento total.⁵²³ La tercera causa fue la falta de una religión ilustrada pues la conversión que se hizo dejó las antiguas estructuras que conducían a la idolatría.⁵²⁴ Para él, sin religión "no hay moral y sin moral no hay buenas costumbres y sin buenas costumbres no hay seguridad en el mundo, ni sentimiento generoso ni acción buena de ninguna clase."⁵²⁵ La cuarta causa fueron "los defectos del Código de Indias y finalmente...el desprecio con el que ha sido vista [la

521 Ibid. p. 10.

522 Ibid. p. 74.

523 Ibid. p. 108.

524 Ibid. p. 146.

525 Ibidem.

clase indígena]." ⁵²⁶ Pimentel no hace caer las causas de la degradación sobre los españoles o los indígenas sino sobre la época, "estimando que el espíritu humano, no se desenvuelve sino lentamente y que la verdad no se descubre a la primera ojeada."

Para salvarlos como raza acude a la antropometría la cual dejaba científicamente demostrado que la raza indígena no es inferior pues la medida de su ángulo facial es favorable. Los remedios que él sugiere eran: contra su antigua civilización, introducirlos a la moderna; contra su religión, una buena enseñanza del catolicismo con sacerdotes que comprendiesen sus idiomas y en verdad los catequizaran; contra las leyes mal aplicadas, la justa aplicación de ellas; contra el hecho de que fueran mal vistos; blanquearlos a través de la inmigración europea. El reconocía que, aplicar los remedios que ha sugerido -y de allí su honestidad intelectual-, no llevaba a ninguna solución para el indígena, sino a su transformación, que en última instancia "tiene por objeto evitar los males que su situación ocasiona a México."⁵²⁷ No ignora que los males se deben a las grandes desigualdades de condiciones y tampoco se le oculta que el color de los indígenas, su ignorancia y más que todo su miseria los ponen a una distancia infinita de los blancos.⁵²⁸ Como diría Pimentel, la época en que vivía y su posición social lo distanciaba abismalmente de su compatriota ¡el indio!

La Orquesta analizó de cerca los planteamientos de Pimentel en varios de sus números del año de 1865 y no estuvo de acuerdo, en que por el color del individuo, éste fuera clasificado como apto para ciertas virtudes y recipiente de tales defectos. Los editorialistas entablaron una polémica con Pimentel en los términos satíricos del periódico.

⁵²⁶ *Ibid.* p. 183 Los proyectos de inmigración fueron bastos y la clase hacendada vio una forma de deshacerse de sus haciendas. El propio Pimentel ofreció a la venta al Comisionado imperial para la colonización Matthew F. Maury la hacienda de Fresno de 4337 acres el 29 de octubre de 1865. Biblioteca del Congreso Colección Matthew F. Maury, documento 4308.

⁵²⁷ *Ibid.* p. 239

⁵²⁸ *Ibid.* p. 185.

Hoy no vamos a ocuparnos de refutar al expresado proyecto no porque creamos difícil probarle al Sr. Pimentel que desde la primera línea hasta la última de su obra, no es ella otra cosa que una ofensa hecha al buen sentido y un insulto lanzado a la faz de toda una nación, sino porque nos parece más divertido decir algo sobre la chusca contestación que la propia excelencia se ha dignado dar a los *periódicos de boardilla*.⁵²⁹

La polémica llegó a tal extremo que "la autoridad nos ha prevenido que por lo pronto no se hable más del asunto, hasta que no haya un arreglo definitivo y conveniente entre [el redactor del periódico Luis Gonzaga] Iza y Pimentel "⁵³⁰

Maximiliano, como extranjero que era, valoró la cultura mexicana con los acentos que la distinguían de la cultura europea, interesado en la arqueología, en la clase indígena y en lo mexicano, le interesaron las tesis de Pimentel y en ocasiones hizo uso de ellas, pues creyó en la inmigración (como tantos gobiernos anteriores), en un gobierno justo y en la aplicación de los valores cristianos. En opinión de Silvio Zavala, Maximiliano se vio influido por la teoría del socialista francés Víctor Considerant, en cuanto a las disposiciones sobre trabajo agrícola. Leopoldo había advertido a Carlota "L'indien qui compose la majeure partie de la population a des penchants pour les pratiques religieuses et je crois qu' en le traitant avec bonté ils serait favorable au gouvernement."⁵³¹

En 1865, la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística se unió a la búsqueda de las soluciones. Hilarión Romero Gil escribió una de las memorias y la publicó en cuatro entregas en la prensa diaria. Al comenzar el artículo nos deja saber que:

A la Sociedad de Geografía y Estadística que tanto empeño ha tenido por las indagaciones históricas del país, no podía serle indiferente la situación de los indios en su estado actual, cuando parecía que los presentes no podían haber sido hijos de

⁵²⁹ *La Orquesta*, 13 de septiembre 1865. (BDSPP)

⁵³⁰ *Ibid.*, 15 de septiembre 1865. (BDSPP)

⁵³¹ 2 de diciembre 1863. folio 340. caja 110. (HHSIA LC)

aquellos súbditos de Moctezuma: quizá el recuerdo de lo que fueron y el juicio por cierto bien triste de lo que son ahora fueron las causas para que los ilustres socios propusieran como tema a los mexicanos, la indagación de la decadencia moral de la clase indígena, ofreciendo un premio a quien presentare una Memoria resolviendo ese tema.⁵³²

Hilarión Romero hace un recorrido sobre los usos y costumbres de los aztecas y los primeros años de colonización, y concluye que "la conquista sí apagó en ellos el sentimiento de la guerra y amortiguó su espíritu bélico; pero era necesario que sucediera, sin culpar por ello a la legislación o a los misioneros."⁵³³ Atribuye

la decadencia de los indios del valle de México y la sierra a que se mataron a los nobles y quedó el pueblo bajo y por lo mismo la clase más difícil de civilizarse [también] a la falta de civilización anterior y al uso de su idioma y la falta de misioneros. Los que perdieron su idioma tienen otras costumbres y han creado otras necesidades; los que no hablan español son pusilánimes y están más atrasados... Si Cortés reviviera diría que son los mismos pero [que] depusieron su actitud hostil.⁵³⁴

Sin la claridad y el sentido de Pimentel, Romero llega como muchos otros a plantear que una de las vías para resolver el problema sería el enseñarles el español. El conocimiento de las distintas lenguas en las que se expresaban los indígenas fue también una alternativa en la comunicación con ellos.

El conocimiento y la divulgación de los estudios sobre las lenguas indígenas se llevó a cabo bajo los auspicios de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, institución a la que pertenecían los lingüistas más destacados. En 1865 la Sociedad otorgó a Francisco Pimentel una medalla de honor por sus méritos. A más de la entrega de la misma, el premio

⁵³² El Mexicano, 29 de julio 1866.(BDSPP). Las memorias se volvieron a publicar en el Boletín de la Sociedad en 1869 en cuatro entregas. Segunda época, tomo I, pp. 257, 313, 427 y 478.

⁵³³ Ibid. p. 313.

⁵³⁴ Ibid. p. 478.

incluía la publicación de la obra Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas de México.⁵³⁵ Los libros, pues al final fueron tres volúmenes, tuvieron gran éxito, hubo una segunda edición en 1874 y se tradujeron al francés. En el prólogo de la reedición, anotó: "puedo pretender sin jactancia ser el primero que presenta una clasificación científica de las lenguas mexicanas fundada en la filología comparada." Advierte que, en algunos casos, ha rectificado con los mismos indígenas sus observaciones, lo cual no siempre ha podido hacerlo pues la dilatada extensión del país, la dificultad de las comunicaciones y la inseguridad de los caminos le hacían muy difíciles los viajes.

Al mismo tiempo que se premiaba a Pimentel, la Sociedad pidió a través de su Boletín a los obispos y curas que remitieran todas las obras que tuvieran en algún idioma indígena del país.⁵³⁶ La Sociedad estimaba que habían sido más de mil volúmenes los que se habían impreso durante la Colonia; en su biblioteca contaba con treinta y una obras impresas y seis manuscritas. El Sr. Moreno y Jove donaron: el Catecismo de la doctrina cristiana en Totonaco de Francisco de Domínguez y el evangelio de San Lucas en náhuatl impreso en Londres en 1833.⁵³⁷ Siguiendo la tradición colonial, como me indicó Salvador Rueda, los libros que se mencionan son casi todos de carácter religioso o diccionarios, los cuales se encontraban en posesión del clero. Dentro de la Sociedad, Pimentel se volvió el dictaminador de la producción de libros en idiomas indígenas. Así examinó catecismos en tarasco, mixe, zapoteca, chuchona y tepusculano. Difundir estas lecturas entre los indígenas así como enseñar las lenguas a los sacerdotes encargados de transformar la idolatría de la raza, era uno de los remedios propuestos por Pimentel. La Sociedad hizo publicar en 1864 el Padre Nuestro en 154 idiomas o dialectos indígenas.

Legislar para conservar

⁵³⁵ Ibid. 5 de enero 1865. (BDSPP)

⁵³⁶ Ibidem.

⁵³⁷ La Sociedad, "Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística " 15 de diciembre 1863. (BDSPP)

El Ministerio de Instrucción Pública y Cultos tenía bajo su inspección las bibliotecas públicas, los museos, la academia de bellas artes, el observatorio astronómico, y los conservatorios: además debía cuidar de la conservación y del estudio de monumentos antiguos así como promover la enseñanza de las antiguas lenguas indígenas.⁵³⁸

El Museo Nacional se había formado desde 1824 y en tiempos de la Regencia, ocupaba la parte alta del edificio de la antigua Universidad Pontificia. Estaba dividido en tres departamentos: antigüedades, historia natural y conservatorio de productos de industria. También dependían de él, el jardín botánico ubicado en el Palacio Imperial y el depósito de plantas exóticas de Chapultepec.

La sección de antigüedades conservaba más de treinta manuscritos de los antiguos indios,

la mayor parte anteriores a la conquista, [siendo] los más notables: uno que representa la historia de los aztecas desde la división de las lenguas en la torre de Babel; otro el viaje de los mismos desde Californias a México; el plano de esta ciudad que regaló Moctezuma a Hernán Cortés, [uno más que relata] la última dinastía de los aztecas, desde Axolotl con los fundadores de las principales poblaciones del antiguo México hasta la conquista y el árbol genealógico de los primeros descendientes de Moctezuma. Hay otros tantos encuadernados en libros, siendo los más curiosos los originales de los tributos que se pagaban a Moctezuma... la mayor parte están en papel de maguey, de palma, de madroño y el resto en papel ordinario español.⁵³⁹

El Museo contaba con monumentos antiguos, entre ellos:

a más de la estatua colosal en basalto de la diosa Teoyamique, la piedra triunfal llamada de los sacrificios, la cabeza en serpentina de la diosa de la noche, la estatua que dio nombre a las calles del Indio Triste: pasan de ciento las estatuas pequeñas de dioses penates y de imágenes de algunas de sus deidades y

⁵³⁸ El Cronista de México, "Sección especial" 24 de abril 1865.(BDSPP)

⁵³⁹ El Pájaro Verde, "Museo Nacional" 12 de noviembre 1863. (BDSPP)

héroes en serpentina y basalto; hay mayor número de lápidas, armas de poblaciones, signos, urnas sepulcrales, figuras de animales, etc. Cerca de 100 máscaras de obsidiana, serpentina, mármol y basalto, una colección de vasos de mármol mexicano, otra más copiosa de utensilios domésticos hechos de barro, piedra y madera; otra de armas, instrumentos de algunas artes; de gargantillas y adornos en ágata, coral y concha; otra de moldes en piedra, diversos instrumentos musicales de madera, mármol y barro; otra multitud de idolillos, amuletos y talismanes, y una colección especial de antigüedades de Palenque, Mitla y Oaxaca... Hay por último algunas obras de arqueología para las comparaciones de nuestras antigüedades, principalmente egipcias.⁵⁴⁰

Para posibilitar esto último, el mismo artículo menciona que el coronel del ejército José Mariano Sánchez y Mora poseía "colecciones de láminas de antigüedades egipcias para servir de comparación con las de América."⁵⁴¹

El artículo permite conocer, tanto algunas de las piezas en la colección como el concepto que se manejaba acerca de los orígenes de las culturas prehispánicas. La idea de las semejanzas entre lo egipcio y lo prehispánico estaba siendo revisada y vuelta a poner en boga por el propio Maximiliano, quien había formado una colección considerable de piezas egipcias y había patrocinado estudios sobre ella en Miramar. La primera obtención de piezas la hizo en 1855 y una segunda colección fue formada en 1865 y 66 cuando envió a su asesor en egiptología, Simon Leo Reinisch, en busca de nuevas adquisiciones para exponerlas en el Museo Nacional de México.⁵⁴²

Maximiliano no era el único que vinculaba el origen de las civilizaciones prehispánicas con Egipto: el abate Carlos Brasseur de Bourbourg, miembro de la Comisión Científica enviada por Napoleón III, sustentaba varias teorías sobre el origen egipcio del mundo prehispánico,

540 Ibidem.

541 Ibidem.

542 Wilfried Seipel, Dioses Hombres y faraones 3500 años de cultura egipcia Museo Nacional de Antropología, 1994, p. 17.

en particular del maya. El abate había llegado a México por vez primera en 1841 y durante largos años viajó por Chiapas, Yucatán y Guatemala.⁵⁴³ En 1865 se encontraba de regreso de uno de sus múltiples viajes por Yucatán, cuando presentó a la Sociedad de Geografía y Estadística para su publicación, la obra Si existiese el origen de la historia primitiva de México en los monumentos egipcios y el de la historia primitiva del antiguo mundo en los monumentos americanos. El dictamen se le encomendó al Lic. Manuel Larrainzar.⁵⁴⁴ Como el título del trabajo lo indica la hipótesis se expresa en condicional. Brasseur no quería afirmar sino sólo exponer los hechos, sin inclinarse por ninguna de las opiniones que dividían a los sabios. El autor hizo uso de la cosmografía, la historia, la mitología, las señales de revoluciones físicas, los rasgos morales expresadas en las tradiciones y manuscritos que había recogido.⁵⁴⁵ Sin embargo, en opinión de Larraiznar toda la exposición tendía a demostrar la comunicación que debió existir en tiempos remotos entre el antiguo y el nuevo continente. Sin tomar partido, el dictaminador afirma que Brasseur se inclina por comparar las tradiciones del Asia y del Egipto con las de los pueblos primitivos de América. Mediante mitologías, Brasseur unió por semejanzas a Quetzalcóatl y Urius; Tezcatlipoca y Amon Ra; Ehécatl y Eikton.

Así resultaba que para Brasseur los aztecas existían ya en tiempos de la Torre de Babel y antes de que un cataclismo separara los continentes que estuvieron unidos en su origen, los egipcios habían dejado esas construcciones en los sitios prehispánicos. Los ritos religiosos, las tradiciones antiguas sobre los trastornos que ha sufrido la tierra, conservados en las fiestas y el recuerdo del diluvio eran para Brasseur fuentes en las que debía de buscarse la historia primitiva. Viollet le Duc, en su Historia de la Habitación Humana (traducción de 1875), se preguntaba si

⁵⁴³ El abate publicó Historia de las naciones civilizadas de México y la América central, durante los siglos anteriores a Cristóbal Colón, Viaje al Istmo de Tehuantepec, al estado de Chiapas y República de Guatemala en los años 1859 y 1860. Monumentos antiguos de México, hizo una traducción al francés del Popol Vuh y descubrió en Madrid La Relación de las cosas de Yucatán de fray Diego de Landa manuscrito que copió en 1863.

⁵⁴⁴ Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1 de enero 1865, p 281. (BDSPP). Manuel Larrainzar uno de los 215 personajes que formaron la Asamblea de Notables en 1863 y que como miembro de la Comisión Científica Literaria y Artística realizó un estudio sobre cómo se debía enseñar la historia.

⁵⁴⁵ Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, Tomo XI p. 283.

las civilizaciones eran autóctonas o si se trataba de una traslación foránea, y a lo largo del texto compara el modo y la forma de construir con los antiguos egipcios.⁵⁴⁶ La leyenda sobre la desaparición de la Atlántida, recogida por Platón, a ojos de Le Duc "cobraba ciertos visos de realidad a través de los viejos mitos americanos."⁵⁴⁷ Incorporo aquí la opinión de Le Duc por ser miembro de la Comisión Científica formada por Napoleón III.

Sin embargo, en los años cuarenta había surgido otra corriente de pensamiento, que explicaba la creación endógena de las culturas vinculadas a los grupos americanos. Stephens había notado que no todos los monumentos mayas eran contemporáneos y con sus escritos combatió la idea de que estas culturas se originaran en otros continentes.

Por otra parte el mismo artículo de 1863, permite saber la ubicación de algunas piezas, existentes en el Museo, como la llamada diosa "Teoyamiqui" (ahora conocida como la Coatlicue), la cual fue encontrada junto con el "Calendario Solar" en 1790. El entonces Virrey conde de Revillagigedo ordenó que ambas se preservaran. El cambio de mentalidad, de la destrucción a la conservación, en opinión del arqueólogo Ignacio Bernal, traslucía la influencia que habían dejado las ideas de Carlos III.⁵⁴⁸ pues si bien su muerte no le permitió patrocinar excavaciones, el interés que demostró en conocer las antigüedades fue claro.⁵⁴⁹ La escultura de la diosa fue movida con gran trabajo hasta el edificio de la Universidad por ser el lugar "más apropiado para custodiar este curioso ejemplo de la antigüedad americana." Los profesores de la Real y Pontificia Universidad no quisieron exhibirla a la vista de la "juventud mexicana" ya que la diosa mexicana era indigna de aparecer al lado de las réplicas romanas y griegas que ahí existían. La piedra fue re-enterrada y cuando Humboldt supo de su existencia por una reproducción en la obra de León y Gama recurrió al obispo Linares para que le fuera descubierta. Más tardó Humboldt en irse,

546 Violet le Duc, Historia de la Habitación Humana, Ed Victor Leru, Buenos Aires, 1945. Primera edición en 1875 con los dibujos planos y figuras hechos por el autor.

547 Ibid. p. 272.

548 Ignacio Bernal, Historia de la Arqueología Mexicana, p. 75.

549 Elena Isabel Estrada de Guerlero, "Carlos III y los estudios anticuarios en Nueva España" V Centenario Arte e Historia, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. p. 66.

que ellos en volver a ocultarla. Bullock registra en 1824 su presencia en el patio de la Universidad, sin embargo las litografías de la primera mitad del siglo la muestran tras un enrejado que la ocultaba. Si el Caballito había sido rescatado del patio y puesto en un lugar público y de moda como el Paseo de Bucareli en los años cuarenta, la Coatlicue siguió siendo considerada un horrible monstruo; sería labor de Alfredo Chaverro en los años ochenta comenzar su revaloración.⁵⁵⁰

La Piedra del Sol, nombrada por ellos "El calendario azteca", fue una de las piezas que más llamó la atención a los estudiosos franceses. Desde julio de 64 se había publicado una noticia proveniente de Le Moniteur de París, el cual informaba que "el marqués de Montholon ha hecho preparar una copia -para el Museo Imperial- de la piedra conocida como El Zodiaco...la cual se encontraba al costado de la Catedral desde los primeros tiempos de la conquista."⁵⁵¹ ¡Cuántos errores tenían que ser aclarados! Para 1865 los rumores proliferaban y aseguraban que la piedra iba a ser regalada al gobierno francés. El Cronista de México hizo notar que, si bien el calendario iba a ser puesto en algún lugar, se ignoraba cual sería, pero confiaban en que sería uno muy público y conveniente. El mismo periódico publicó un artículo de Zamacois, sacado del Capitán Rossi en el cual se relataba la importancia y una breve historia del Calendario.⁵⁵²

Al costado de una de las torres de la Catedral, hacia la parte que mira al Poniente, se descubre a la altura de una media vara de la superficie de la tierra, el calendario de los antiguos aztecas, lleno de curiosos signos y figuras labradas, único instrumento astronómico que se conserva de la época anterior a la conquista, y que prueba el grado de civilización a que había llegado el suelo azteca.

Este calendario tan admirable por su exactitud, como curioso por la época que representa, objeto único que sobrenada a la ruina del imperio de Moctezuma, se desenterró en 1790 de un sitio de la plaza de México en que estaba oculto, y se colocó en el que hasta hoy ha ocupado, que es, sin duda, uno de los más públicos. Es todo de sólida piedra, y su circunferencia es de

⁵⁵⁰ Ignacio Bernal, op.cit. pp. 76-78.

⁵⁵¹ El Pájaro Verde, "Antigüedades Mexicanas" 13 de julio 1864. (BDSPP)

⁵⁵² Zamacois había publicado tres tomos que formaban El Capitán Rossi

trece y media varas. No hay extranjero ni hijo del país, que al pasar por este costado de la Catedral, no se detenga a contemplar tan antiguo monumento, fecundo en recuerdos históricos, y cuya vista despierta ideas maravillosas que transportan al curioso observador a otros risueños mundos que de tan bellos colores sabe vestir la fantasía.

Una de las particularidades de este calendario tan digno de estima, es el de ser perpetuo: está dividido en cincuenta y dos años, y cada uno de estos en diez y ocho meses de veinte días cada uno. Las fases de la luna, los movimientos del sol, los días festivos, los años bisiestos; todo está señalando exactamente en esta obra que revela el alto grado a que habían llegado en México las ciencias.

El gobierno debe conservar en México y en un lugar tan público como el que hasta hoy ha ocupado y en que se pueda conservar para siempre.

Después de escritas las anteriores líneas hemos pasado por el sitio que ocupa el calendario azteca, y al ver algunos preparativos que indicaban que en efecto iba a ser quitado de allí, nos acercamos a preguntar a una persona si sabía a donde iban a llevarlo, y nos contestó que se trataba de hacer con él un obsequio al gobierno francés.⁵⁵³

Los rumores fueron acallados cuando El Diario del Imperio afirmó categórico: "algunos periódicos han dicho que se trata de llevar a Francia la piedra que se halla en el costado derecho de la Catedral, y que contiene el calendario de los antiguos aztecas. Esta especie no tiene fundamento alguno. Ni ésta ni otras reliquias de la antigüedad saldrán del país, y México conservará siempre sus monumentos históricos."⁵⁵⁴ Para agosto de 1865 se anunciaba que Felipe Sojo -director de escultura- había copiado y modelado el Calendario Azteca a petición del marqués de Montholon, quien deseaba enviar una copia a Francia.⁵⁵⁵ La Orquesta siguió de cerca el asunto de las copias y entregó al público una de sus caricaturas donde se ve a un fotógrafo sacar una copia del calendario.⁵⁵⁶

553 El Cronista de México, "Calendario Azteca" 20 de mayo 1863. (BDSPP)

554 El Diario del Imperio, "El Calendario Azteca" 22 de mayo 1865. (BDSPP)

555 La Sociedad, "El Calendario Azteca" 18 de agosto 1865. (BDSPP)

556 La Orquesta, 27 de mayo 1865. (BDSPP)

A fines de 1865, el Museo Nacional tuvo grandes cambios. Primero fue separado de la Universidad, clausurada por Maximiliano por considerarla una institución que había perdido el sentido y que era mejor crear escuelas especiales.⁵⁵⁷ El Museo fue ubicado en el Palacio Nacional y sería dividido en tres departamentos: el de historia natural, el de arqueología e historia y la biblioteca, cada uno bajo el cuidado de sus respectivos conservadores.⁵⁵⁸ Los cambios no sólo eran físicos sino conceptuales. La sección de Antigüedades dejó de serlo para ser transformada en el Departamento de Arqueología e Historia, con lo cual se fue perfilando su carácter científico. Su función sería la de reunir "pinturas, pequeños monumentos y demás datos relativos a esas ciencias ya sea venidos del extranjero o del país."⁵⁵⁹ Estos cambios no sólo afectaron al Museo sino que también a la Academia Imperial de Ciencias y Literatura y a la Academia Imperial de San Carlos, donde se instituyó interinamente la cátedra de arqueología. El nombramiento recayó en el arquitecto Ramón Rodríguez Arangoity, recién llegado de Europa.⁵⁶⁰

La preservación se llevó a cabo, tanto en los museos como en los propios sitios arqueológicos. En agosto de 1863 se pedía a la Secretaría de Fomento que emitiera una ley para protegerlos. Algunas leyes en este sentido habían existido desde 1827. En el artículo 41 del arancel de Aduanas marítimas se estipulaba que era ilegal la exportación de monumentos y antigüedades mexicanas; en el mismo rubro estaban incluidas la plata en pasta y la cochinilla. Al correr de los años se les fue separando en la legislación de otros "productos", al tiempo que se le revalorizaba como objetos, para incorporarlos a los museos que comenzaban a instituirse. Las leyes de 1830 y 31 preveían la formación de

557 Maximiliano dio esta opinión en una carta en la que le proponía a Siliceo la filosofía que debía seguirse detrás de los cambios que estaban sucediendo. En ella decía en cuanto a "los estudios superiores y profesionales, pienso que para cultivarlos ventajosamente son precisas escuelas especiales: lo que en la edad media se llamó Universidad, ha llegado a ser hoy una palabra sin sentido. Al establecer esas escuelas especiales, deberá Ud. cuidar que en la diversidad de estudios profesionales sean representados todos los ramos de las ciencias teóricas y prácticas y de las artes." El Pájaro Verde, 15 de junio 1865. (BDSPP)

558 El Cronista de México, 30 de noviembre 1865. (BDSPP)

559 Ibidem.

560 El Pájaro Verde, 23 de febrero 1863. (BDSPP)

un establecimiento científico, en el cual se incluía a las antigüedades.⁵⁶¹ Para 1840, la excavación de sitios arqueológicos se concesionaba a mexicanos, con la obligación de hacer un avalúo y dar al gobierno la tercera parte del valor de lo obtenido ya fuera en piezas o en dinero; además el gobierno tenía la opción de comprar lo que sobrepasara el tercio que le correspondía.⁵⁶² La Sociedad de Geografía y Estadística sirvió como un foro clave, tanto para el estudio como para la emisión de iniciativas para legislar acerca de las zonas arqueológicas: en 1862, a petición del Ministro de Fomento, propuso un proyecto de ley relativo a la conservación de Monumentos Arqueológicos. En el artículo 1 se define lo que se entiende por monumentos antiguos. El artículo 3 estipula que nadie puede hacer excavaciones sin autorización del ministerio de Fomento, y para conseguir tal autorización se atenderá el informe del conservador del Museo Nacional. Las ruinas que se encuentren en propiedad privada pertenecerán a los que las descubran, reservándose el gobierno el derecho de adquirirlos por su legítimo precio. Sin embargo los monumentos no podrán ser exportados fuera de la república.⁵⁶³ El proyecto fue presentado por Fernando Ramírez, Urbano Fonseca y José Guadalupe Romero.

Abundaron las llamadas de atención respecto al saqueo de piezas; así, D. Antonio García Cubas advertía:

He sabido por personas fidedignas que en varios puntos del territorio nacional se están destruyendo los edificios antiguos, con el fin de aprovechar las piedras para construcción de fincas y otros usos, como ha acontecido con las ruinas de Xochicalco, en el distrito de Cuernavaca, con las de la Quemada en Zacatecas y en tal virtud, suplico a la Sociedad se sirva acordar se ponga este hecho en conocimiento del Ministerio de Fomento para que tome la providencia que juzgue necesaria.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Ana Ma. Velasco, Arte Prehispánico en el Porfiriato, Tesis, Universidad Iberoamericana, 1981.

⁵⁶² Ibid. p 202.

⁵⁶³ Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 28 de agosto 1862, pp. 197-199.

⁵⁶⁴ La Sociedad, "Acta # 24 de la Sociedad de Geografía y Estadística" 2 de julio 1864. (BDSPP)

No sólo se quiso preservar los sitios anteriores a la conquista, sino aquellos que jugaron un papel importante en la historia colonial. El acueducto de Zempoala fue uno de los sitios que se pretendió reparar y conservar. El costo de la reparación lo había estimado el general José María García en 20,000 pesos.⁵⁶⁵ Sin embargo, en la ciudad de México se mandó demoler el tramo de arquería que iba de San Cosme a San Fernando, disponiendo que se sustituyera por una cañería subterránea de fierro. Las piedras de la demolición se usarían "para hacer una calzada macademizada en el tramo de la nueva obra".⁵⁶⁶ Recordemos que también se pensó también en quitar el Sagrario del costado de la Catedral.

La legislación estaba siendo implantada, pero hacían, falta supervisores en las excavaciones conforme a lo estipulado. Las piezas siguieron saliendo al extranjero, lo que provocaba comentarios adversos en los periódicos, como se puede ver con el caso de los Tangassi.⁵⁶⁷ En 1865 se hizo una "excitativa al Supremo Gobierno para que tome providencias que eviten la destrucción de los monumentos arqueológicos existentes aún en el país."⁵⁶⁸ Todavía faltaba mucho por hacer.

Los viajes arqueológicos de Maximiliano y Carlota

En 1864, durante su viaje de Veracruz a la Ciudad de México y luego de su estancia en Puebla, los emperadores tuvieron la oportunidad de hacer su primera visita a una zona arqueológica. La comitiva les organizó un viaje a Cholula. Carlota dejó por escrito sus primeras impresiones: se trataba de una "ville intéressante par le monument que elle a, et dont les pyramides de la antiquité méritent d' être vues... nous avons entendu la [Mefsi...] sur le teocali dans la chapelle de la Vierge de los Remedios. Cela a

⁵⁶⁵ Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 5 de enero 1865. En 1864 se había publicado en el mismo boletín una memoria sobre el acueducto escrita por el Gral José María García (BDSPP)

⁵⁶⁶ El Cronista de México, 6 de abril 1864 (BDSPP). Se llamó macademizada a un pavimento cuyo invención había sido de un Sr. Mac Adem.

⁵⁶⁷ Ver expedición a Metlatoyuca en este mismo capítulo pp.222- 223.

⁵⁶⁸ Ibid. 1865 p.3

de que l' se les."⁵⁶⁹ Lo que más le impresionó es lo que había leído: ¡ahí se habían hecho sacrificios humanos!

Maximiliano pudo participar en las tareas de rescate arqueológicos que se estaban llevando a cabo, a tres horas de la ciudad de México, en las inmediaciones de Tulyehualco, dirigidas por Fernando Ramírez. A poco de su llegada, él y su comitiva salieron de Palacio en dos carruajes abiertos; lo acompañaban Eloin, secretario de su gabinete, Galicia Chimalpopoca, conocido por la publicación de sus proclamas en náhuatl, y Ramírez a cuyo cargo corrían no sólo las excavaciones sino los ministerios de Estado y Relaciones. Como a las nueve de la mañana, el emperador y Ramírez llegaron en el primer carruaje a las orillas del lago de Xochimilco, donde almorzaron. Una vez llegados a su destino se tomaron informes y reconociendo el terreno se procedió a excavar en diversos lugares; esta tarea la llevaban a cabo los indígenas de las inmediaciones, tomando el emperador una parte activa. Se obtuvieron no pocos huesos humanos y algunos ídolos pequeños, que fueron llevados a la capital.⁵⁷⁰ Las excursiones arqueológicas en el siglo XIX formaban parte de las historias intelectuales de los héroes románticos: por ejemplo Lord Byron, y Thomas Bruce mejor conocido como el séptimo Earl of Elgin.

Como lo expresara en el discurso de inauguración de la Academia Imperial de Ciencias y Literatura en julio de 1865 para Maximiliano, las culturas mexicanas eran:

de las más antiguas e ilustres del globo. Las pirámides de Teotihuacan, las gigantescas ruinas de Uxmal, el admirable calendario que existe en nuestra hermosa capital, los pocos manuscritos que nos dejó conservar un viejo fanatismo, muestran que hubo un día triunfos de ciencia y de arte en este suelo; que había genios que unidos por grandes fines, creaban obras milagrosas, genios que se habían encumbrado en muchos puntos a una posición mas elevada que la misma vieja Europa.

⁵⁶⁹ 18 de junio 1864. folio 64-65. caja 127. (HHStA LC)

⁵⁷⁰ La Sociedad, "Antigüedades mexicanas Escursion (sic) de S.M. Emperador" 15 de noviembre 1864. (BDSPP)

Estos hechos son consoladores, porque nos demuestran que después de la noche puede en este país llegar el día, día mas luminoso que el de ayer.⁵⁷¹

La regeneración del indio -pensaba Maximiliano- debía ser posible con un buen gobierno.

Salado Alvarez capta este entusiasmo y hace hablar a Maximiliano en este tono: "en nuestro país tenemos muchos monumentos históricos que es necesario explorar. Dicen que los mexicanos poseen un gran instinto de imitación ¿porqué no habría de brotar un arte nacional del estudio de esos monumentos y de la aplicación de los naturales a conocerlos? Yo amo a los indios y creo que son capaces de cosas tan grandes como los pueblos mayores de la tierra."⁵⁷²

Maximiliano visitó al mes siguiente Teotihuacan, embarcándose en el lago de Texcoco hasta la Hacienda de Chapingo, propiedad de uno de sus chambelanes, Antonio Morán. En aquel sitio permaneció una noche; en ese mismo viaje visitó Otumba y el acueducto de Zempoala, que ordenó fuera reparado; de ahí siguió su viaje a Pachuca para examinar las minas de Real del Monte.⁵⁷³

Maximiliano ansiaba visitar a fines de ese año la Península de Yucatán; el Conde Thun le escribía acerca de ello a Mensdorf Pouilly "Je regrette infiniment que dans un moment de crise l' Empereur pense toujours a un voyage au Yucatán quit doit avoir lieu dans la premier moite du mois de novembre."⁵⁷⁴ La crisis a la que Thun se refería tenía que ver con el retiro de las tropas francesas y la liquidez financiera del imperio. Maximiliano desistió de su viaje y en la correspondencia a Napoleón se comenta "Sa Majesté l' Empereur, s' étant convaincu que dans le moment actuel sa présence dans la capitale est très nécessaire, a abandonné Son

571 El Cronista de México, "Academia de Ciencias y Literatura" 8 de julio 1865. (BDSPP)

572 Salado Alvarez op cit. p. 58.

573 L'Ere Nouvelle, 1865.(BDSPP)

574 Carta de Thun a Mensdorf Pouilly (HHSIA LC)

voyage projeté du Yucatan."⁵⁷⁵ "J' ai renoncé [la primera palabra que estaba tachada era abandonné] á mon voyage au Yucatan , donc l' Impératrice ira Seule pour pouvoir me mettre assidûment au travail avec Mr Langlais, qui a degagne toutes mes sympathies."⁵⁷⁶

Según Corti, Maximiliano envió a Carlota a Yucatán con instrucciones secretas pues tenía en la mira el proyecto de conquistar la parte central de América, para poder ceder a los Estados Unidos los estados del norte, como medio para que el gobierno estadounidense aceptara la presencia del imperio.⁵⁷⁷

Carlota salió de la Ciudad de México hacia Yucatán el 7 de noviembre. La acompañaban los ministros de Bélgica y España, quienes esperaban viajar con los emperadores, los Ministros de Estado y Justicia, el señor Elion, jefe del gabinete civil; el director del gran chambelanato, el secretario de ceremonias, dos damas, el capellán y el médico de la corte.⁵⁷⁸ El viaje para Carlota significó el reconocimiento de una región de la que se tenían algunos informes alarmantes, debido a la guerra de castas y la siempre pendiente separación, pero por otra parte se profesaba una gran admiración por la cultura maya. Para el ministro Ramírez, interlocutor intelectual de Carlota, significó también un viaje de reconocimiento de sus lecturas y conocimientos arqueológicos sobre las antiguas civilizaciones y ya sin las presiones del ministerio al que había o lo habían renunciado. Ramírez sintió la necesidad de constatar lo que había aprendido de Humboldt, Waldeck, Dupaix, Catherwood y Stephens.

En los tiempos coloniales, la antigua cultura maya no fue directamente atacada por los novohispanos, como lo había sido la mexicana. La belleza de los edificios del lejano sureste era más accesible a sus mentalidades y su lejanía no presentaba el peligro de lo cercano. A partir del descubrimiento de Palenque en 1740, la región fue explorada con

⁵⁷⁵ Octubre 1865. folio 7. caja 126. (HHStA LC)

⁵⁷⁶ De Maximiliano a Napoleón. 29 de octubre 1865. folio 76. caja 126. (HHStA LC)

⁵⁷⁷ Egon Caesar Corti, Maximiliano y Carlota. México. Fondo de Cultura Económica. 1976 pp. 546 -47. Correspondencia de la Kaiserin IV Yucatán Instrucciones del Emperador para Yucatán y su contestación.

⁵⁷⁸ La Sociedad, 6 de noviembre 1865. (BDSPP)

mayor prolijidad que otras zonas del país.⁵⁷⁹ Siguiendo esta tradición, Carlota y Maximiliano se habían interesado por el sureste desde antes de la visita de la emperatriz a la Península. Carlota preparó su viaje mediante la lectura del libro de Stephens así como de la traducción del libro de Landa por el abad Brasseur.⁵⁸⁰ Con sus lecturas, Carlota se enteraba de dos puntos de vista distintos sobre los mayas. Al terminar la lectura del primer volumen, donde Stephens describía a Uxmal, le ofreció a Ramírez el libro. Carlota, junto con el envío del préstamo, le sugirió que fuera a visitar otros dos conjuntos arqueológicos a dos kilómetros de ahí, en la misma hacienda de Simón Peón.⁵⁸¹

En varias ocasiones Carlota escribió acerca de sus impresiones de viaje. En uno de los primeros relatos, habló de la hacienda de Simón Peón y la describió como "triste y pequeña"; no se dio cuenta o no dio cuenta del enorme esfuerzo que significó para su anfitrión el abrir camino hasta las ruinas. Peón había organizado grandes obras de desmonte para abrir un camino carretero con el objeto de que la emperatriz llegara fácilmente hasta las ruinas, que se encontraban a una milla de su hacienda. Según cuenta Ramírez, 3000 hombres habían trabajado en el camino.⁵⁸² Carlota en sus apuntes hizo una descripción somera de las ruinas, en la que le transmitía a Maximiliano la idea general de las construcciones y sus juicios personales. Luego de nombrar cada uno los edificios, los describía y particularizaba por alguna característica constructiva. La carta iba acompañada de un pequeño croquis donde señalaba y numeraba cada una de las construcciones.⁵⁸³ (fig. 121) Sus juicios personales saltan cuando describe la huella de la mano sangrante que había notado Stephens y a la

579 Ignacio Bernal, *op. cit.*, p. 42.

580 El libro de Stephens era pequeño y recordemos que la carrera de Stephens empezó como escritor de libros de viajes. Stephens llegó por segunda vez a Uxmal en 1841 y permaneció ahí del 15 de Noviembre al 1 de enero de 1842 con la Historia de Yucatán del Padre Cogolludo abajo del brazo. El libro publicado en 1843 tenía 14 reimpresiones para 1852. El libro de Brasseur, el autor se los había regalado a Carlota.

581 Simón Peón era dueño de los terrenos donde se encontraba Uxmal, era caballero de la orden de Calatrava y fue de los miembros de la junta que proclamó la Independencia, no tuvo interés en coleccionar objetos prehispánicos.

582 Fernando Ramírez, Viaje a Yucatán manuscrito encontrado en 1926 en la Biblioteca del Museo Nacional y transcrita por Carlos R Menéndez.

583 Folio 162. Archivos Generales del Reino. Bruselas.

que le había dedicado algunas páginas. El estilo poco "decorativo" le hace dudar a Carlota de que las ruinas tengan alguna relación con la cultura egipcia, separándose así de las teorías que pretendían adjudicar estas construcciones a las antiguas civilizaciones egipcias. Parecería que las teorías del Abad de Brasseur de Bourbourg, miembro de la Comisión Científica, no tendrían ya más seguidores. ¿Convencería a Maximiliano?

Para describir todo lo que veía, envió a Maximiliano una relación de su viaje y si por un lado los indígenas le parecían "verdaderamente algo excepcional, se tiene la impresión de vivir en la época de Moctezuma (donde) las mujeres parecen vestales."⁵⁸⁴ Las construcciones de la ciudad de Mérida en su opinión se "asemejaban mucho a la vieja España, más que a sus colonias, en una palabra no es para nada americana sino más bien medieval."⁵⁸⁵

Ramírez llevó una bitácora en la que anotó día con día sus impresiones del viaje. Salió de la Ciudad después de Carlota en una diligencia particular, con el mayor Van der Linden como ayudante y Luis de la Roche como dibujante. A su llegada a Puebla se encontró con Carlota, disponiendo ella que se quedara allí siguiendo el plan del Emperador. Ramírez se dirigió a Cholula, desde el principio, su método de estudio consistió en comparar sus observaciones, con las de los sabios que se habían ocupado de cada uno de los edificios que fue visitando; con unos estuvo de acuerdo y a otros los fue descalificando. Ramírez no sólo relata lo concerniente a las culturas prehispánicas sino que se ocupa de las construcciones coloniales y sus decoraciones, las cuales estima debían ser "reparadas y conservadas cuidadosamente como monumentos del arte antiguo y como recuerdos de gratitud hacia los hombres que en ellos sembraron la simiente de nuestra civilización."⁵⁸⁶ Tanto Ramírez como Manuel Orozco y Berra, continuaban la tradición de Clavijero y de Bustamante en su interés por las culturas indígenas, sin rechazar la herencia hispánica que había enriquecido su síntesis cultural. Sin embargo, sus conceptos también cambiaban si los comparamos con lo que escribió para el

584 Luis Weckman, *op. cit.* pp.346-350.

585 *Ibidem.*

586 *Ibid* p. 24.

álbum México y sus Alrededores en 1856, cuando en la descripción para la lámina que contenía diversas piezas del Museo Nacional daba cuenta de la gran semejanza de algunas piezas con las egipcias, como por ejemplo la estatua de Tláloc de la que dice "su postura es idéntica a la ordinaria de la mayor parte de las divinidades egipcias"; otra "estatua de piedra de tecalli representa a una mujer sentada sobre sus piernas en la postura peculiar de las mujeres mexicanas y que se nota idéntica a la de multitud de estatuas egipcias."⁵⁸⁷ Estas comparaciones no volvieron a aparecer en las notas que escribió acerca del viaje que ahora comenzaba.

El itinerario continuó: a su paso por Orizaba, fue recibida con toda pompa por los empleados del ferrocarril; en Paso del Macho, esperó a la Emperatriz, quien junto con todo su séquito tuvo una entrada festiva al Puerto. Ahí tuvieron que permanecer más tiempo que el estipulado por Maximiliano a causa de un norte. Se embarcaron finalmente en dos navíos, Carlota en el *Tabasco* por llevar la bandera mexicana y Ramírez en el *Dándolo* de origen austríaco. La travesía de Carlota estuvo llena de molestias, mientras que la de Ramírez de satisfacciones. El día 22 llegaron al Sisal para salir de inmediato a Mérida.

En Mérida, Ramírez recorrió el convento franciscano y apuntó cómo sus piedras habían servido para la construcción de casas nuevas, como la que albergaba ahora a la Emperatriz. Estudió el arco que había maravillado a Stephens, y en esta ocasión no encontró una compatibilidad en sus juicios. En su opinión no era un arco de origen prehispánico, sino una bóveda construida por los franciscanos a partir de alguna otra edificación anterior, a modo de utilizar las gruesas paredes.

Los yucatecos, en su opinión, forman un pueblo *sui generis* que no tiene semejanza con otros, puesto que entre ellos no sólo existe la división de clases, sino de castas. Describe su vestimenta y comenta: "el conjunto de ésta gente así uniformada forma un espectáculo verdaderamente singular."

⁵⁸⁷ México y sus Alrededores, p. 54. edición de 1869.

Ramírez entró en contacto con los coleccionistas de la Península: así nos cuenta que don Pedro Regil poseía documentos que pertenecieron a Waldeck y formaban parte de los manuscritos de Kingsborough, de los cuales sacó algunos facsímiles en papel transparente; le interesó asimismo la narración del viaje de Dupaix.⁵⁸⁸

El día primero de diciembre, Carlota dio permiso a Ramírez de adelantarse a Uxmal, para lo cual había contado con la venia de don Simón Peón, aquel legendario personaje de cuya ilustrada y generosa hospitalidad Stephens había dejado constancia. Cuando la emperatriz llegó a la hacienda el día 7, Ramírez trasladó su gabinete de estudio a la llamada Casa del Gobernador. Lo acompañaban La Roche y Regil. La Casa del gobernador había sido considerada por Brasseur de Bourbourg como el Partenón Mexicano y Uxmal fue calificada por Charnay como la última expresión de la civilización americana y aseguraba que Uxmal era a Yucatán lo que Atenas respecto del Atica.⁵⁸⁹

Don Fernando elogia los dibujos bien figurados de Catherwood y tacha de inexactos y fantásticos los de Waldeck. Hace una descripción detallada de la manera de construir y de los detalles decorativos. Describe la estampa del tomo 1 del libro de Stephens, quien ya había hablado acerca de las diferencias entre el primer estudio de Waldeck y el suyo.

Las comparaciones que hace ahora se centran con las culturas del centro; así, cuando habla de la representación de los prisioneros desnudos, encuentra que así se ven los prisioneros en las culturas mexicas.

Los nombres por los que los edificios se seguían y siguen nombrando son los que les había puesto Stephens: la casa del gobernador, la casa de las monjas, la casa de las tortugas, la casa de las palomas, la casa de los pájaros, la casa de la vieja, la casa del enano o del adivino y la sin nombre.

⁵⁸⁸ *Ibid.* p. 43.

⁵⁸⁹ *El Cronista de México*, 5 de enero 1866. (BDSPP)

Ramírez se alejó del grupo que rodeaba a Carlota, volvió a Veracruz en el Dándolo y del 20 al 25 de diciembre se enfermó y fue curado con baños de pies de mostaza, el primero de enero salió de Córdoba y el 2 la ciudad de México lo recibía con un gran temblor.

En un memorándum desde Isla del Carmen, en su viaje de regreso a México, Carlota escribe 8 puntos a tratar con el comisario imperial de Yucatán. Uno y muy extenso lo ocupan las ruinas, en él pide un informe "sobre las ruinas, su condición, el catálogo con su nombre y su ubicación geográfica, un presupuesto de los gastos necesarios para su reparación y mantenimiento, distribuido en varios años."⁵⁹⁰ En otro memorándum consignaba que debía haber conservadores en los lugares de las ruinas y que sería necesario el tener modelos de ellas tanto para el museo de Mérida como para el nacional de México.⁵⁹¹ Las medidas eran acertadas, la realidad imposible. Yucatán a pesar de todo fue el primer estado en tener una legislación que salvaguardara las culturas prehispánicas y en tener un Museo de antigüedades de la Península.⁵⁹² Don Fabián Carrillo, Pedro Regil Peón, Crescencio Carrillo, David Cásares y los artistas Gabriel Vicente Gahona y José Dolores Espinosa fueron los miembros de la junta directiva.⁵⁹³ Carlota quedó complacida de la formación de la "comisión del Museo que traerá mucho fruto a las investigaciones de la historia y es un modo de halagar a aquella aún poderosa raza de los mayas."⁵⁹⁴ escribió al Comisario Imperial, ahora el Sr. Bureau, a quien comenta que "he visto con gusto la visita de usted a Uxmal y su empeño en el establecimiento del Museo. Para ella, "las gigantescas ruinas de las ciudades desaparecidas que cubren el suelo de la Península, mantienen el deseo de la investigación y el saber."⁵⁹⁵ Para abril de 1866 Carlota hizo otro viaje de interés arqueológico ahora a Teotihuacan y del que no dejó ninguna memoria.

⁵⁹⁰ Luis Weckmann, *op.cit.* p. 354.

⁵⁹¹ *Ibid.* pp. 160-161.

⁵⁹² Decreto del 1 de junio de 1866, que establece en Mérida el Museo de Arqueología y Artes.

⁵⁹³ Eduardo Urzaiz, *Del Imperio a la Revolución 1865-1910*, Gobierno del Estado de Yucatán, 1971, p. 39.

⁵⁹⁴ Luis Weckman, *op.cit.* pp. 127-128.

⁵⁹⁵ *Ibid.* pp. 118-119.

Expediciones científicas

El descubrimiento de Metlatoyuca nos habla de los modos en que se hacían los hallazgos. Un nuevo hacendado había comprado grandes extensiones de terreno cerca de Huauchinango; cuando todos sus invitados se hallaban en el "comelitón", alguien sugirió un paseo a un bosque que, por lo impenetrable, los indígenas le habían dado el nombre de *El bosque encantado*. Se dispusieron a salir y después de un accidentado camino llegaron y descubrieron vestigios de calles, casas de techo de bóveda triangular y al penetrar en una de ellas encontraron muchos ídolos de piedra que enviaron a Huauchinango. A principios de julio el prefecto de Huauchinango, el teniente coronel Juan B. Campo, mandó un extenso informe al Emperador.⁵⁹⁶

El 23 de julio una comisión científica formada por Ramón Almaraz, Antonio García Cubas, Guillermo Hay, José Ma Velasco y Luis Coto acompañados del prefecto de Huauchinango Juan Bautista Campo llegaban al sitio arqueológico, y allí permanecieron hasta el 7 de agosto. Ramón Almaraz estuvo encargado de investigar la parte geográfica de la Mesa y de los caminos; el Sr. García Cubas del levantamiento de los planos de las ruinas; el Sr. Guillermo Hay de la parte arqueológica, ayudándose de la fotografía para sacar vistas de los monumentos importantes; y los Sres. Coto y Velasco, de hacer vistas de algunos de los monumentos en donde por las circunstancias particulares de la obscuridad del bosque no era posible hacer fotografías.⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ La Sociedad, "Restos de una ciudad" 10 de julio 1865. (BDSPP) Los informes sobre la región también le llegaron y en inglés al Comisionado imperial para la colonización donde se le informa acerca de los cultivos y la ganadería. Las tierras le fueron adjudicadas a principios de 1866 a Manuel de la Cunha Reis para traer 500 portugueses para las colonias de Amixtlán y Metlatoyuca en el distrito de Huauchinango. Biblioteca el Congreso fondo Matthew F. Maury, documento 4409, noviembre 1865 y documento 4438, 18 de enero 1866.

⁵⁹⁷ El Pájaro Verde, "Las Ruinas de Metlatoyuca" 17 de agosto 1865. (BDSPP). Para ver la participación de Velasco y Coto consultar el capítulo: *La Academia, los académicos: usos y costumbres*. pp. 99-101.

Hubo otra comisión nombrada por la junta de mejoras materiales del distrito integrada por un cura, el administrador de rentas, el contador de aduanas y el subprefecto. Después de un viaje accidentado la comisión no pudo permanecer en la Mesa pues existía la posibilidad de un ataque por parte de los "plateados" que estaban levantados y que anunciaron tomarían el lugar. ¿Cuál fue el interés de esta comisión local? ¿Los tesoros por encontrar, la idolatría encubierta en el bosque encantado? ¿La colonización portuguesa?

Los reportes de la Comisión Científica iban a ser publicados por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística; así lo anunciaron en su boletín de 1866, pero los acontecimientos del siguiente año impidieron que esto sucediera.⁵⁹⁸ En 1866, la Secretaría de Fomento publicó una breve memoria, y la prensa dio a conocer los amplios informes que Campo envió al respecto; gracias a ello nos enteramos de que fueron remitidas a la Ciudad cuatro cajas rotuladas S.M..

Le remití cuatro máscaras de mármol, perfectamente labradas, entre ellas una negra que solicitaron con empeño comprar los Hnos. Tangassi por encargo especial de sus corresponsales y para el museo particular de antigüedades mexicanas de S.M. Víctor Manuel y con este doble mérito la reserve para nuestro soberano quien tal vez no esté al tanto de esta circunstancia, ni yo he podido saber si S.M. se sirvió aceptar las antigüedades que contenían los cuatro cajones que mi respeto y adhesión le ofrecieron para su museo particular.

Campo cerró el sitio para que no llegaran los curiosos y los comerciantes de piezas que, como podemos observar, ya existían de modo organizado. Maximiliano conoció a los Tangassi pues no hacía mucho que en ese mismo año, había ido a su establecimiento y había comprado "las piezas de mejor gusto, para adorno del palacio imperial de México y del de Chapultepec. Entre las escogidas por S.M. algunas de las grandes fueron de

⁵⁹⁸ La Sociedad, 4 de enero 1866. (BDSPP) El periódico recibió la interesante Memoria de la expedición (sic) científica mandada por el gobierno el presente año a Metlatoyuca, a la que se acompañan varios planos y mapas ancestras (sic) a ella. Como los individuos de la Comisión los más de ellos son socios de esta Sociedad, le ha sido muy grato recibir tan importante trabajo y que se publique en el boletín. Sin embargo ésta no se publicó.

las premiadas en las exposiciones europeas."⁵⁹⁹ Maximiliano seguramente sabía de las relaciones de los Tangassi con Víctor Manuel, pues se había publicado en los periódicos que "Carlos Tangassi había sido condecorado por S.M. Víctor Manuel con la cruz de la Orden de San Mauricio y San Lázaro."⁶⁰⁰ Por otro lado, Carlota mantuvo correspondencia con Víctor Manuel a su regreso en Europa en 1866.⁶⁰¹

Es curioso notar que Campo debió repetir lo que oía, al asegurar "que las dos momias egipcias que encontré con la comisión científica revela que este país fue en la antigüedad habitado por egipcios, circunstancia que han querido negar las demás naciones civilizadas del mundo, por no querer conceder que de México tal vez salió la civilización de todo el mundo." Que había oído puede ser sugerido por lo que García Cubas publicó en su Diccionario Geográfico. Cuando se refiere a Metlatoyuca dice que es una "Hacienda de la municipalidad de Pantepec, Distrito de Huauchinango, estado de Puebla. En esta mesa se encuentran las extensas ruinas de Metlatoyuca que consisten en pirámides, edificios, túmulos, caños y otras varias construcciones que demuestran el antiguo asiento de una gran población. Los ídolos allí encontrados son muy notables particularmente una estatua del tamaño natural muy semejante a las momias egipcias."⁶⁰² En El Libro de mis recuerdos García Cubas dedica un capítulo a esta excursión y en tono ameno hace saber al lector de las peripecias para llegar a un lugar tan apartado como las ruinas de Metlatoyuca, el cruce de los ríos, los puentes de maroma, la caída de las mulas, la aparición de un temible lagarto, la hospitalidad de sus anfitriones, lo pesado de la carga, lo curioso de los indios.

Según García Cubas, las ruinas "pertenecen a grandes edificios, de planta irregular levantados sobre plataformas con escalinatas a pirámides de diversas dimensiones construidas de piedra con barro y revestidas por hileras de pequeños sillares de arenisca de grano fino, cubiertas con una

⁵⁹⁹ El Cronista de México, "Bellas Artes el establecimiento de los señores Tangassi" 1 de abril 1865. (BDSPP)

⁶⁰⁰ Ibidem.

⁶⁰¹ Luis Weckmann, op cit. p. 24 y 121.

⁶⁰² Antonio García Cubas, Diccionario Geográfico, Tomo IV, Mexico, Secretaría de Fomento, 1890, p. 54.

capa de mezcla perfectamente bien bruñida...Se encontraron dos esculturas de arenisca, de las cuales una fue de mayor interés por representar una momia con sudario y vendaje como era costumbre en Egipto. Este precioso objeto fue transportado a Huauchinango, con el fin de ser remitido al Museo Nacional."⁶⁰³

La Comisión había acudido a García Chimalpopoca para indagar la etimología del lugar, y ésta había resultado ser "lugar fortificado con piedras macizas", ya que *Mettal* es piedra masiva, *Tlatoctia* verbo que significa fortificar y *yocan* lugar.

La memoria nos permite ver los distintos objetivos que la expedición tuvo. Se necesitaba conocer "la situación y superficie; hacer una descripción del clima y topografía de las producciones y demás circunstancias para ver si se podrán dedicar con ventaja a la colonización"⁶⁰⁴ Además de levantar un plano de las ruinas de las que había hablado el subprefecto Campo. Para el primer objetivo además de todas las mediciones geográficas, estudios geológicos, descripciones de la flora y la fauna, se describieron a sus habitantes. Los indios son descendientes de los aztecas y pasando Xico de los totonacos que tienen mejor carácter, en general "son dóciles [de] carácter terco y desconfiado y por el arraigo de sus antiguas costumbres y preocupaciones"; necesitan ser ilustrados. Ellos fueron testigos de como al abandonar la carga con los ídolos en Huauchinango uno de ellos "se dirigió a él diciéndole en Totonaco "Tú eres un mal dios, pues te has dejado traer, voy a pedir permiso a los demás dioses para venir con todos los del pueblo para azotarte; más entre tanto recibe esta moneda que te ofrecemos para que no nos hagas daño."⁶⁰⁵ Para su asombro los demás indígenas siguieron los mismos pasos depositando monedas en los ídolos que se irían ahora al Museo Nacional.

Las empresas culturales y las de colonización se enlazaban por la misma política imperial ¡una conquista civilizadora! El rescate del indígena y el movimiento pro-colonización planteado por Pimentel iba tomando

⁶⁰³ Antonio García Cubas, El Libro de mis Recuerdos p. 568- 585. Ver fig. 68.

⁶⁰⁴ Ramón Almaraz, Memoria acerca de los Terrenos de Metalltoyucan, p.1.

⁶⁰⁵ Ibid. p. 19.

cuerpo en los expedientes levantados por las comisiones que para ello se formaron.

Otros envíos para el Museo Nacional fueron reseñados por los periódicos. Así estos informan acerca de la excavación de un monumento tarasco en el que se encontraron piezas muy interesante y que fueron enviadas en abril de 1865. Desde Morelia el Sr. Guadalupe Romero presentó a la Sociedad de Geografía y Estadística objetos encontrados en las excavaciones hechas en el cerro de Morelia recomendado se fotografíen y se escriba su descripción arqueológica para darlos a conocer.

Como miembro de los exploradores de la *Comission Scientifique du Mexique* creada por Napoleón III, llegó a México el arqueólogo francés León Méhédin.⁶⁰⁶ Nacido en 1828, se había formado como arquitecto y entró más tarde al taller fotográfico de Le Gray. Fue enviado como fotógrafo en la Guerra de Crimea donde su misión fue tomar una panorámica de Sebastopol. Cuando regresó del Oriente obtuvo el título de "fotógrafo del Estado Mayor del Emperador," cargo con el que fue a la campaña de Italia, y Egipto, donde empezó a trabajar como arqueólogo.⁶⁰⁷ En marzo de 1866 se encontraba excavando en Xochicalco por las fechas en que Maximiliano estaba decidiendo sobre los proyectos de Cuernavaca. Méhédin mantenía correspondencia con Carlota y por ella nos enteramos del interés que se tenía por obtener un relieve para el Museo de México, a lo cual el arqueólogo planteaba que sería mejor que la pieza fuera colocada de nueva cuenta, donde pertenecía, en Xochicalco y que no se perdiera como una pieza más en el Museo. Sin embargo la decisión se la dejaba al albedrío de Carlota. En su opinión "le monument est aujourd'hui déblayé " y continúa que no fue posible "que en su primera visita se tuviera una idea exacta de la belleza de la escalera y la perfección de los monumentos. Ya he restablecido uno de los tableros y necesitaría 10 mil francos como máximo para su restauración total."⁶⁰⁸ François Aubert tomó una serie de fotografías que muestran a los arqueólogos en las ruinas cuando se encontraban haciendo sus trabajos. Probablemente el pedazo que se

⁶⁰⁶ Ver el capítulo: *Maximiliano y la creación de un proyecto imperial*, pp. 24-25.

⁶⁰⁷ Crimée 1854-56 premiers reportages de guerre.

⁶⁰⁸ Luis Weckmann, op.cit. p. 97-98.

encuentra desprendido sobre el túmulo de la pirámide es el que se querían traer a la Ciudad.⁶⁰⁹ (fig. 122) Méhédin contaba con los servicios de Antonio Orellana, alumno de la Academia, como dibujante de la expedición. Orellana ejecutó más de 70 dibujos de "diferentes ídolos y estatuas" y otras tantas acuarelas de episodios de la guerra de la conquista y varias armas de los indios.⁶¹⁰

Se empezaba a hacer el rescate de la piezas, su acumulación y estudio en los Museos desde el punto de vista cultural; sin embargo no se hacía su valoración como objeto estético. Y para ello el coleccionismo de Maximiliano ha de haber influido. Se conoce con el nombre de "*La collezione Messicana di Massimiliano*" y consta de 191 piezas de las cuales 24 son esculturas de piedra. Las obras pertenecen tanto a la cultura olmeca, como la azteca y del golfo.⁶¹¹ Entre las piezas originales hay algunas que son imitación. Varias son las deidades que forman parte de la colección ellas son: Xochiquetzal, Tezcatlipoca y Xipe Totec.⁶¹²

Valoración estética del Arte Prehispánico.

Varias son las opiniones que sobre ello se han encontrado, en 1863 el Dr. Rafael Lucio escribía sobre la pintura mexicana e incorporaba para descalificarlo al arte producido en la época prehispánica: "Existen pinturas mexicanas anteriores a la conquista hechas por los aztecas y otros antiguos pobladores de México; pero estas obras, bajo el punto de vista artístico no ofrecen interés, por grande que sea el que inspiren bajo otros aspectos...el arte no tenía importancia para ellos: así es que en sus pinturas no hay buen dibujo, ni claro oscuro, ni color, ni expresión, ni perspectiva, ni nada de lo que debe haber en una pintura, para ser apreciada por su mérito artístico."⁶¹³ En su juicio resumía la opinión generalizada: la única manera

609 Musée Royale de l' Armée.

610 10 de agosto 1865. documento 6453. (AAASC)

611 Christian F. Feest, "Massimiliano, Miramare, e il Messico nelle collezioni del museo etnografico di Vienna" en Laura Ruaro Loseri, *op.cit.* pp. 67-69.

612 *Ibid.* p. 68.

613 Rafael Lucio, "Reseña Histórica de la Pintura Mexicana en los siglos XVII y XVIII" *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, 1863. (BDSPP)

que en esa época se podía entender el arte, era a través de los valores occidentales, aprendidos en la larga evangelización que empezó momentos después de la conquista.

De la misma opinión era el director del ramo de pintura de la Academia de San Carlos. A casi veinte años de haber llegado al país, en la entrega de premios de 1863, Pelegrín Clavé dejaba constancia pública de su labor en la dirección de la clase de pintura. Su relato lo llevó a los orígenes europeos de la pintura religiosa con Giotto y Cimabue y el traslado de ese tipo de pintura a México durante la colonia con el fin de "ahuyentar las pavorosas y confusas sombras terríficas de los deformes dioses sanguinarios." Clavé les comunicaba a sus alumnos que sería a través del "arte cristiano que os han legado los grandes maestros espiritualistas ... que conquistaréis algún día, igual lauro al que brilla en sus frentes; jamás lo alcanzareis descendiendo al mezquino y bajo terreno de las pasiones humanas."⁶¹⁴

Un documento guardado en los archivos de la Academia, sin fecha y sin firma, da cuenta de un discurso pronunciado ante los emperadores con motivo de una repartición de premios, probablemente la de 1864. Nos interesa porque el autor al hacer una breve historia de la escultura, apunta que en la época prehispánica:

se encontraba lo mismo que las demás artes de imitación en un estado de imperfección tal que sorprende y admira si se reflexiona por una parte que debió haber un gran número de individuos consagrados a este arte, ya que por donde quiera se han encontrado sembrados objetos de escultura entre los cuales en los trastos, vasos, bajorrelieves y adornos había algunas bellezas de mucha originalidad y por otra que los antiguos mexicanos se hallaban más adelantados en ramos difíciles del saber humano como por ejemplo la astronomía...en la escultura desconocían las proporciones del cuerpo humano y las proporciones eran muy imperfectas... los dioses ávidos de

⁶¹⁴ Distribución de premios Romero de Terreros *op.cit.* pp 354-356.

sangre debían representarse con facciones monstruosas y tales como el pueblo los concebía.⁶¹⁵

Si los eruditos cercanos a la Academia de San Carlos no podían integrar el pasado prehispánico como parte de la cultura en cambio el historiador don Manuel Orozco y Berra fue capaz de comentar "dos de sus piezas nos han cautivado por su hermosura ciertas máscaras de limpio y correcto dibujo pulidas y acabadas con esmero verdaderamente artístico, horadadas en la parte superior servían para cubrir el rostro de ciertos dioses en las solemnidades... [refiriéndose según Bernal a unas máscaras teotihuacanas] En cambio las imágenes de los dioses son horribles, careciendo en absoluto de belleza artística quedan aún más desfigurados por un simbolismo recargado y fantástico añadiendo espanto a su fealdad. Las estatuas demandan miedo más que respeto."⁶¹⁶

Desde la colonia, acudir a la herencia prehispánica fue un modo de hacer patria. Ahora en el siglo XIX Maximiliano, fascinado por el coleccionismo, rescataba las antigüedades mexicanas como parte de lo mexicano. La valoración estética de los objetos creados por las culturas prehispánicas tuvo que esperar. El acercamiento de Maximiliano al indígena actual tuvo tintes socialistas. Sin embargo, algunos de los personajes que lo rodeaban seguían preguntándose cual podría ser la involucración del indígena actual en la formación de la nación mexicana. No encontraron respuesta satisfactoria.

615 Sin fecha. sin autor. documento 6574. (AAASC)

616 Ignacio Bernal, *op.cit.* p.99.

Conclusiones

Con el rescate de las fuentes que la historia triunfadora relegó se ha podido reconstruir la historia del periodo 1864 67 y encontrar modos de hacer que siguieron "forjando patria" pues los parámetros de los que partían estaban enraizados en el paradigma liberal del progreso y la modernidad. Cada una de las artes plásticas bajo el patrocinio de Maximiliano respondió de distinta manera a las necesidades del proyecto imperial.

El retrato oficial constituyó (constituye) un asunto de estado, pues con ellos se trataba de mover voluntades y atraer lealtades. Para los emperadores mexicanos resultó de suma importancia que sus efigies oficiales las hiciera el mismo pintor que retrataba a la realeza europea. ¡Era un símbolo inequívoco de pertenencia!

Ya en México, el retrato europeo no representó la idea que Maximiliano quería difundir. Así comisionó a Santiago Rebull quien ejecutó un retrato mas cercano a una fotografía. El carácter del personaje detenta más prestancia que los atributos del poder. La imagen habla de un cambio de mentalidad y marca una diferencia con la tradición de retratos reales devenidos de las monarquías absolutistas. La monarquía constitucional en la que creía, la austeridad austríaca y la fotografía democratizaron la imagen real.

La lectura que se desprende sobre cuál era la imagen que Maximiliano quería dejar en sus súbditos, era la del "pacificador" que a través del conocimiento del territorio y el contacto con la población lograría la unificación del imperio; era el signo de un conciliador y no la imagen de un guerrero o conquistador. Es claro que la intención discursiva de la obra niega una parte de la realidad -la violencia, que a unos cuantos kilómetros se desarrollaba. Sus viajes al interior del país, sus paseos alrededor de la Capital, sus excursiones arqueológicas, fueron los medios que buscó para dejarse ver en esta faceta de gobernante.

Retratarse con el traje típico del lugar fue para Maximiliano y Carlota el principio por el que comenzaba una identificación con la región que se les daba para gobernar. La presencia del ambiente mexicano hizo que Maximiliano se retratara con el llamado "traje nacional". El impacto que dejaron estas imágenes fue distinto según la clase social. Sin embargo llegó a ser una forma de retratarse de la alta burguesía hacendada.

La escultura en bronce concebida por Sojo no fue de su agrado, acaso porque no le gustó verse como un "augusto romano". Su imagen se estaba definiendo como la de un buen burgués: promoviendo la paz, el conocimiento, el progreso y la modernidad.

El retrato imperial de Carlota ejecutado por Graefle fue reproducido en fotografía, en litografía, en vidrio, en tazas y platos de porcelana más no fue copiado al óleo. Quedó junto con la fotografía de Malovich como un ícono más de la monarquía. Al ser reproducido por la fotografía se creaba la ilusión de que la toma hubiese sido hecha del natural y no la creación decantada de un imagen imperial con siglos de tradición detrás de ella. ¡Así se debían ver los monarcas!

Vestida de negro, rodeada de un chal, sosteniendo un libro, vista casi de espaldas, Carlota nunca sonríe ni ella, ni las muchas mujeres que posaron en esos años. La *carte de visite* codificó una manera de presentarse ante el fotógrafo. La variación en las poses, estuvo, por un lado vinculada a la tradición del retrato pictórico y por otro abrió, por su inmediatez otras maneras de ver.

Carlota para todo lo relativo a la creación de una imagen y un espacio tuvo y mantuvo una opinión. Sus conocimientos e interés por las artes se manifestaron repetidamente. Para los retratos oficiales se pensó en el mismo pintor que su madre había escogido y que como hemos visto llegó a ser el predilecto entre los monarcas europeos de medio siglo. Ella pidió, como nos los hizo saber Montiel, encargos a los pintores; mantuvo becarios de su propia dote y formó álbumes fotográficos. Sus posibilidades se vieron restringidas por la brevedad de su estancia, más en el tiempo que estuvo

demonstró su participación interesada en crear y sostener una memoria visual.

Maximiliano vio en la historia la fuente principal y el punto de partida para un programa decorativo. Con la elaboración de proyectos buscó construir su propia historia, a la cual ahora habría que unirle su presente mexicano. Ellos salieron de las manos de artistas, tanto mexicanos como europeos, con un vocabulario alejado de la mitología.

El mundo prehispánico fue recreado por los alumnos de la Academia: Luis Coto, José María Velasco y Miguel Noreña quienes se adelantaron a la solicitud de Maximiliano de seis frescos históricos sobre la historia antigua de México.

El pasado reciente fue puesto en marcha bajo el patrocinio directo de Maximiliano. A José Salomé Pina le encargó el cuadro que dejara constancia de la entrevista con el Papa Pío IX. Para el Palacio Imperial, Maximiliano encargó a Santiago Rebull la dirección del proyecto pictórico que conjuntaba a los héroes que habían sido reconocidos por los distintos sectores ideológicos y políticos de México. El vocabulario del imperio para transmitir su mensaje no se valió de las enseñanzas bíblicas como en el tiempo que la Academia estuvo dominada por los conservadores, éste fue más directo.

Los monumentos públicos debían ser también una lección de Historia en el Monumento a la Independencia se reconocía al mundo Prehispánico a la Conquista, a la Independencia pero también a la Reforma. Individualmente se reconocieron a Morelos, Guerrero y Robles Pezuela. El número de monumentos fue tan crecido que se hizo necesario requisar el bronce de los cañones inútiles.

Como parte de la historia europea y de la alianza de Maximiliano con Napoleón sus retratos presidieron las ceremonias oficiales. Los cuadros realizados por Clavé de Napoleón III y Eugenia de Montijo al ser copias de Winterhalter nos hablan de una internacionalización de la imagen, más que de una visión propia de Pelegrín Clavé sobre los emperadores.

Maximiliano se tenía que rodear no sólo de los héroes mexicanos que para él y ahora en su nuevo país tenían significado, así que ordenó la factura de todos los Habsburgo de la rama española. Maximiliano al incluir a todos los reyes españoles de la dinastía Habsburgo los reconocía y se reconocía como su descendiente. Si en Miramar había encargado una serie de cuadros para construir una tradición del sitio ahora en su nuevo Palacio construía una línea histórica que lo arraigaría a México. A diferencia de Miramar, los cuadros acaso por tratarse de retratos, no hicieron uso de los elementos alegóricos-mitológicos. La alegoría y el mito habían constituido un repertorio coherente capaz de ofrecer respuesta, a cualquier tipo de demanda iconográfica ahora era el turno de la historia para dotar de valor didáctico a la imagen.

También quería en su galería ver a sus contemporáneos y para ello pidió su retrato con el de su hermano Francisco José, Rebull -el autor de la comisión- coloca a los dos hermanos de pie y en uniforme, se encuentran unidos de frente viendo al espectador, sin embargo la figura de Maximiliano fue colocada un paso adelante.

En el ámbito público las imágenes que a manera de noticia visual, circularon en la ciudad de México fueron producidas a través del grabado, la litografía, la fotografía ó técnicas derivadas de ellas. Estas imágenes fueron las que sirvieron como registro de las noticias, promovieron valores cívicos o morales y propusieron distintos modos de ver a los ciudadanos del siglo XIX. La revolución de la imagen se daba por estos incipientes medios "masivos de comunicación".

La prensa leída por unos cuantos fue la arena en donde se debatieron, se expresaron, puntos de vista diferentes. Si en 1850 una caricatura había producido un duelo, ahora podía llevar al caricaturista o al editor a meses de prisión. Notable fue el caso de Constantino Escalante quien fue aprehendido en Pachuca a dos meses de llegada la Regencia. ¿Su aprehensión estaría vinculada con la prohibición de exponer las escenas de guerra? Escalante entre julio y noviembre de 1862 notificó visualmente

cada semana de las diversas batallas contra el ejército francés; en una cuerda informativa semejante a la de Constantin Guys.

La historia, la lucha, no sólo se iba consignando en las páginas de las publicaciones efímeras de la Ciudad de México y la provincia sino que se publicaron libros y folletos por entregas semanarias. En Francia también existió el interés de dar a conocer las noticias sobre la guerra en México. El número y variedad de publicaciones fue extenso pero la prensa mexicana sólo dio noticia de la de Bedollière. El semanario L' Illustration tenía su corresponsal que le enviaba puntualmente los croquis de los eventos mexicanos, seguía al ejército, pero también daba cuenta de aspectos sociales y culturales.

Los temas más tratados por el caricaturista de La Orquesta fueron una crítica hacia los problemas planteados por una modernidad bajo los auspicios del liberalismo: la construcción de los ferrocarriles, la desamortización de los bienes eclesiásticos, la sorpresa de los conservadores ante las medidas liberales del gobierno de Maximiliano y la censura de la prensa. La persona de Maximiliano como parte de la caricatura sólo apareció cuatro veces durante los primeros meses de su segunda época, se le representó con garbo y sin ironía. Sin embargo es claro que cuando el periódico se afilió a una historia partidista liberal, pero contraria al imperio esta no resultó tolerada. Las caricaturas desaparecieron del imperio, con la clausura de esta publicación que volvió a ver la luz al restaurarse la República un año después.

El uso de la fotografía amenazó el poder de la litografía. Las discusiones sobre sus beneficios y cualidades habían sido ventiladas en la prensa mexicana desde 1862. Federico Waldeck, aquel legendario grabador que vivió más de 100 años, y el famoso arquitecto de la modernidad Viollet le Duc entablaron una discusión en torno a la validez de las imágenes.

Además de la "objetividad" lograda por la fotografía, ésta empezaba a desbancar a la litografía, pues el progreso en la reproducción de imágenes estaba comenzando. La litografía no hacía 70 años que había sustituido al grabado como medio de reproducción masiva y ahora la

fotografía estaba por ocupar ese lugar. En materia de creación y duplicación de imágenes no se había dicho la última palabra. La difusión de la litografía aventajaba a la fotografía, como complemento de las publicaciones ya que ésta última no se podía reproducir masivamente a través de los medios de impresión conocidos.

Los álbumes litográficos que formaban parte de las bibliotecas decimonónicas como medios para conocer visualmente regiones apartadas, eran complementados ahora por los fotográficos. Literatos de la época nos describieron los viajes que se podían hacer a través de esas imágenes desde la comodidad del hogar. Con ello un sector de la sociedad se fue introducido paulatinamente en las muestras más selectas de la cultura occidental.

Las instituciones de salud, a su manera controlaron a la población mediante la imagen. Se elaboraron fichas de las prostitutas, y se formó El registro de mujeres públicas conforme al reglamento expedido por S.M. el emperador el cual se inicia en 1865 y termina en 1867. No se conocen registros inmediatamente posteriores de prostitutas.

Si el advenimiento de los emperadores había originado una gran variedad de imágenes de fácil circulación, la ejecución de Maximiliano, Mejía y Miramón en Querétaro produjo imágenes de difícil circulación que fueron censuradas en Francia en los meses subsecuentes a la ejecución.

La difusión de las imágenes por los medios decimonónicos de reproductibilidad dieron cuenta de la historia pública y semi-privada del naciente imperio. La caricatura criticó, la fotografía democratizó y las estampas litografiadas construyeron la mayor de las veces escenas idealizadas desde distintas perspectivas.

La creación de un espacio para el imperio contempló un proyecto global de urbanización. La voluntad de construir y el gusto por modificar estructuras fue una nota constante en la vida de Maximiliano. Con la pluma abría calles, armaba plazas, derrumbaba monumentos coloniales todo ello con el fin de que la ciudad adquiriera un rostro moderno.

Maximiliano había visto y sabía cómo una ciudad medieval como Viena había perdido su muralla y se le construía un bulevar externo alrededor del cual se construyeron los museos, teatros y oficinas públicas durante el reinado de su hermano Francisco José. Sobre la calzada de Chapultepec que abría sobre vastas extensiones un plan similar fue imaginado, sin embargo las obras no fueron edificadas por el gobierno y la plusvalía de los terrenos sí fue aprovechada por los ex-funcionarios imperiales y los fraccionadores de los terrenos.

Desde Miramar decidió que vivirían en Chapultepec y él mismo proyectaría las obras y para ello solicitó un plano a lápiz de las habitaciones altas y bajas de Chapultepec. Se adquirieron terrenos adyacentes para formar un gran parque y competir con Miramar. En los planos que proyectaría Kaiser el motivo principal para los frisos de las construcciones era la decoración floral sin embargo en uno de ellos Kaiser intentó llevar a cabo unas grecas prehispánicas. Estas dos maneras de decorar habían estado a discusión entre el cuerpo de arquitectos y todos coincidieron en las decoraciones florales más no así en las grecas "aztecas" como lo había promovido Kaiser. Las decoraciones al igual que los pinturas dejaban ver que el mensaje que Maximiliano quería emitir era el de un pacificador interesado en la naturaleza. Ya en la República Restaurada se retomarían los "motivos aztecas", no sólo en la arquitectura como símbolo de un nacionalismo republicano.

La urbanización de la ciudad quedó sólo sobre papel como un espejo de las pretensiones imperiales. La euforia planificadora de 1865, para junio de 66 había desaparecido. Ante la retirada de la ayuda francesa la economía se vio afectada y las obras de la capital suspendidas.

El diseño de los espacios públicos nos muestra la mentalidad de Maximiliano. Reticular en forma coherente ya fuera en el interior de los edificios, así como en la adquisición de predios para conformar un espacio articulado. Una ciudad moderna con ejes en retícula que abrieran paso al progreso fue el grito urbanístico del imperio.

Maximiliano, como extranjero que era, valoró la cultura mexicana con los acentos que la distinguían de la cultura europea. Fascinado en la arqueología, en la clase indígena y en lo mexicano, le interesaron las tesis sobre el indígena sobre todo aquellas elaboradas por Pimentel que en ocasiones hizo propias, pues creyó en la inmigración (como tantos gobiernos anteriores), en un gobierno justo y la aplicación de los valores cristianos. Para Maximiliano "las pirámides de Teotihuacan, las gigantescas ruinas de Uxmal, el admirable calendario que existe en nuestra hermosa capital, los pocos manuscritos que nos dejó conservar un viejo fanatismo, muestran que hubo un día triunfos de ciencia y de arte en este suelo; que había genios que unidos por grandes fines, creaban obras milagrosas, genios que se habían encumbrado en muchos puntos a una posición mas elevada que la misma vieja Europa. Estos hechos son consoladores, porque nos demuestran que después de la noche puede en este país llegar el día, día mas luminoso que el de ayer."

El Museo Nacional, a fines de 1865 tuvo grandes cambios. Primero fue separado de la antigua Universidad, la cual Maximiliano había clausurado por considerarla una institución que había perdido el sentido y que era mejor crear escuelas especiales. El Museo sería ubicado en el Palacio Nacional y sería dividido en tres departamentos: el de historia natural, el de arqueología e historia y la biblioteca. Ellos estarían bajo el cuidado de conservadores. Los cambios no sólo eran físicos sino conceptuales. La sección de Antigüedades dejó de serlo para ser transformada en el Departamento de Arqueología e Historia. Se iba perfilando su carácter científico. Su función sería la de reunir "pinturas, pequeños monumentos y demás datos relativos a esas ciencias ya sea venidos del extranjero o del país. Estos cambios no sólo afectaron al Museo sino que también a la Academia Imperial de Ciencias y Literatura y a la Academia Imperial de San Carlos, donde se instituyó interinamente la cátedra de arqueología. El nombramiento recayó en el arquitecto Ramón Rodríguez Arangoity, recién llegado de Europa.

El viaje arqueológico de Carlota a Yucatán significó el reconocimiento de una región de la que se tenían algunos informes alarmantes, debido a la guerra de castas y la siempre pendiente separación,

pero por otra parte se profesaba una gran admiración por la cultura maya. Carlota llegó a la conclusión de que esa cultura era autóctona y no como el abate Brasseur proponía de origen egipcio. Para el ministro Ramírez, interlocutor intelectual de Carlota, significó también un viaje de reconocimiento de sus lecturas y conocimientos arqueológicos sintió la necesidad de constatar lo que había aprendido de Humboldt, Waldeck, Dupaix, Catherwood y Stephens.

Carlota pensaba y sugería que debía haber "conservadores" en los lugares de la ruinas, se debía levantar un catálogo de ellas y que sería necesario el tener modelos de ellas tanto para el museo de Mérida como para el Nacional de México. Las medidas eran acertadas, la realidad imposible. Yucatán a pesar de todo fue el primer estado en tener una legislación que salvaguardara las culturas prehispánicas y en tener un Museo de Antigüedades de la Península. Don Fabián Carrillo, Pedro Regil Peón, Crescencio Carrillo, David Cásares y los artistas Gabriel Vicente Gahona y José Dolores Espinosa fueron los miembros de la junta directiva.

Si el rescate de la piezas se fue haciendo no así la valorización estética del pasado prehispánico. El Dr. Rafael Lucio escribía sobre la pintura mexicana e incorporaba para descalificarlo el arte producido en la época prehispánica. En su juicio resumía la opinión generalizada. La única manera que en esa época se podía entender el arte, era a través de los valores occidentales, aprendidos en la larga evangelización que empezó momentos después de la conquista.

Si los eruditos cercanos a la Academia de San Carlos no podían integrar el pasado prehispánico como parte de la cultura el historiador don Manuel Orozco y Berra comenta "dos de sus piezas nos han cautivado [refiriéndose según Bernal a unas máscaras teotihuacanas] por su hermosura ciertas máscaras de limpio y correcto dibujo pulidas y acabadas con esmero verdaderamente artístico, horadadas en la parte superior servían para cubrir el rostro de ciertos dioses en las solemnidades... En cambio las imágenes de los dioses son horribles, careciendo en absoluto de belleza artística quedan aún más desfigurados por un simbolismo recargado

y fantástico añadiendo espanto a su fealdad. Las estatuas demandan miedo más que respeto."

Desde la colonia acudir a la herencia prehispánica fue un modo de hacer patria. Ahora en el siglo XIX Maximiliano encantado por el coleccionismo rescataba las antigüedades mexicanas como parte de lo mexicano. La valoración estética de los objetos creados por las culturas prehispánicas tuvieron que esperar. Su acercamiento al indígena actual tuvo tintes socialistas. Sin embargo el ámbito que lo rodeaba seguía preguntándose sin encontrar solución, cual era la involucración del indígena actual en la formación de la nación mexicana.

Abreviaturas

**Archivo de la Antigua Academia de San Carlos Facultad de Arquitectura
Universidad Nacional Autónoma de México.(AAASC)**

Archivo General de la Nación.(AGN.)

**Banco de datos del Seminario de la Producción Plástica, Dirección de
Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia,
(BDSPP)**

**Haus-, Hof-, Staatsarchiv Hausarchiv Archiv Kaiser Maximilian Von
Mexico, en Viena. (HHStA).**

**Haus-, Hof-, Staatsarchiv Hausarchiv Archiv Kaiser Maximilian Von
Mexico. en Biblioteca del Congreso, Washington D.C., (HHStA LC).**

Periódicos

Diario del Gobierno de la República.

Diario del Imperio.

El Cronista de México.

El Mexicano.

El Pájaro Verde.

L' Ere Nouvelle.

L' Estafette.

L' Illustration.

La Ilustración Americana.

La Orquesta.

La Razón de México.

Le Trait d' Union.

El Siglo XIX.

La Sociedad.

Archivos

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. Facultad de Arquitectura UNAM.

Archivo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Archivo General de la Nación

Archivo Stato Trieste

Biblioteca Nacional de París

Biblioteca Nacional de Viena.

Haus-, Hof-, Staatsarchiv Hausarchiv Archiv Kaiser Maximilian Von Mexico, en Biblioteca del Congreso, Washington D.C (HHStA LC).

Haus-, Hof-, Staatsarchiv Hausarchiv Archiv Kaiser Maximilian Von Mexico, en Biblioteca del Congreso, Washington D.C., (HHStA LC).

Haus-, Hof-, Staatsarchiv Hausarchiv Archiv Kaiser Maximilian Von Mexico. en Viena (HHStA)

Mathew Fontaine Maury (1806 -1873) 1865-1866 Imperial Commissioner of imigration to the emperor of Mexico, en Biblioteca del Congreso, Washington D.C

Mapoteca Orozco y Berra Secretarái de Agricultura, Ganadería y Desarrollo Social.

New York Historical Society archivo Stephens

Bibliografía

Libros

Acevedo, Esther. Una Historia en quinientas caricaturas. Constantino Escalante en La Orquesta. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1994.

Advenimiento de SS MM II Maximiliano y Carlota al trono de México. Documentos relativos y narración del viaje de nuestros soberanos de Miramar a Veracruz y del recibimiento que se les hizo en las ciudades de Córdoba, Orizava, Puebla y México. ed La Sociedad. México Imprenta J.M. Andrade y Escalante 1864

Aguilar Ochoa, José Arturo. La fotografía durante el Imperio de Maximiliano 1864-1867. Tesis. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 1991.

Aichelburg, Wladimir. Maximilian Erzherzog von Osterreich, Kaiser Von Mexiko in etgenossischen Photographien. Wien. Verlag Orac. 1989.

Almanaque de la Corte de México 1866.

Almaráz, Ramón. Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca. México. Imprenta Imperial. 1866.

Altamirano, María Elena. Homenaje Nacional Jose María Velasco. México. Museo Nacional de Arte. 1993. 2 vol.

Alvarez, Manuel F. El doctor Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México. México. Imprenta A Carranza y Co. 1906.

Anders, Ferdinand y Klauss Eggert. Maximilian Von Mexiko Erzherzog und Kaiser. Wien. Verlag Niederösterreichisches Pressehaus. 1982.

Archives de la Commission Scientifique du Mexique Paris Imprimerie Impériale París. 3 vol. 1865-67.

Arnaiz y Freg, Arturo y Claude Bataillon. La intervención francesa y el imperio de Maximiliano cien años después 1862-1962. Asociación Mexicana de Historiadores. Instituto Francés de América Latina. México. 1965.

Arrangoiz, Francisco de Paula de. Apuntes para la Historia del Segundo Imperio Mexicano. Madrid. 1869.

----- México desde 1808 hasta 1867. México. ed. Porrúa.. Colección Sepan Cuantos ...no 82.

Arriaga, Antonio. La Patria Recobrada. Estampas de México y los mexicanos durante la Intervención francesa. México. Fondo de Cultura económica. 1967.

Báez Macías, Eduardo. Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867. México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. 1976.

----- La pintura militar de México en el siglo XIX. México. Secretaría de la Defensa. 1992.

Bernal, Ignacio. Historia de la arqueología. México. Porrúa. 1979.

Breve Noticia del recibimiento y Permanencia de S.S. M.M. en la ciudad de Puebla.

Cámara, Fernando. Guión e instalación del Museo Nacional de Antropología. "Los Kikapu de Coahuila" Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1961.

Casanova, Rosa E. Redefinición de la problemática de la Producción Plástica en México 1861-1876 Tesis de licenciatura . Universidad Iberoamericana. 1982.

Castro, Casimiro. México y sus Alrededores. 1869.

Castro, Efraín et al. El Palacio Nacional. México. Secretaría de Obras Públicas. 1976.

Ciancas, Esther. La Pintura Mexicana del Siglo XIX. Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. 1959.

Corti, Egon Caesar Conte. Maximiliano y Carlota. México. Fondo de Cultura Económica. 1976.

Chapman, John Gresham. La construcción del ferrocarril Mexicano 1837-1873. México. Septentas. 1975.(209)

Davis, F Keith. Désiré Charnay Expeditionary Photographer. Albuquerque. The University of New Mexico Press. 1981.

Debroise, Olivier. Fuga Mexicana Un recorrido por la fotografía en México. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1994.

Del Paso, Fernando. Noticias del Imperio. México. Diana. 1987.

Documentos Gráficos para la Historia de México 1854-76 1848-1911. México. ed. del Sureste. 1985. Vol I

Documentos Gráficos para la Historia de México 1854-76 La Reforma y el Imperio. México. ed. del Sureste. 1986. Vol II.

Fabiani, Rosella. The Castle of Miramar The Historical Museum. Edizioni Fachin. Trieste. 1989.

Fernández, Justino. El Arte del Siglo XIX en México. México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. 1967.

Fernández, Miguel Angel. Historia de los Museos de México. México. BANAMEX. 1988.

Firmiani, Franco y Flavio Tossi. Il Pittore Cesare dell' Acqua 1821 -1905 Fra Trieste e Bruxelles. Edizioni Fachin. Trieste. 1992.

Fousse-magne Reinach, Helene de. Charlotte de Belgique impératrice du Mexique. Paris, Plon Nourritco Imprimeurs et editeurs. 1925.

Galindo y Villa, Jesús. Historia Sumaria de la Ciudad de México. México. Editorial Cultura. 1925.

García Barragán, Elisa. Manuel F Alvarez Algunos escritos Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico. Secretaría de Educación Pública. Instituto Nacional de Bellas Artes. num. 18-19 Nov Dic 1981 Enero Febrero 1982.

----- El pintor Juan Cordero Los días y las obras. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1984.

García Cubas, Antonio. Diccionario Geográfico. Tomo IV 1

890 Mexico. Secretaría de Fomento. 1890.

----- El libro de mis recuerdos. México. Imprenta Manuel León Sánchez. 1934.

Gavard, Charles. Galerie des Marechaux de France dédiée a l'armée de terre et de mer Au Beureau des Galeries Historiques de Versailles Rue du Marche Saint Honoré. 1839.

Hamann, Brigitte. Con Maximilianno en México del diario del príncipe Carl Khevenhuller 1864-1867. México. Fondo de Cultura Económica. 1992.

Iturriaga, N. José. Escritos Mexicanos de Carlota en Bélgica. México. Banco de México. 1992.

Jiménez, Víctor. (trad. y notas) Ciudades y Ruinas Americanas México 1859-1861 Recuerdos e impresiones de viaje. Banco de México. 1994.

Krauze, Enrique. Siglo de caudillos Biografía política de México (1810-1910). México. Tusquets. 1994.

Lamadrid Lusarreta, Alberto. Guías de Forasteros y Calendarios Mexicanos de los siglos XVIII y XIX existentes en la Biblioteca Nacional de México sobretiro Boletín de Investigaciones Bibliográficas. no 6 1971.

Lefevre, Eugene. Histoire de l'intervention française au Mexique. Paris Arnaud et Labat. 1878.

Leonardini, Nanda. El pintor Santiago Rebull Su vida y su obra 1829-1902. México. Universidad nacional Autónoma de México. 1983

Mainardi, Patricia. Art and Politics of the Second Empire The Universal Expositions of 1855 and 1867. Yale University Press. New Haven London. 1989.

Méndez, Santiago. Caminos de fierro. México. Agustín Massé. 1864

México y sus Alrededores José Antonio Decaen editor. Litografías y dibujos de Casimiro Castro y Juan Campillo. reimpresión de 1869.

Mc Cauley, Elizabeth Anne. A.A.E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph. Yale University Press. New Haven and London. 1985.

Morán, Miguel. La imagen del Rey Felipe V y el Arte. Madrid. ed Nerea 1990.

Moreno, Salvador. El escultor Manuel Vilar. México. Instituto de Investigaciones Estética. Universidad Nacional Autónoma de México. 1960.

Moyssén, Xavier. México en el Mundo de las colecciones de Arte México Moderno. México. Azabache. 1994.

Ormond, Richard. Franz Xaver Winterhalter and the courts in Europe 1830-1870. London. National Portrait Gallery. New York Abrahams. 1992.

Ortega y Medina, Juan. Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la Historia México. Instituto de Ivestigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México. 1970.

Pimentel, Francisco. Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena y medios de remediarla. México. Imprenta Andrade y Escalante. 1864.

----- Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas. Mexico. Imprenta Escalante. 1865. tipografía Isidoro Epstein 1874 1875.vol 2.

Prescott, William Hickling. Historia de la Conquista de México. México Imprenta de Ignacio Cumplido. 1844. 3 vol. trad. Joaquín Navarro.

Peza, Juan de Dios. Perucho, Nieto de periquillo México. Premia Editora La Matraca. Segunda Serie. Instituto Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Educación Pública. Cultura. 1986. # 12

Quirarte, Martín. Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano. México Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México. 1970.

Ramírez, Fausto. La Plástica del Siglo de la Independencia. México. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. 1985.

Ramírez, José Fernando. Obras del Lic Jose Fernando Ramírez Memorias para servir al Segundo Imperio. México. Imprenta Agueros. 1904.Tomo V.

----- Viaje a Yucatán 1865. ed. Carlos R Menendez Mérida. Yucatán. Talleres de la Compañía Tipográfica Yucateca S.A. 1926.

Reglamento General para el viaje de S.M. Carlota.

Reglamento para el servicio y ceremonial de la Corte 328 pag

Rodríguez Prampolini, Ida. La Crítica de arte en México en el Siglo XIX. México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. 1964. 3 vol.

Roeder, Ralph. Juárez y su México. México. Fondo de Cultura Económica. 1972.

Romero de Terreros, Manuel. Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898) México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1963.

Ruaro Loseri, Laura. Massimiliano da Trieste al Messico. Trieste. Edizioni Lint. 1986.

Salado Alvarez, Victoriano. Episodios Nacionales Mexicanos IV La Intervención y el Imperio. México. Fondo de Cultura Económica. 1984.

Seipel, Wilfried. Dioses, Hombres, Faraones 3500 años de cultura egipcia. Obras maestras de la colección Egipcia y Oriental del Kunsthistorisches Museum de Viena, Museo Nacional de Antropología. 1994.

Stephens, John. Incidents of Travel in Yucatan. New York. Harper Brothers. 1843. 2 vol. primera edición.

Ulibarri, George and John Harrison. Guide to Materials on Latin America In the National Archives of the United States. National Archives records and records Administration. 1987.

Uribe, Eloísa. (coord). Y Todo por una Nación. Historia de la Producción Plástica en la Ciudad de México 1781-1910 México, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Colección Científica. 1987. 2 edición.

Urzaiz, Eduardo. Del Imperio a la Revolución 1865-1910. Gobierno del Estado de Yucatán. 1971.

Vanson, Emile. Crimée, Italie, Mexique. Lettres de Campagnes 1854 -1867 Précédés d' une Notice biographique. Berger Levrault & C° editeurs. Paris 5 Rue des Beaux Arts 5. 1905.

Velasco, Ana María. Arte prehispánico en el Porfiriato. Tesis de Licenciatura. Universidad Iberoamericana. 1981.

Verea de Bernal, Sofía. Cartas de José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar Ministro en Paris del emperador Maximiliano. México. Porrúa. 1978.

Villoro, Luis. Los Grandes Momentos del Indigenismo en México. México. Colegio de México. 1950.

Viñola Tratado Práctico Elemental de Arquitectura. Francia.

Violet Le Duc. Historia de la Habitación Humana. Ed Victor Leru. Buenos Aires. 1945.

----- Antiquités américaines.

Von Hagen, Victor. Search for the Maya The story of Stephens and Catherwood. England. Saxon House. 1973.

Weckman, Luis. Carlota de Bélgica. México. Biblioteca Porrúa. num. 95. 1989.

Wilson Bateau, Juliet. Manet. The execution of Maximilian Painting. Politics and Censorship London National Gallery Publications 1992.

Zamacois, Niceto de. Historia General de Méjico. t XVI,

Artículos

Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística México
Imprenta Andrés Boix calle del Aguila num. 13 1864.

Casanova, Rosa y Olivier Debroise, Nexos "Fotógrafos de Cárceles"
noviembre 1987 num. 119.

Drewes, Michael. "Carl Gangolf Kaiser (1837-1895), Arquitecto de la
Corte de Maximiliano." Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.
Universidad Nacional Autónoma de México. 1988 (59)

Estrada de Guerlero, Elena Isabel. "Carlos III y los estudios anticuarios en
Nueva España" V Centenario Arte e Historia. Instituto de Investigaciones
Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. 1993.

García Barragán, Elisa. "La exaltación efímera de la vanidad" Ponencia
presentada en el V coloquio de Historia del Arte Instituto de
Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. 1979.

Ramírez Fausto, Memoria "La pintura de paisaje en las concepciones y en
las enseñanzas de Eugenio Landesio" Museo Nacional de Arte num 4 1992.

Soberanis, Alberto, Revista de la Universidad de Guadalajara "La ciencia
marcha bajo la égida de la guerra" Enero- febrero 1995.

Uribe, Eloísa. Memoria "Más allá de lo que el ojo ve. Sobre el relieve de
Fray Bartolomé de las Casas (1864)" num 3, 1991.

Diccionarios

E Benezit Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs
Libraire Grund 1976.

Ulrike Thieme & Becker Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler
Leipzig Verlag Von EA Seemann 1947.

M Prevost Roman d' Amat Dictionnaire de Biographies Francaises
Libraire Lelouzey 87 Blvd Raspail 1986.

Diccionario Porrúa Historia, Biografía y Geografía de México. México ed.
Porrúa 1986.

01091

2EJ
2VCK

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado
Departamento de Historia del Arte



Las Bellas Artes y los destinos de un proyecto imperial
Maximiliano en México 1864-1867.

Vol II

FALLA DE ORIGEN

Tesis para optar por el grado de doctor en
Historia del Arte

presenta

María Esther Acevedo Valdés

Director: Fausto Ramírez

México D.F. 1995

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado
Departamento de Historia del Arte

01091
1
2EJ
2VCK



**Las Bellas Artes y los destinos de un proyecto
imperial
Maximiliano en México 1864-1867.**

Vol II

FALLA DE ORIGEN

**Tesis para optar por el grado de doctor en
Historia del Arte**

presenta

María Esther Acevedo Valdés

Director: Fausto Ramírez

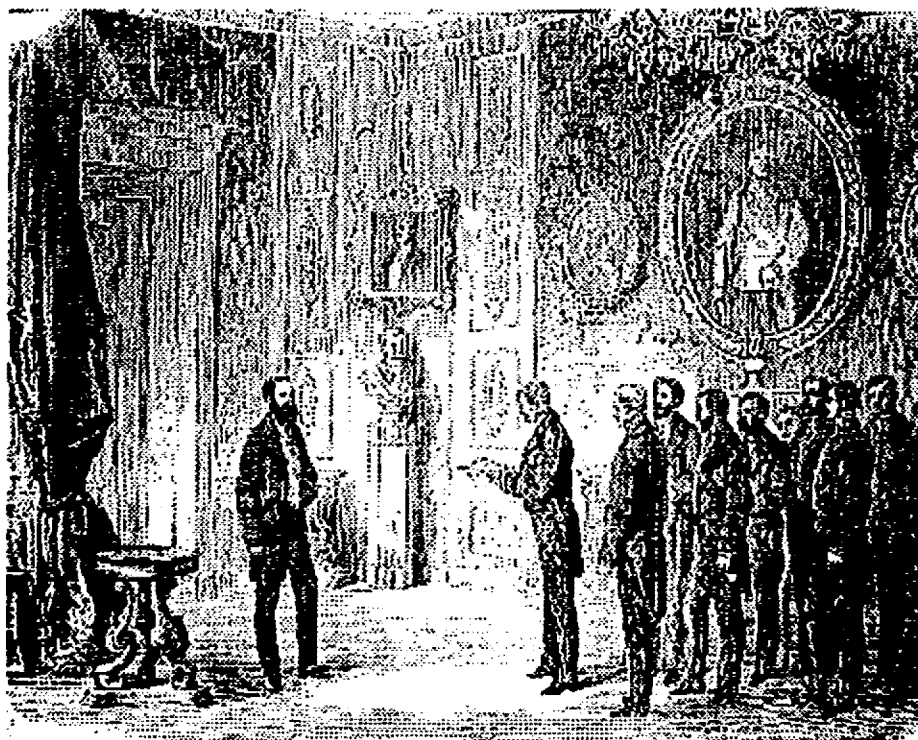
México D.F. 1995



1.
Giuseppe Malovich
La diputación mexicana
1863
Fotografía
Biblioteca de Viena



2
Cesare dell'Acqua
La diputación mexicana le ofrece la corona
1864
Oleo sobre tela
Castillo de Miramar, Italia



3

MAD

La diputación mexicana le ofrece la corona

24 de octubre 1863

Grabado

L' Illustration.



4
Giussepe Malovich
Maximiliano
1864
Fotografía
Biblioteca de Viena



5
Giuseppe Malovich
Maximiliano
1864
Fotografia
Biblioteca de Viena



6

El primer escudo Imperial, propuesto por la Regencia
1865

Grabado

Archivo de Viena (HHStA)



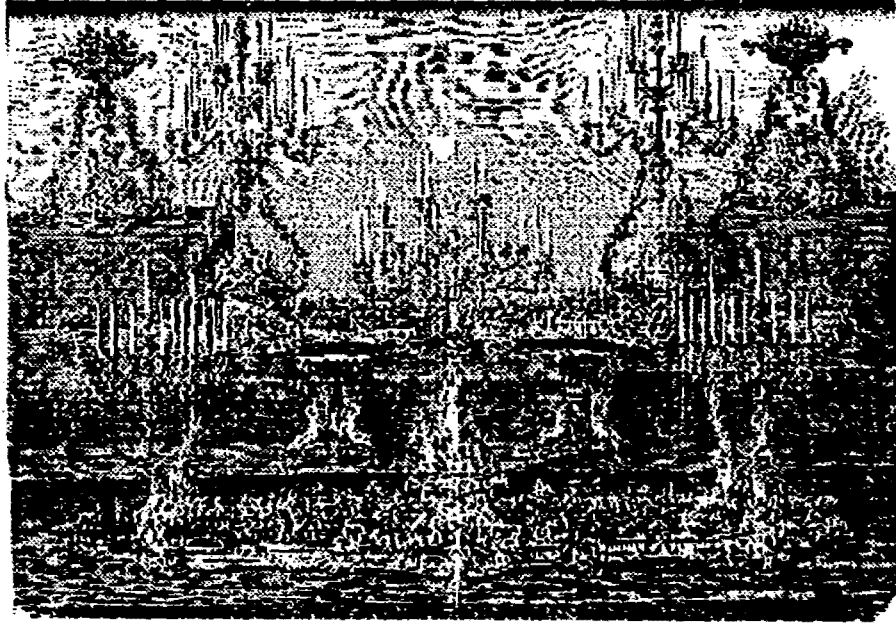
7

El escudo Imperial

El troquel original fue grabado por la casa Stern

1865

Bandera en tela



8

Vajilla Christoffe

1864-65

Labrada en plata

Museo Nacional de Historia



9

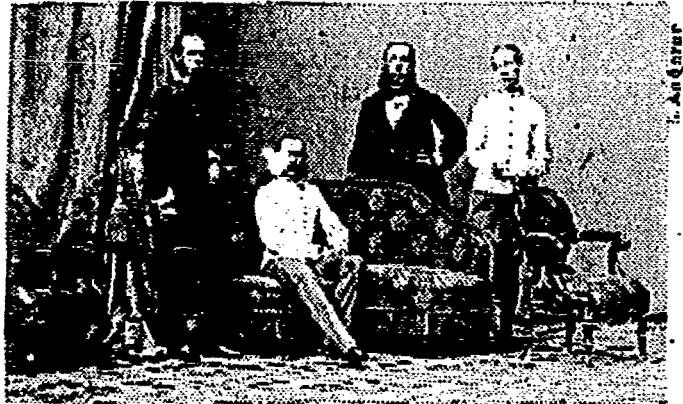
M. L. Moulin

Entrevista con Napoleón III

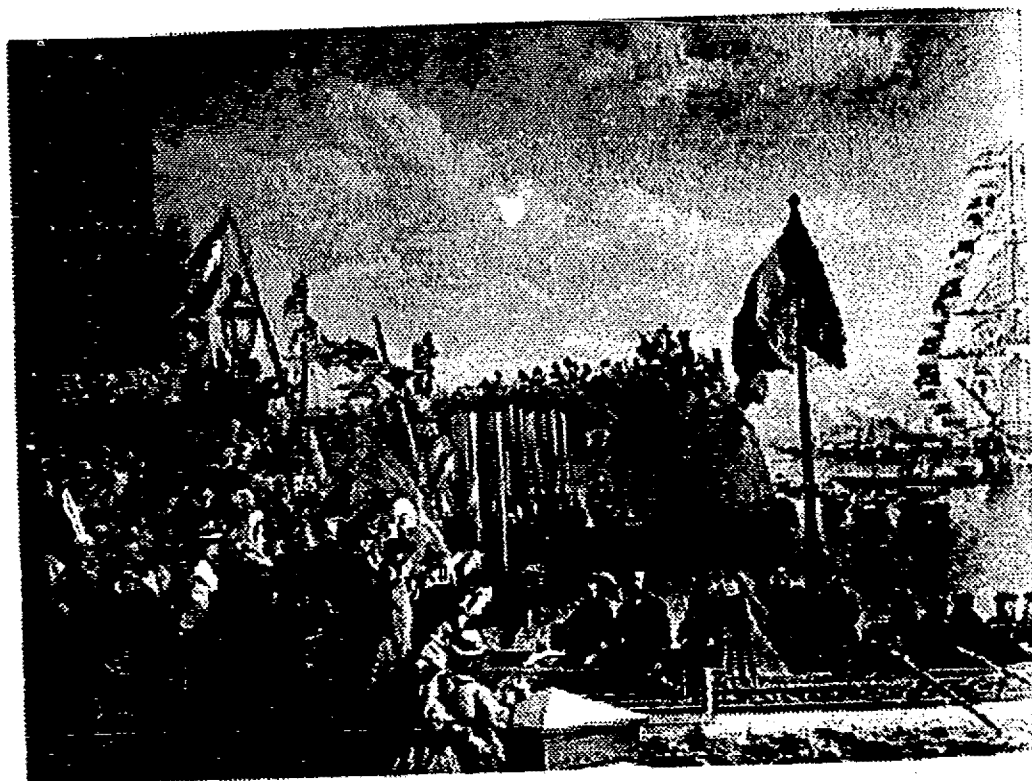
12 de marzo 1864

Grabado

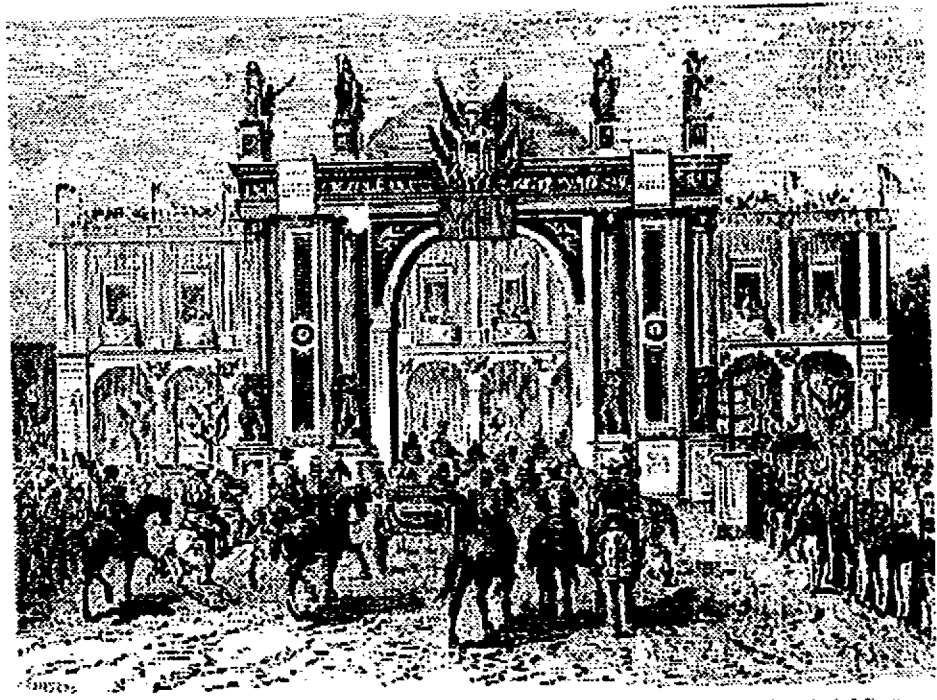
L'Illustration



10
Ludovic Angerer
Maximiliano y sus hermanos
ca. 1860
Fotografía
Biblioteca de Viena



12
Cesare dell' Acqua
La caída de Maximiliano y Carlota
1866
Oleo sobre tela
Castillo de Miramar, Italia



13
Anónimo (tomado de una fotografía)
Llegada a Veracruz
23 de julio 1864
Grabado
L'illustration



14

Anónimo

La llegada a Veracruz

1864

Litografía

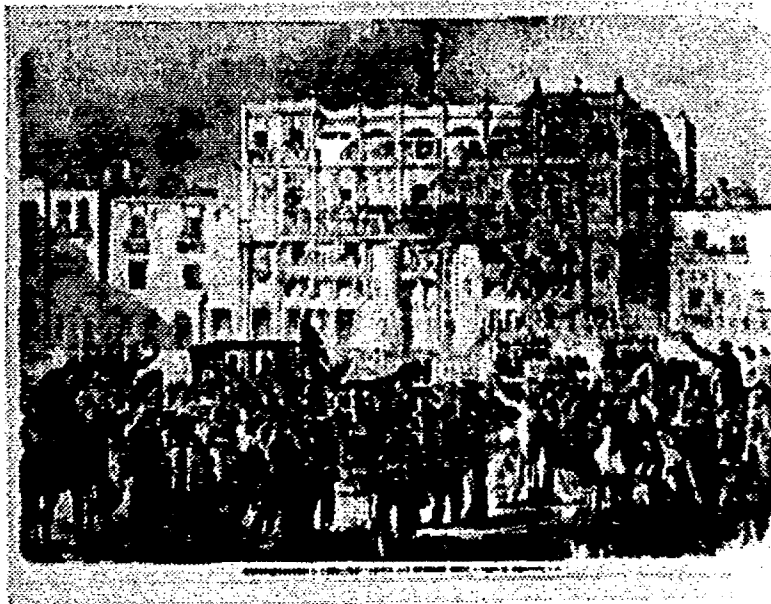
Publicada en el libro de José Hidalgo



15
Cesare dell' Acqua
La apoteosis de Maximiliano
1867
Plafón en óleo sobre tela
Castillo de Miramar, Italia



16
Manuel Rizo
Entrada a Puebla
1864
Fotografía
Col Anders, Austria



17
Anónimo
Entrada a México
1864
Grabado
Colección particular



18

Felipe Sojo, Epitacio Calvo y Petronilo Monroy

Arco del Emperador

1864

Litografió G. Rodríguez



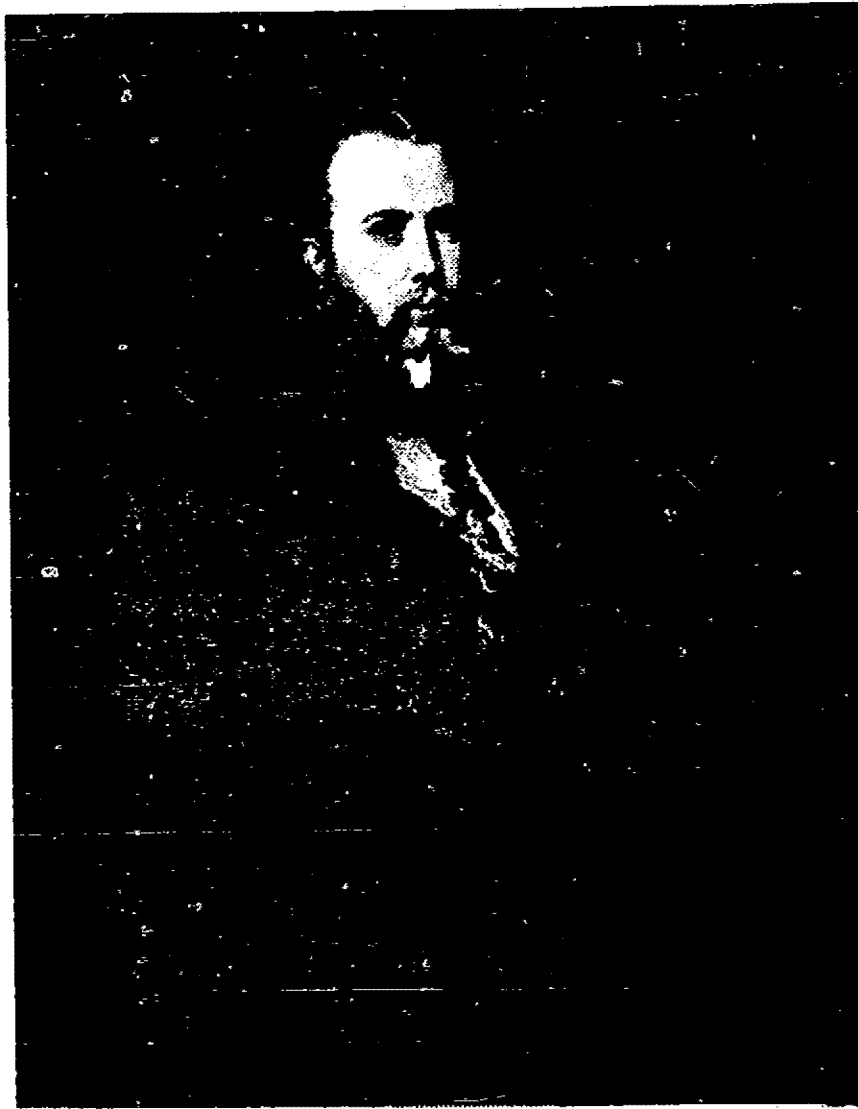
19

Felipe Sojo, Epitacio Calvo y Petronilo Monroy

Arco del Emperador

1864

Fotografió Sagredo y Veraza



20
Franz Xaver Winterhalter
Maximiliano
1864
Oleo sobre tela
Hearst Castle, California



21
Albert Graefle
Maximiliano
1865
Oleo sobre tela
Museo Nacional de Historia



22

Santiago Rebull

Maximiliano

1865

Oleo sobre tela

Castillo de Miramar, Italia



23
François Aubert
Maximiliano
1865
Fotografía
Musée Royale de l'Armée



24

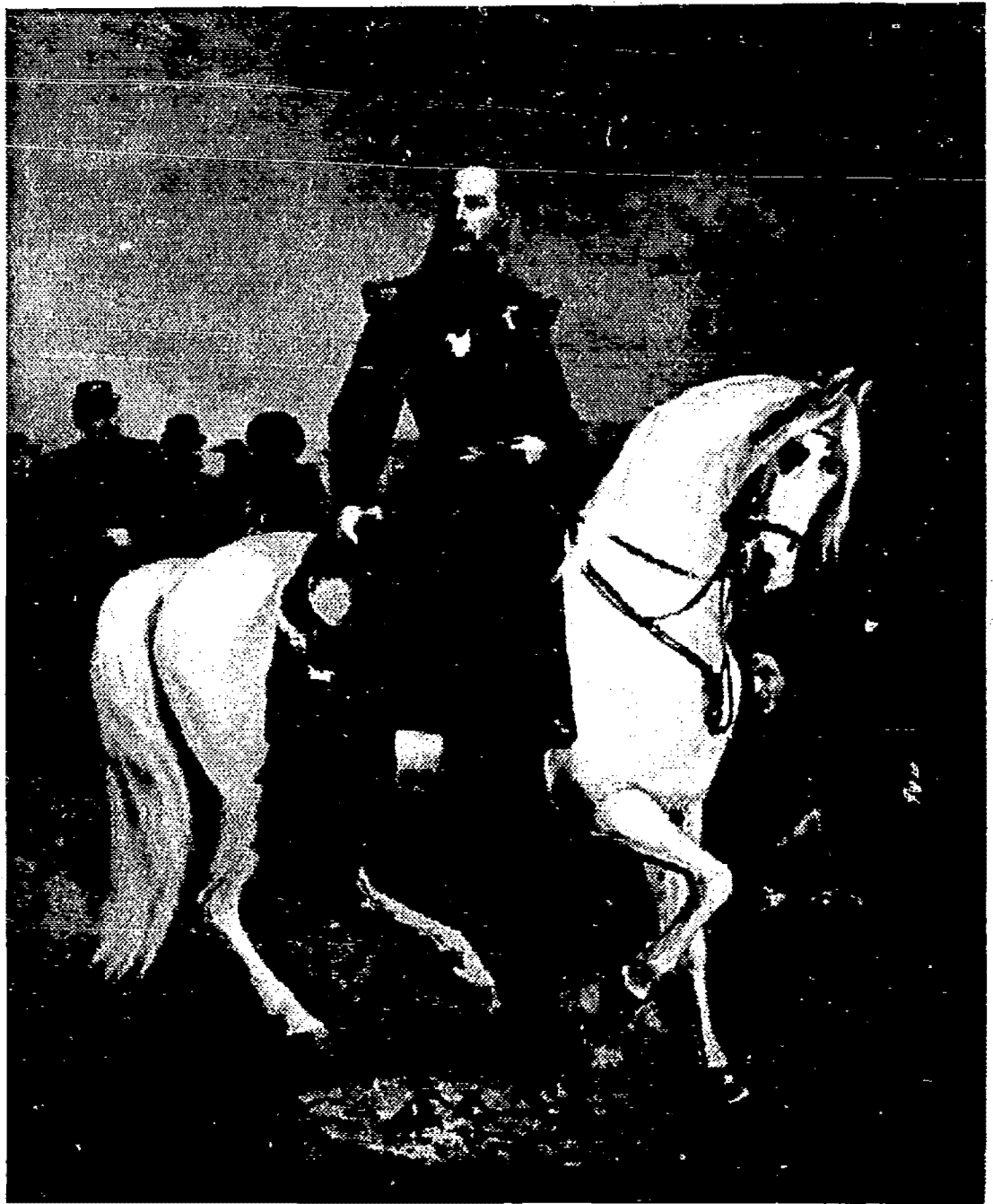
Santiago Rebull

Mariano Soto

1865

Dibujo sobre papel

Colección particular



25
Jean Adolphe Beaucé
Maximiliano a caballo
1865
Oleo sobre tela
Museo Nacional de Historia



26
Felipe Sojo
Maximiliano
1865
Escultura en mármol
Museo Nacional de Arte



27
Jean Pierre Dantan
Maximiliano
1864
Escultura en yeso
Castillo de Miramar, Italia



28

Jean Adolphe Beaucé

Maximiliano y los kikapoos

1866

Oleo sobre tela

Castillo de Artstetten, Austria



SALÓN DU VICE-AMIRAL DONARD, A SAIGON.

29

BCL

Salón del Vicealmirante en Saigón

13 de junio de 1863

Grabado

L'Illustration



30
Peter Johann Napomuk Geiger
Maximiliano como huésped del Pasha
ca. 1850
Oleo sobre tela
Castillo de Miramar, Italia



31

Peter Johann Napomuk Geiger
Maximiliano en el mercado de esclavos

ca. 1850

Oleo sobre tela

Castillo de Miramar, Italia



32

Jean Adolphe Beaucé

Campamento Zuavo

1867

Oleo sobre tela

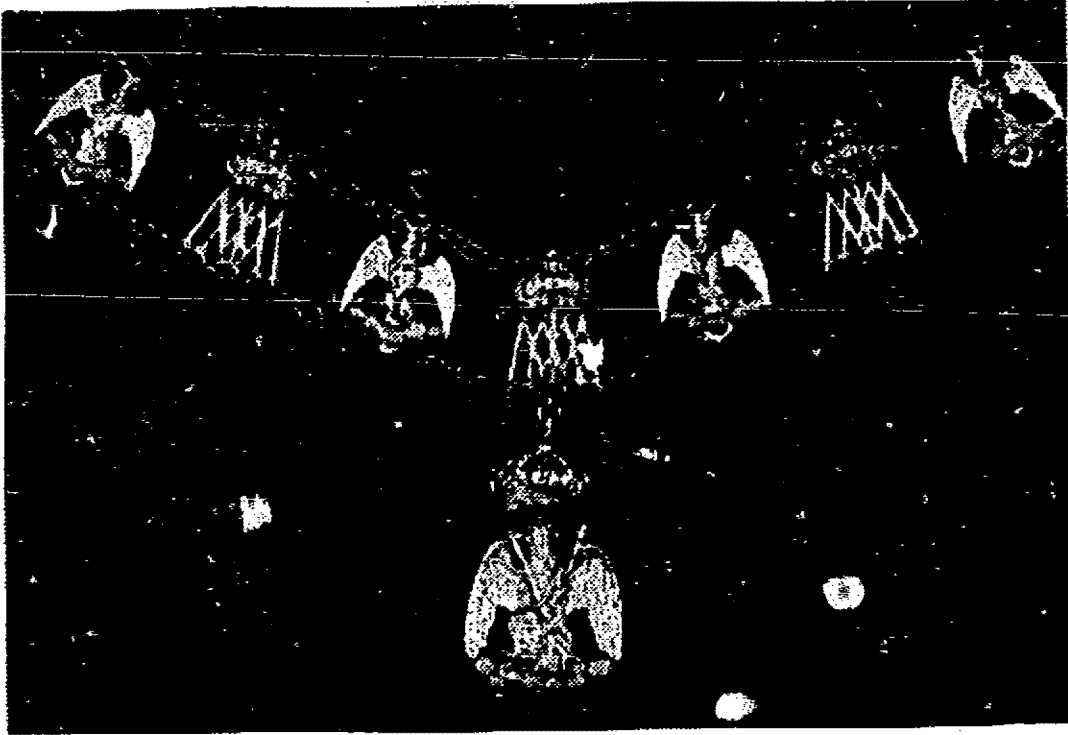
Castillo de Miramar, Italia



33
Martín Ebersberg
Maximiliano a caballo
ca. 1865
Oleo sobre tela
Colección privada en Viena



34
V́ctor Pierson
Alvaro Peón Regil
ca. 1865
Oleo sobre tela
Galerías San Cristóbal



35
El collar del águila mexicana
1865



36

Franz Xaver Winterhalter

Carlota

1842

Oleo sobre tela

Castillo de Versalles, Francia (existen dos copias más)



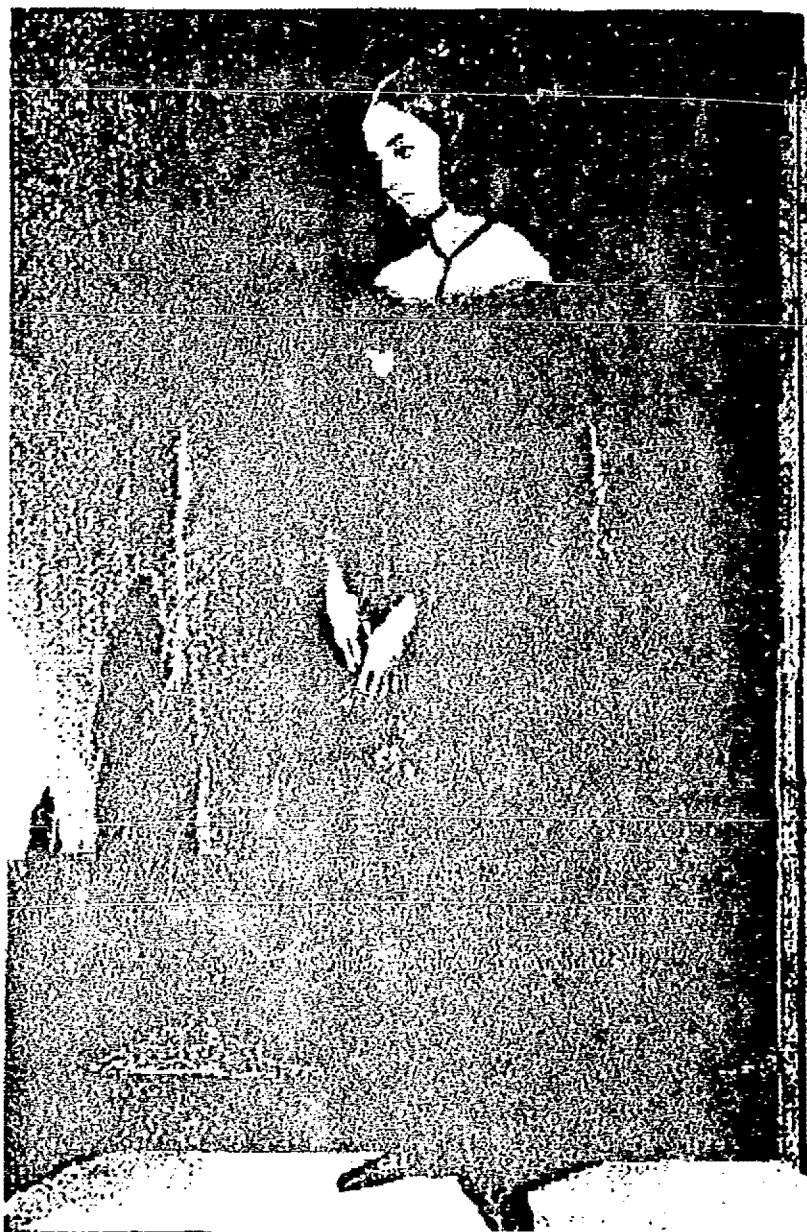
37
William Geefs
Carlota
1842
Escultura en mármol
Colección del Palacio Real de Bruselas



38
Franz Xaver Winterhalter
Carlota
ca.
Oleo sobre tela
Castillo de Artstetten, Austr.



38.1
Franz Xaver Winterhalter
Carlota detalle
ca.
Oleo sobre tela
Palacio de la Dinastía, Bruselas



39
Edwin Henry Landseer
Carlota
1851
Oleo sobre tela
Colección del Palacio Real de Bruselas



40
Nicaise de Keyser
Carlota
1857
Oleo sobre tela
Casas consistoriales de Amberes



41

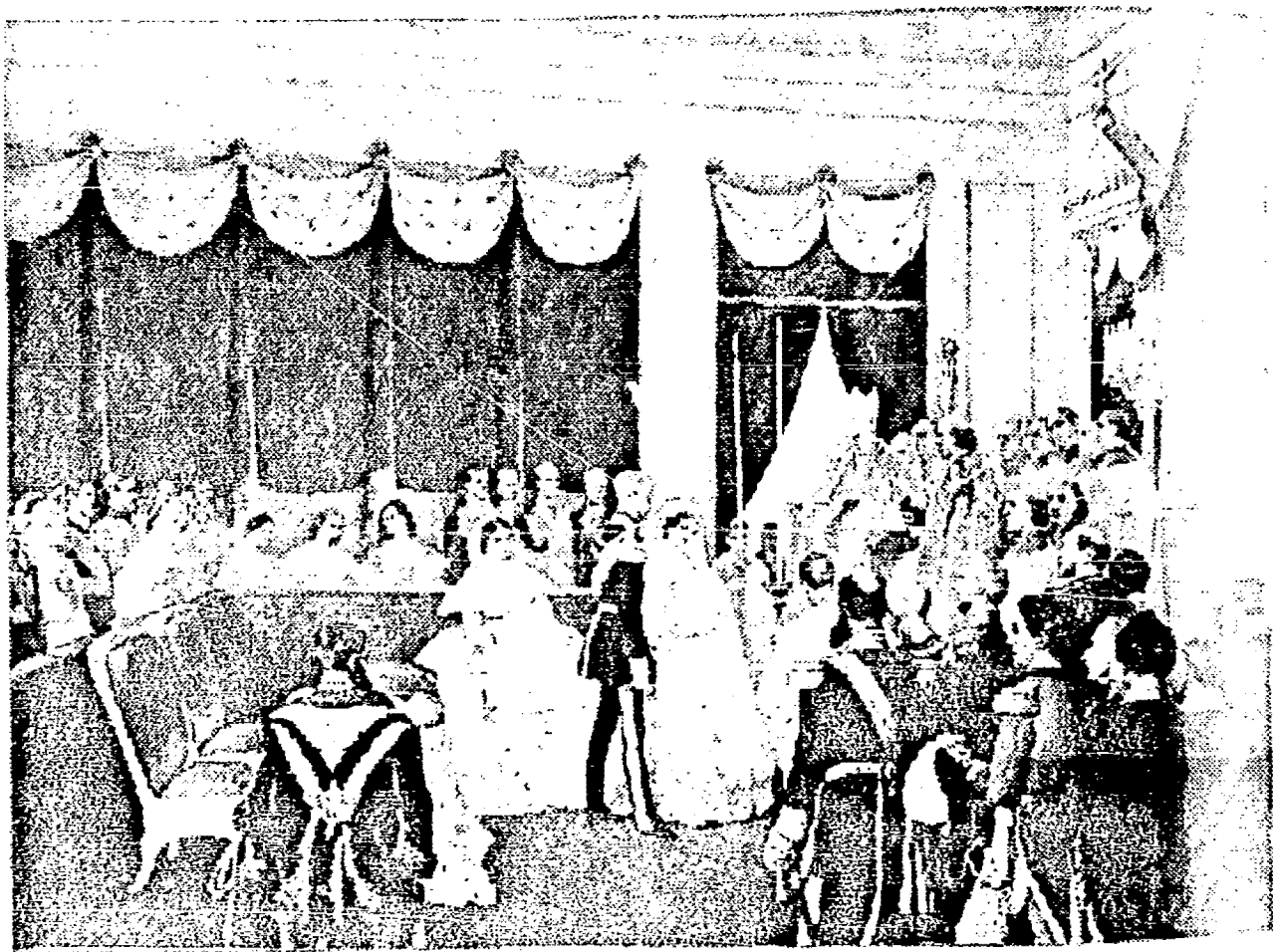
Joseph Jaques Ducaju

Carlota

ca. 1857

Escultura en pasta

Musée Royale de l' Armée, Bélgica



42

Cesare dell' Acqua

El matrimonio de Maximiliano y Carlota

1857

Acuarela

Castillo de Miramar, Italia



43
Jean Portaels
Carlota
1859
Oleo sobre tela
Castillo de Miramar, Italia



44
Edward Heinrich
Carlota
1863
Oleo sobre tela
Castillo de Miramar, Italia



45
Manuel Serrano
Arco de las Flores
1864
Litografió G. Rodríguez



46
Manuel Serrano
El Arco de las Flores
1864
Fotografió Sagredo y Veraza



47
Mayer & Pierson
Carlota Maximiliano
ca 1859
Fotografia
Biblioteca de Viena



48
Giussepe Malovich
Carlota
1864
Fotografía
Biblioteca de Viena



49

Franz Xaver Winterhalter

Carlota

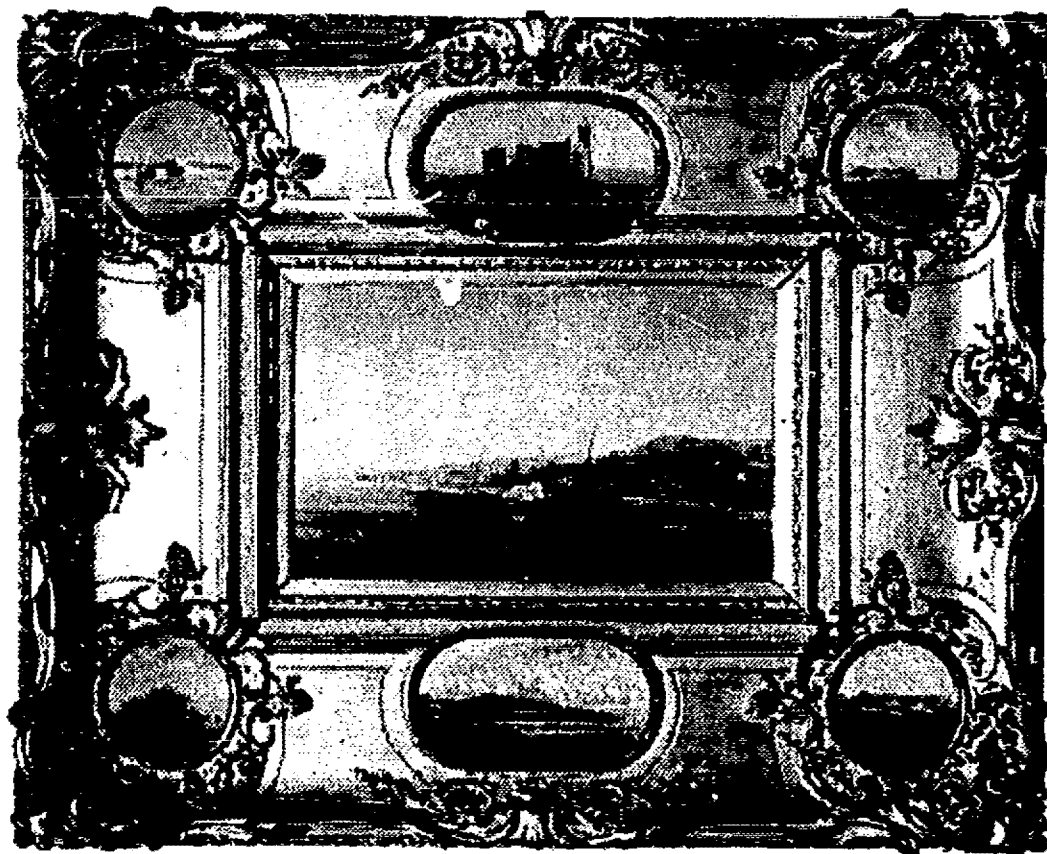
1864

Oleo sobre tela

Hearst Castle, California



50
Albert Graefle
Carlota
1865
Oleo sobre tela
Museo Nacional de Historia



51
Carlota
Paisaje
ca. 1860
Oleo sobre tela
Castillo de Miramar, Italia



52
Santiago Rebull atrib.
Carlota
ca. 1865
Oleo sobre tela



53

François Aubert

Carlota

1866

Fotografía



54

T. Sánchez

Carlota

1866

Oleo sobre tela

Castillo de Miramar, Italia (existen tres copias más)



55
José María Velasco
La Alameda de México
1865
Oleo sobre tela
Museo Nacional de Arte



56
Salomé Pina atrib.
Carlota a caballo
ca 1865
Oleo sobre tela
Colección particular



57

Jean Adolphe Beaucé

Carlota descansando, (detalle)

1866

Oleo sobre tela

Castillo de Miramar, Italia



58

Josef Gasser de Valhorn

Carlota

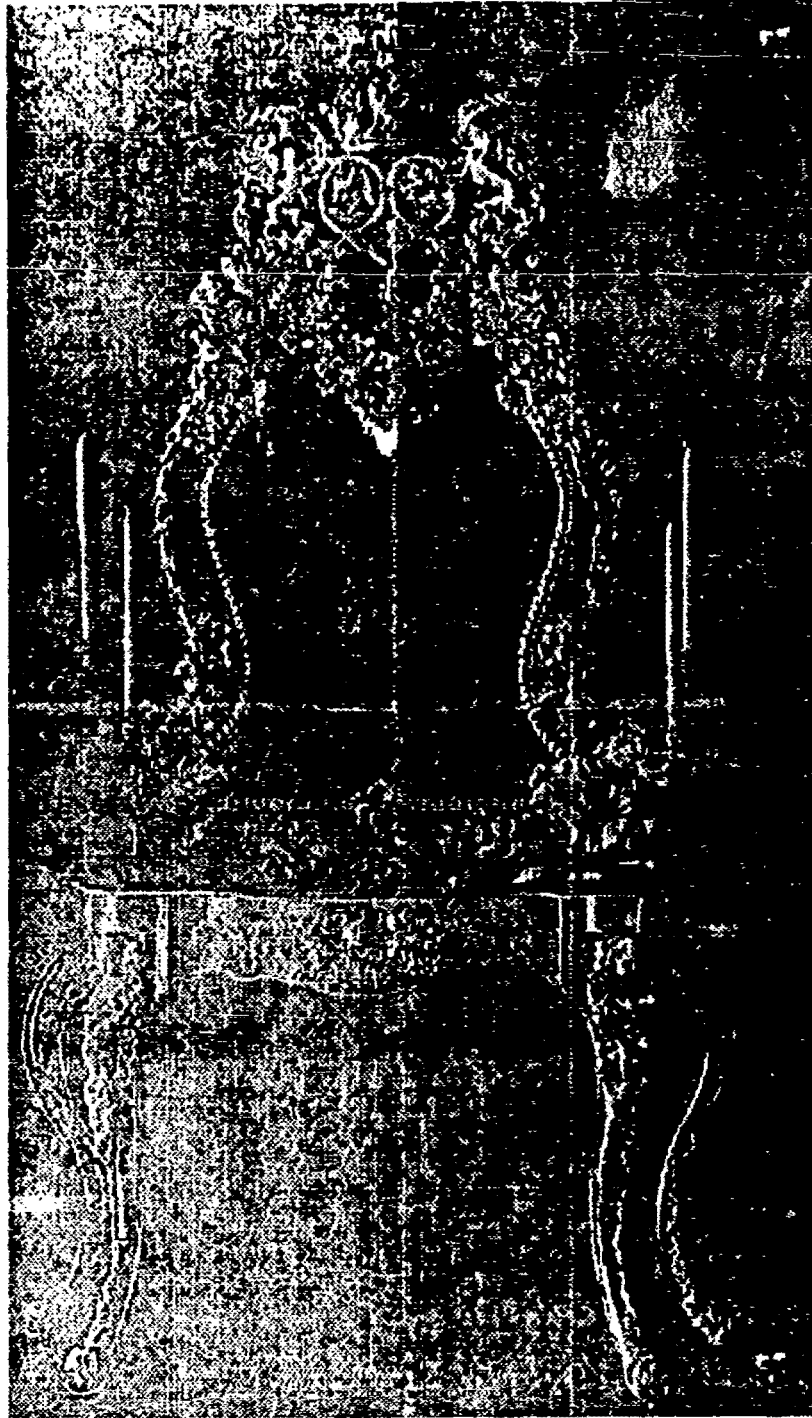
1865

Escultura en mármol

Museo Nacional de Historia



59
Felipe Sojo
Carlota
1865
Escultura en mármol
Museo Nacional de Arte



60

Anónimo

mueble

1864

Fotografía François Aubert

Musée Royale de l'Armée, Bélgica



61
Pelegrín Clavé (copió de Winterhalter)
Napoleón III
1864
Oleo sobre tela
Museo Nacional de Historia



62
Pelegrín Clavé (copió de Winterhalter)
Eugenia de Montijo
1864
Oleo sobre tela
Museo Nacional de Historia



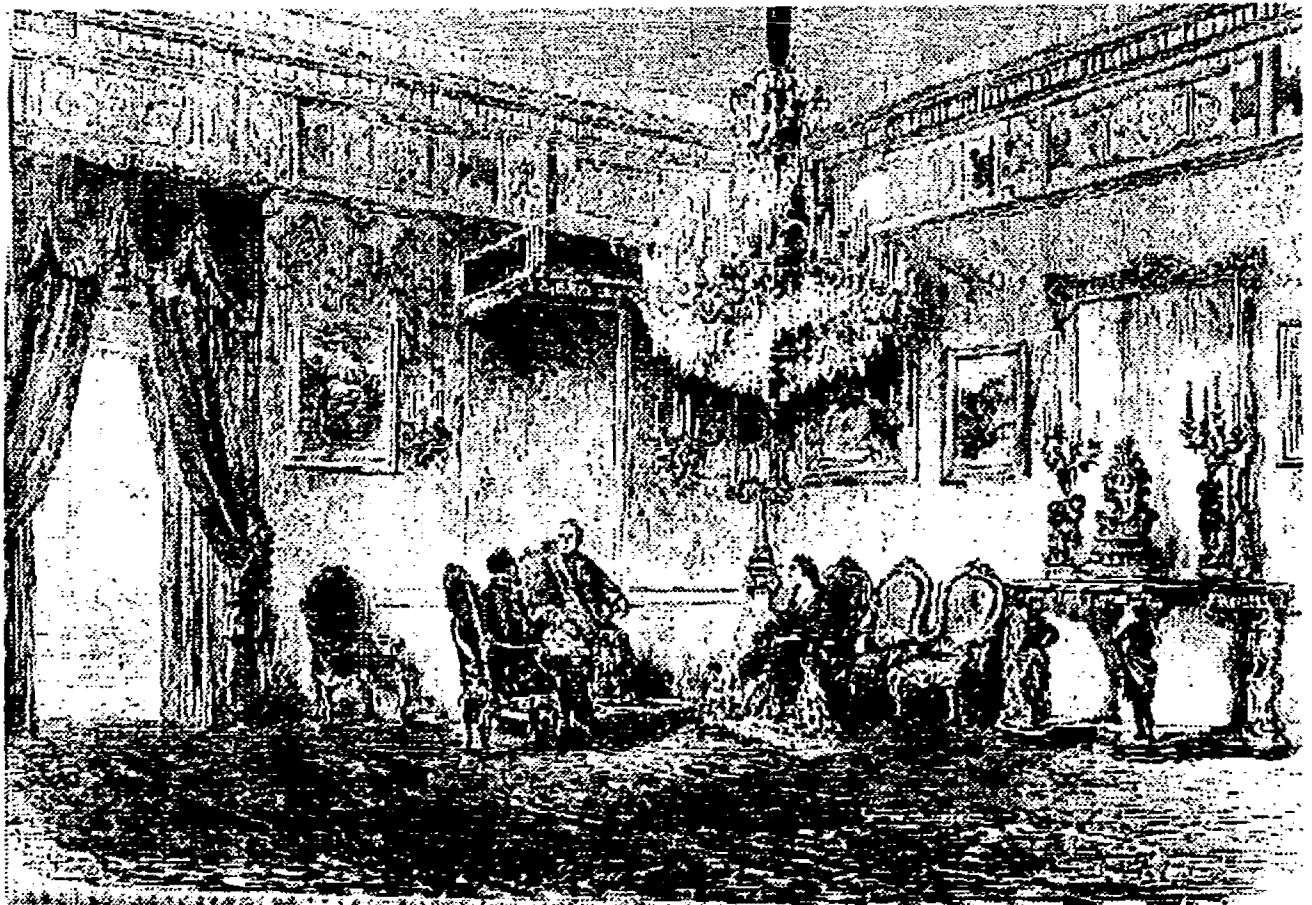
63

Salomé Pina

La entrevista de Maximiliano y Carlota con el Papa Pío IX
ca. 1865

Oleo sobre tela

Museo Nacional de Historia



64

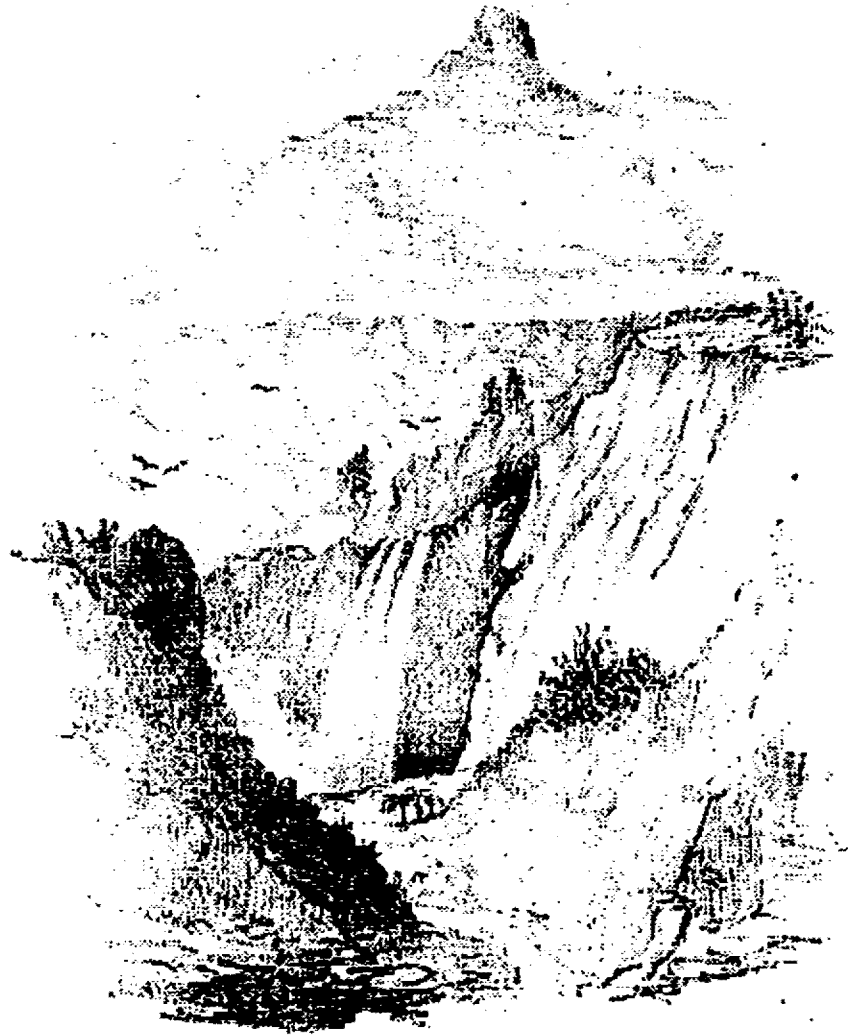
Laufberger

La entrevista de Maximiliano y Carlota con el Papa Pío IX

7 de mayo de 1864

Grabado

L' Illustration



Cascada de Necaxa.

México 727

1866

65

José María Velasco

Cascada de Necaxa

1866

Litografió M. Alvarez

La expedición de Metlaltoyuca

MEMORIA DE METLALTOYUCA



Puente de Maroma del río Jalapilla

66

Luis Coto

Puente de Maroma del río Jalapilla

1866

Litografió M. Alvarez

La expedición de Metlaltoyuca



67
Luis Coto
Puente de Bejuco
1866
Litografió M. Alvarez
La expedición de Metlatoyuca

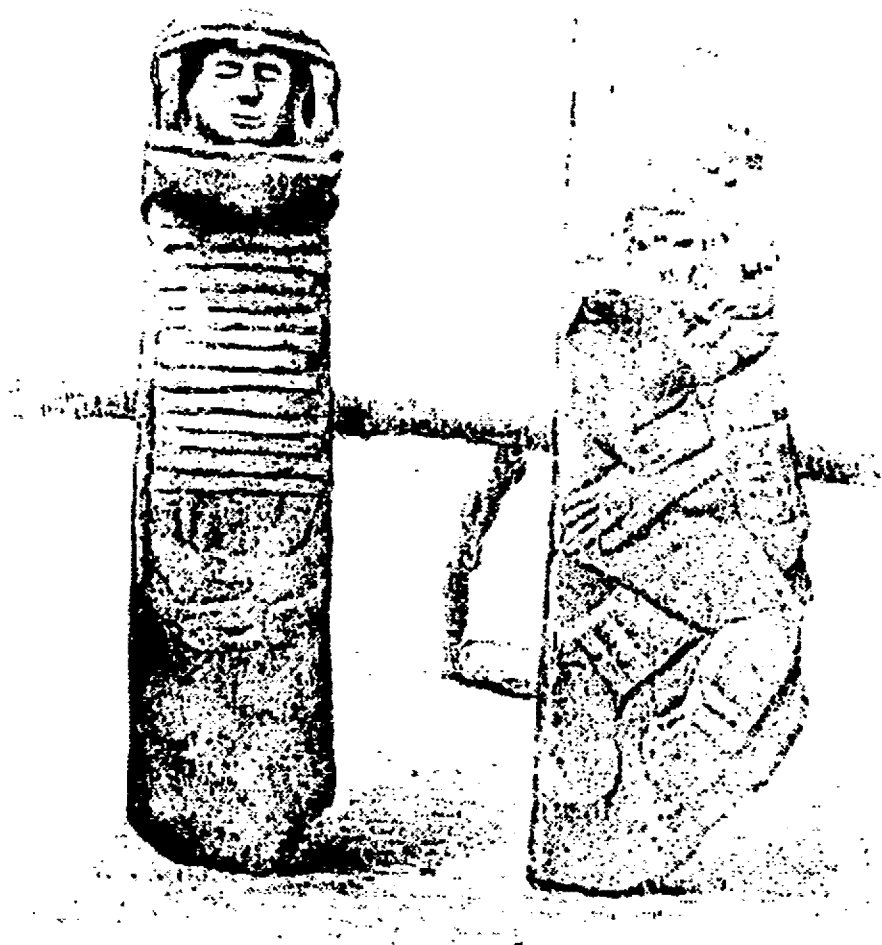


Figura 1

Figura 2

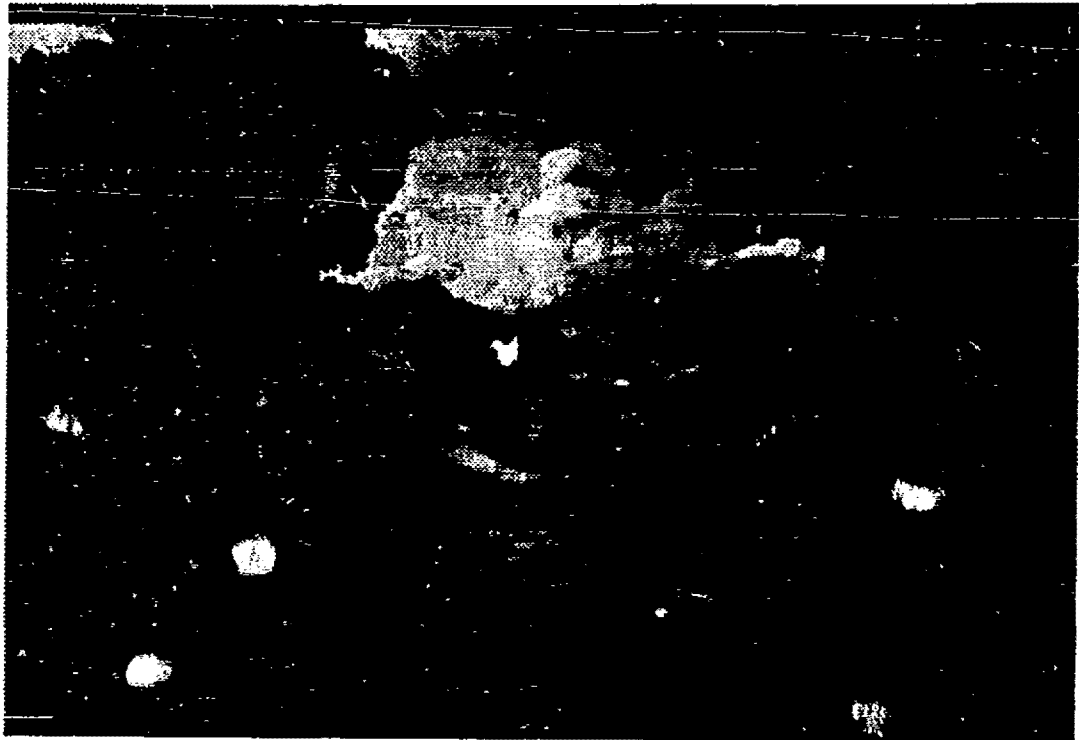
68

Pieza prehispánica de Metlaltoyuca

1866

Litografió M. Alvarez (copió de una fotografía)

La expedición de Metlaltoyuca



69

Luis Coto

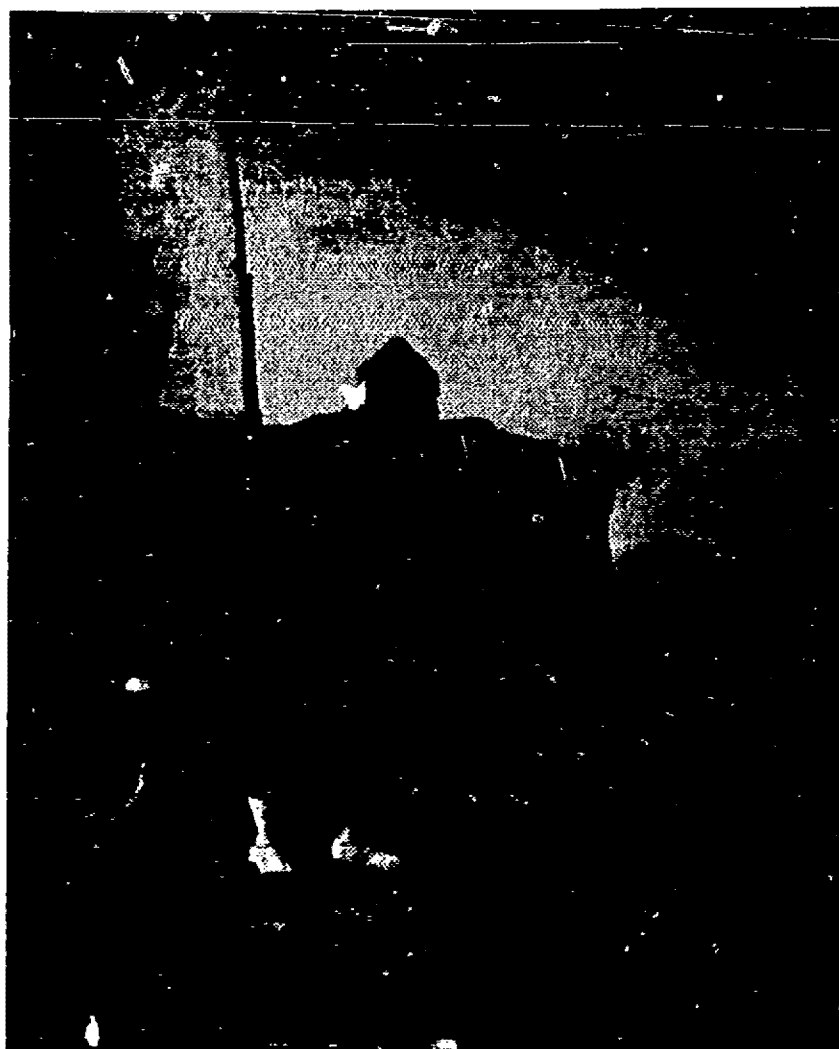
La Fundación de México

1864

Oleo sobre tela

Castillo de Artstetten, Austria

firmada a margen izquierdo y dice se hizo en México



70
Pablo Valdés
Una avanzada de zuavos
1865
Oleo sobre tela
Castillo de Artstetten, Austria



71

Juan Cordero

Una joven bañándose en una fuente bajo unos plátanos

1864

Oleo sobre tela

Colección particular



72

Juan Cordero

Una joven semidesnuda con una paloma muerta entre las manos

1864

Oleo sobre tela

Museo de Arte Moderno de Barcelona



73

Juan Cordero

La estrella de la mañana

1864

Oleo sobre tela

Colección particular



74
Miguel Noreña
Fray Bartolomé de las Casas
1864
Bajorrelieve en yeso
Museo Nacional de Arte



75

Miguel Noreña

Vicente Guerrero

ca.1870

Escultura en bronce sacada del modelo presentado en la exposición de 1865
Jardín de San Fernando



76

Agustín Barragán

Alejandro Von Humboldt

ca. 1880

Escultura sacada del modelo presentado en la exposición de 1865

Biblioteca Nacional



77

José María Velasco

La caza

1865

Oleo sobre tela

Museo Nacional de Arte



78
Luis Coto
Lugar salvaje en la Tlaxpana
1865
Oleo sobre tela



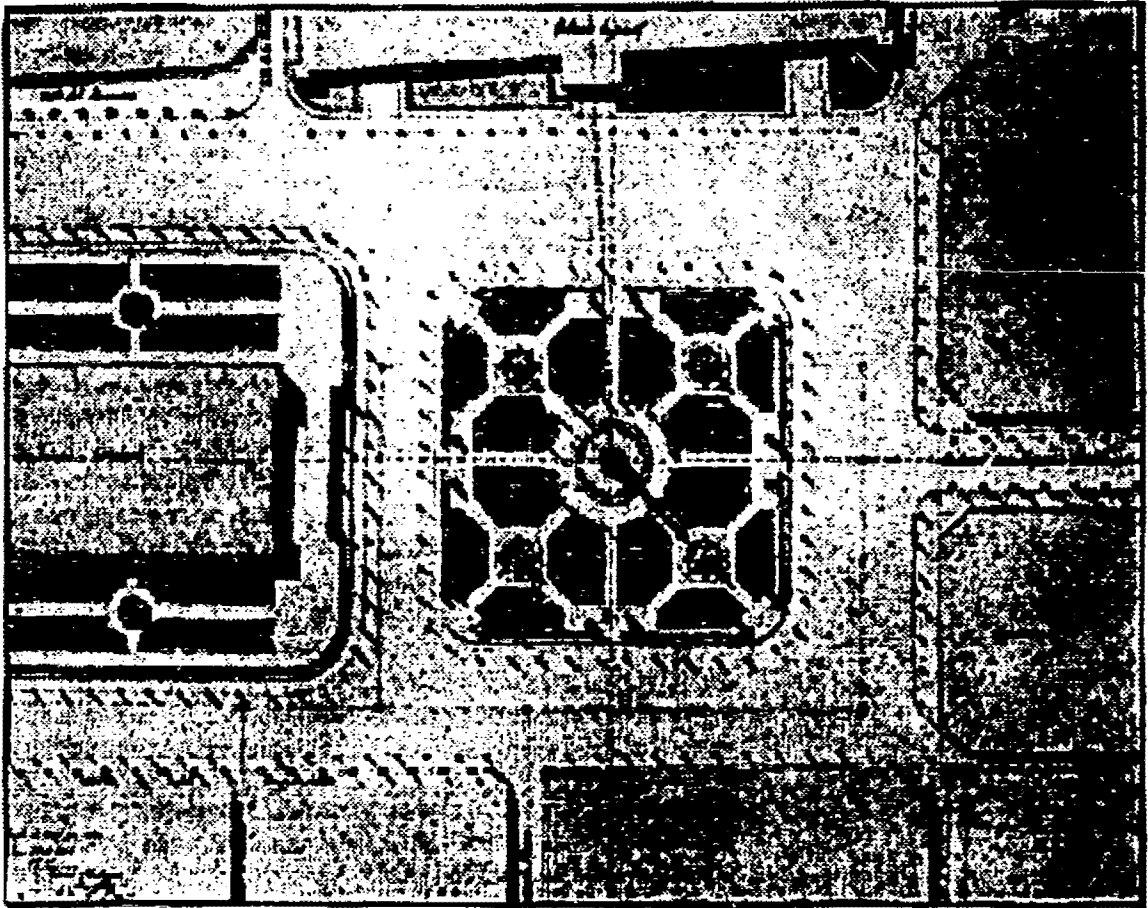
79

Luis Coto

Netzahualcoyotl perseguido por sus enemigos

1865

Oleo sobre tela



80
Ramón Rodríguez Arangoity
Monumento a la Independencia
1865
Lápiz y acuarela sobre papel
Mapoteca Orozco y Berra



81

Antonio Piatti

Morelos

1864-65

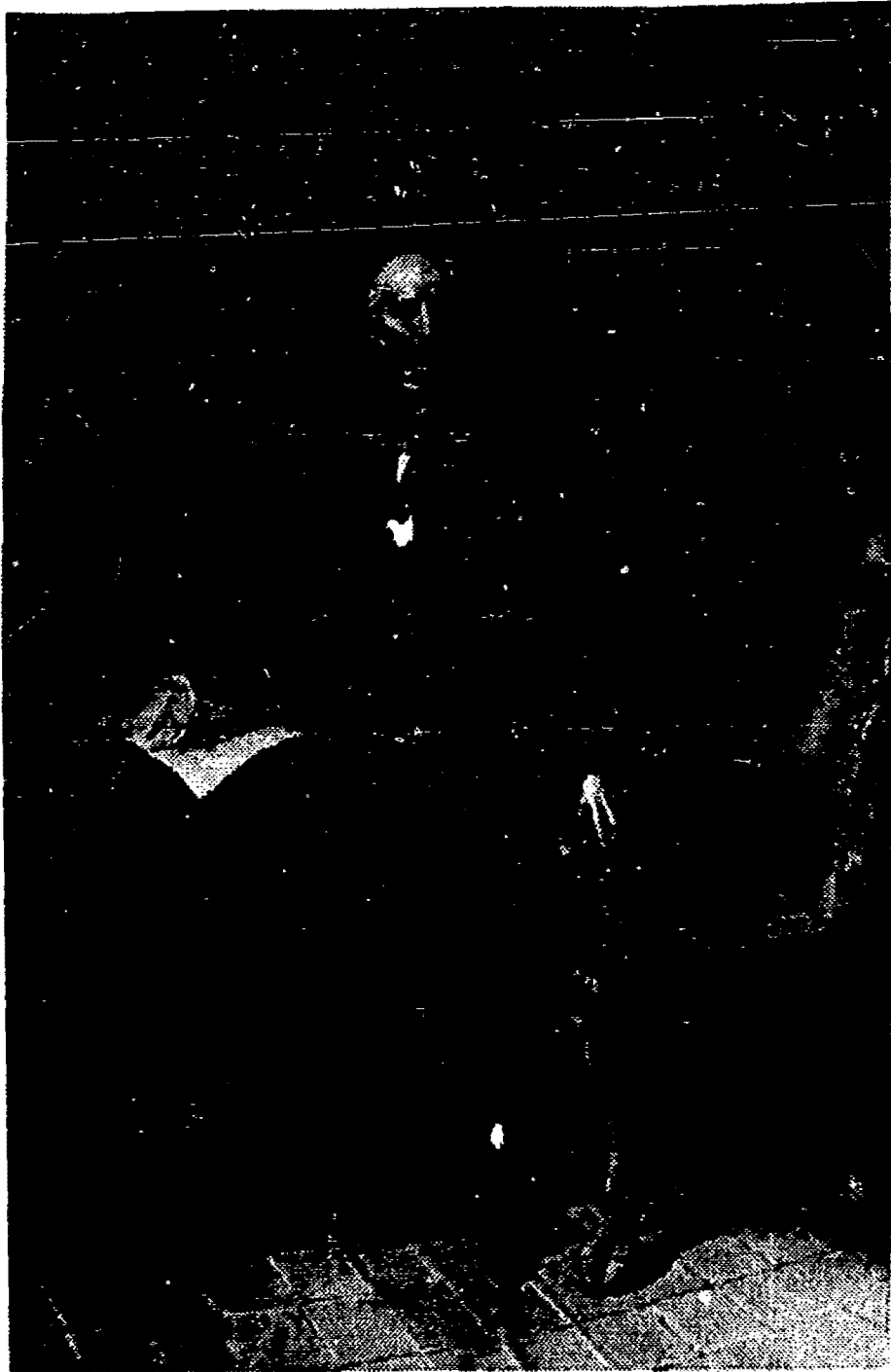
Escultura en mármol

Eje Vial 1 Oriente, Col Morelos.



La Orquesta. Escalante. 1865. Litografía. La Orquesta. Folio 7. No. 82. A propósito del monumento a Morelos. 1865. Litografía. La Orquesta. Folio 7. No. 82.

82
Constantino Escalante
A propósito del monumento a Morelos
1865
Litografía
La Orquesta



83

Joaquín Ramírez

Miguel Hidalgo

1865

Oleo sobre tela

Palacio Nacional



84

Petronilo Monroy

Agustín de Iturbide

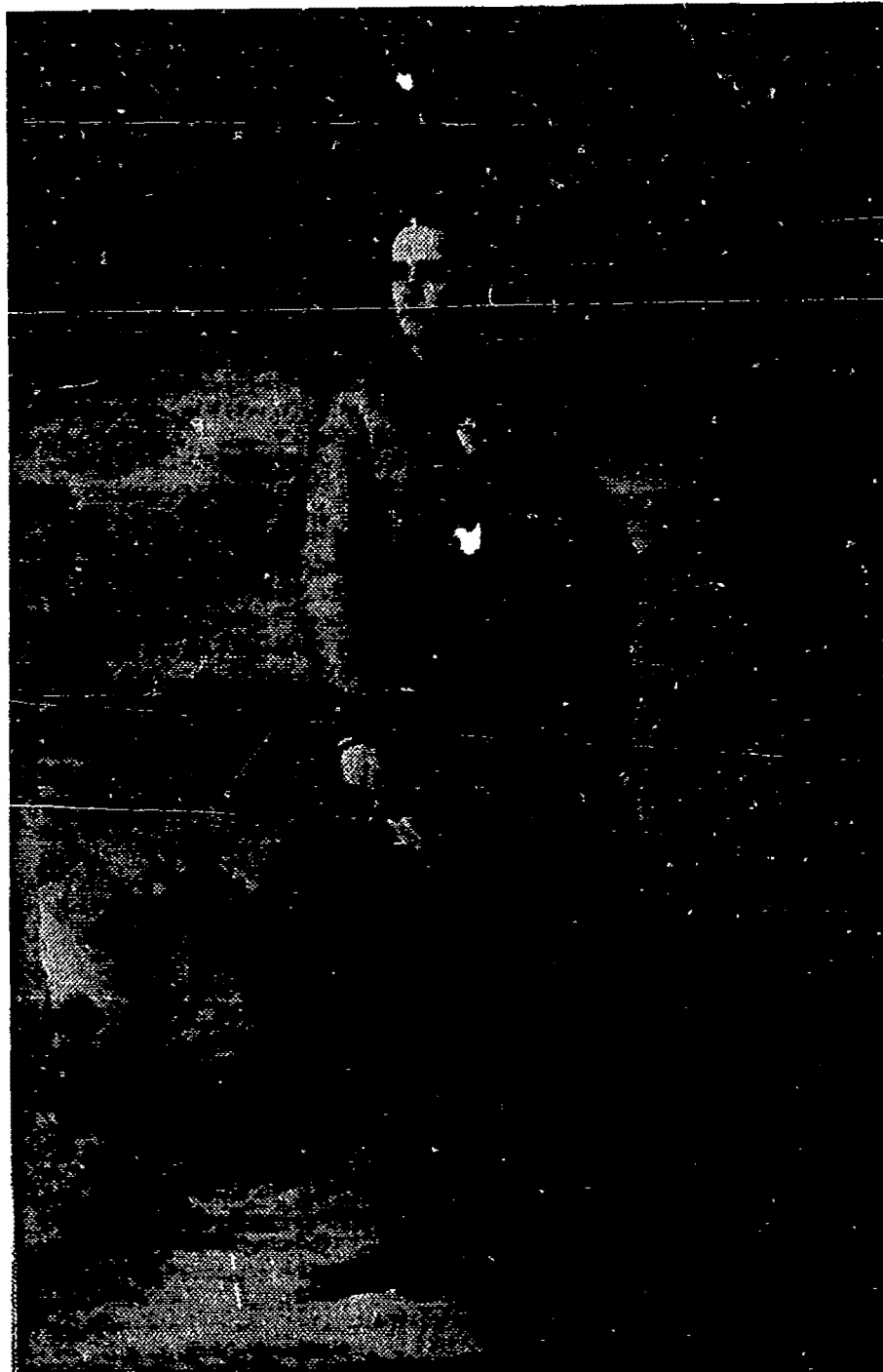
1865

Oleo sobre tela

Palacio Nacional



85
Petronilo Monroy
José María Morelos
1865
Oleo sobre tela
Palacio Nacional



86

José Obregón

Mariano Matamoros

1865

Oleo sobre tela

Palacio Nacional



87
Ramón Sagredo
Vicente Guerrero
1865
Oleo sobre tela
Palacio Nacional

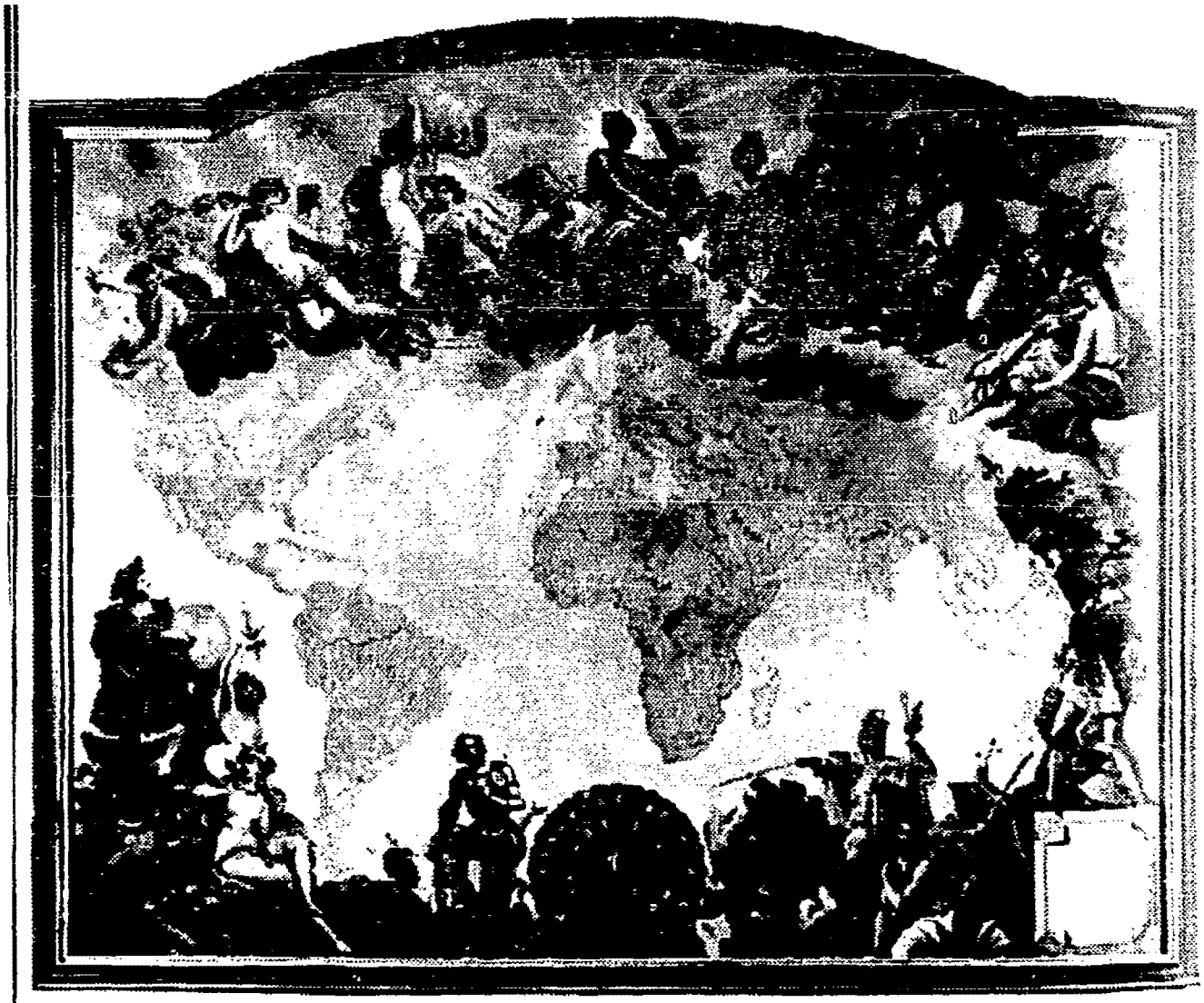


88

Ramón Pérez
Ignacio Allende
1865
Oleo sobre tela
Palacio Nacional



89
Tiburcio Sánchez
Carlos II
1866
Oleo sobre tela
Museo Nacional de Historia



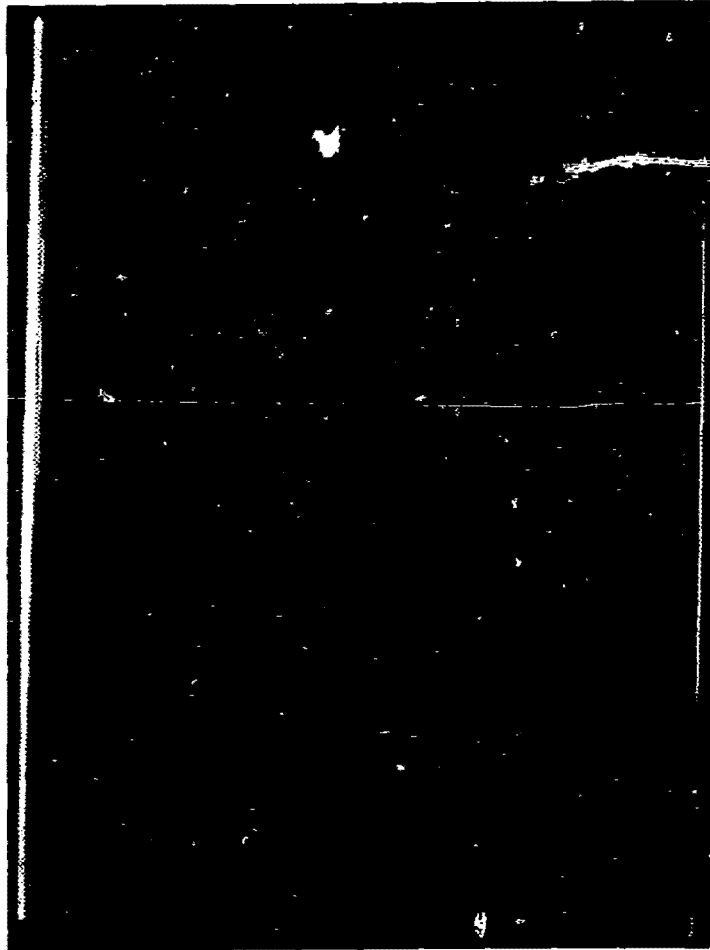
90

Peter Johann Napomuk Geiger
Alegoría de los dominios de Carlos V

1866

Óleo sobre tela

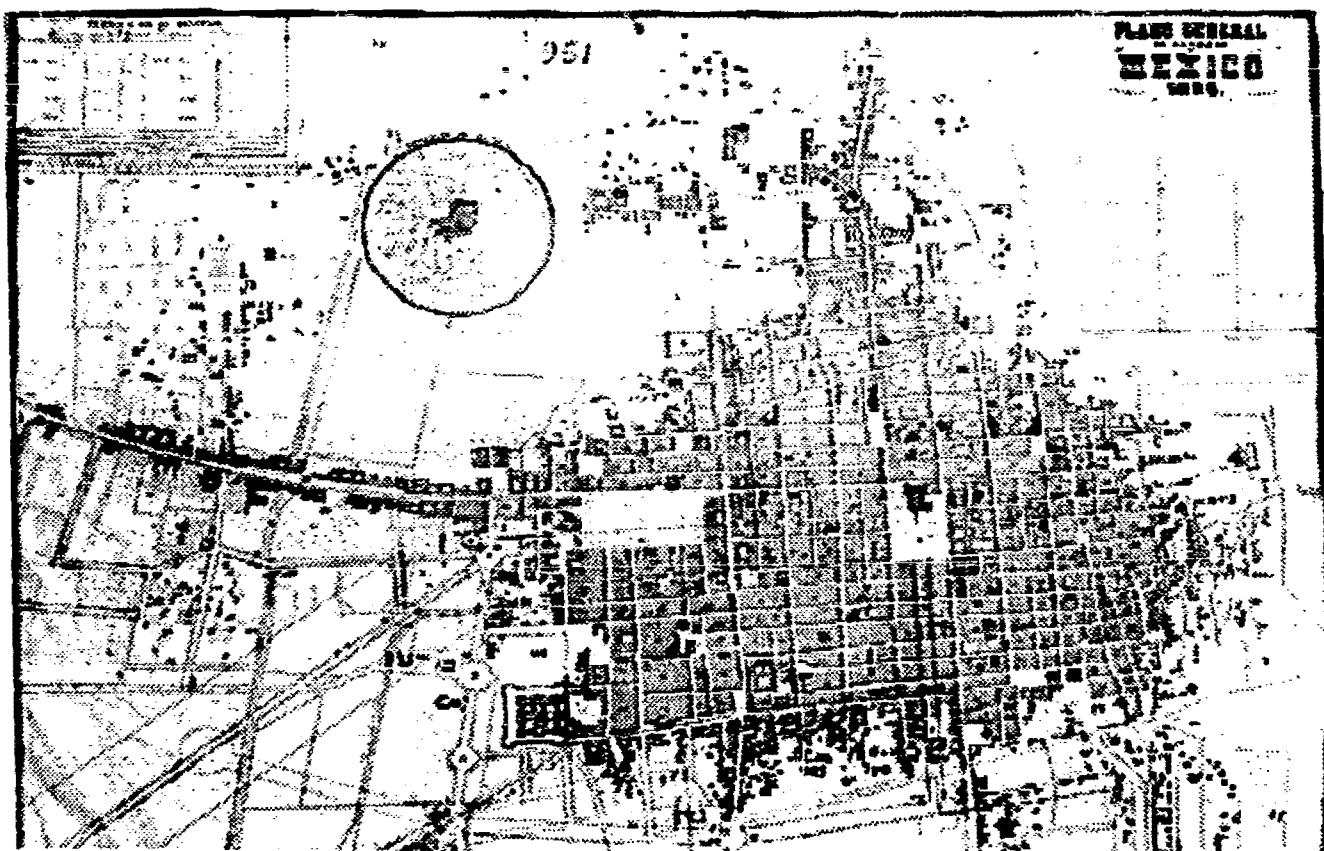
Castillo de Miramar, Italia



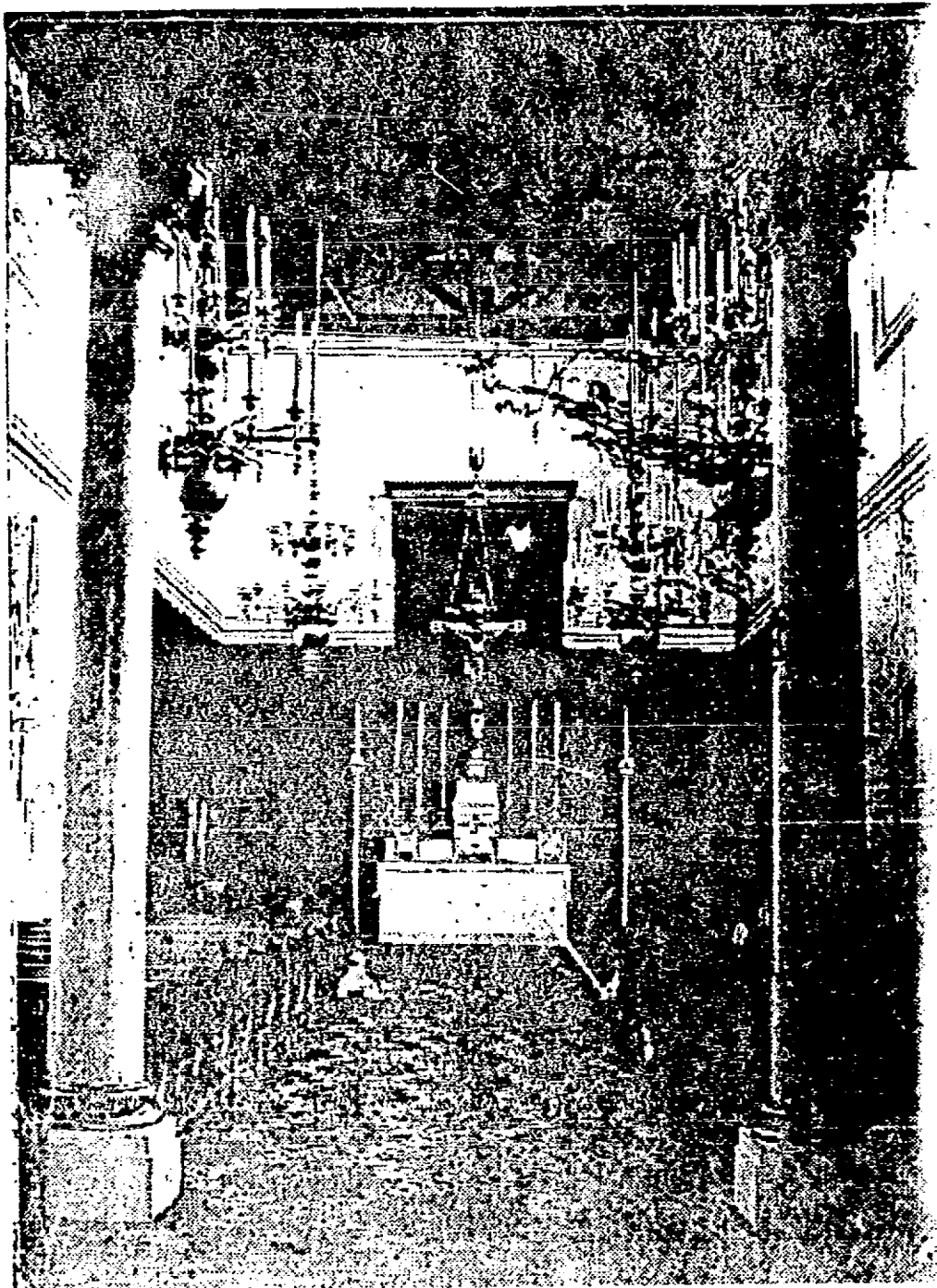
91
Santiago Rebull
Maximiliano y Francisco José
1866
Oleo sobre papel
Castillo de Artstetten, Austria



92
Santiago Rebull
Las bacantes
1865
Oleo sobre tela
Museo Nacional de Historia



93
Plano que muestra las líneas rojas
1865
Litografía y dibujo sobre papel
Mapoteca Orozco y Berra



94

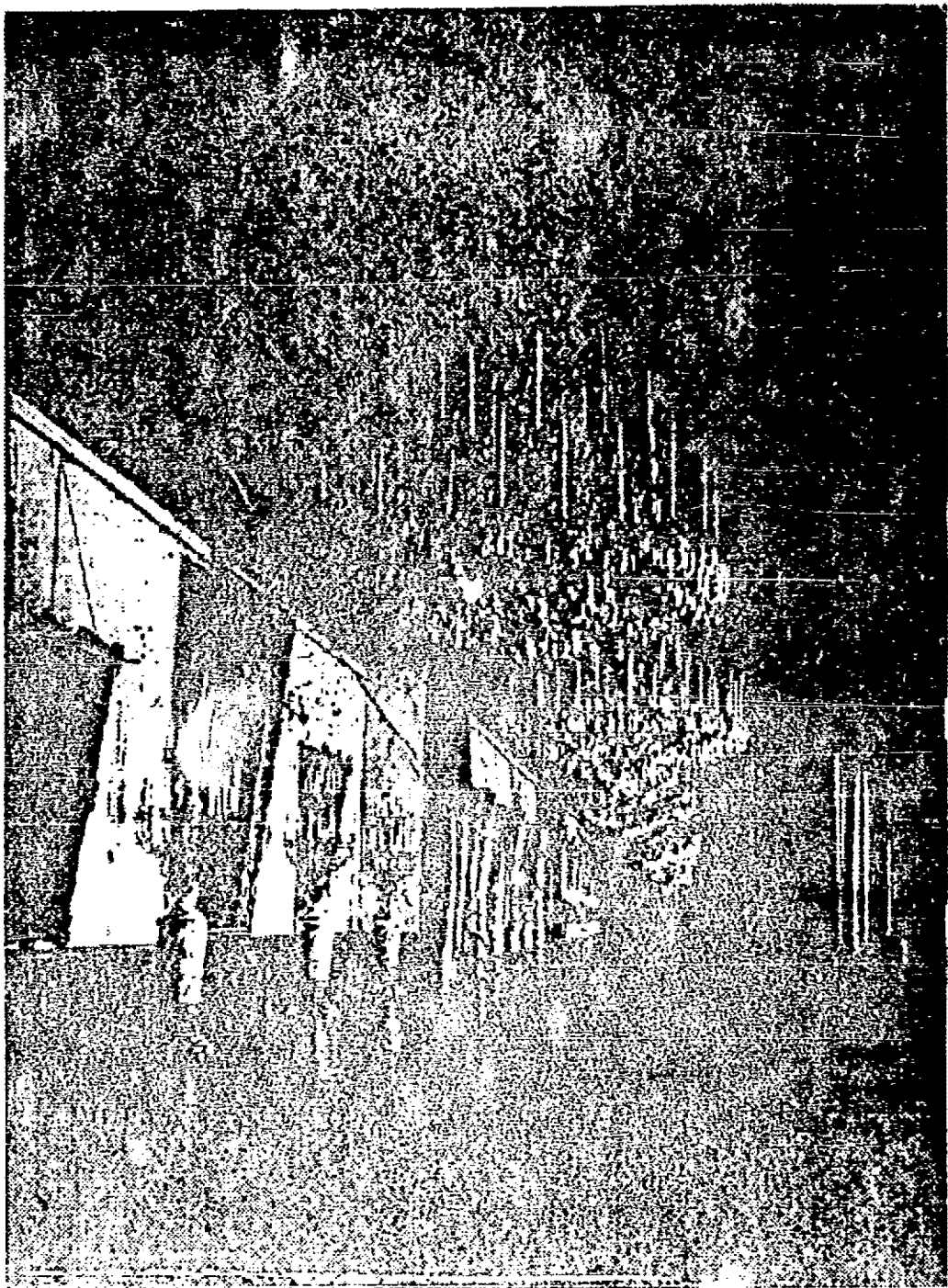
François Aubert

La Capilla de Palacio

1866

Fotografía

Musée Real de l' Armée, Belgique



95

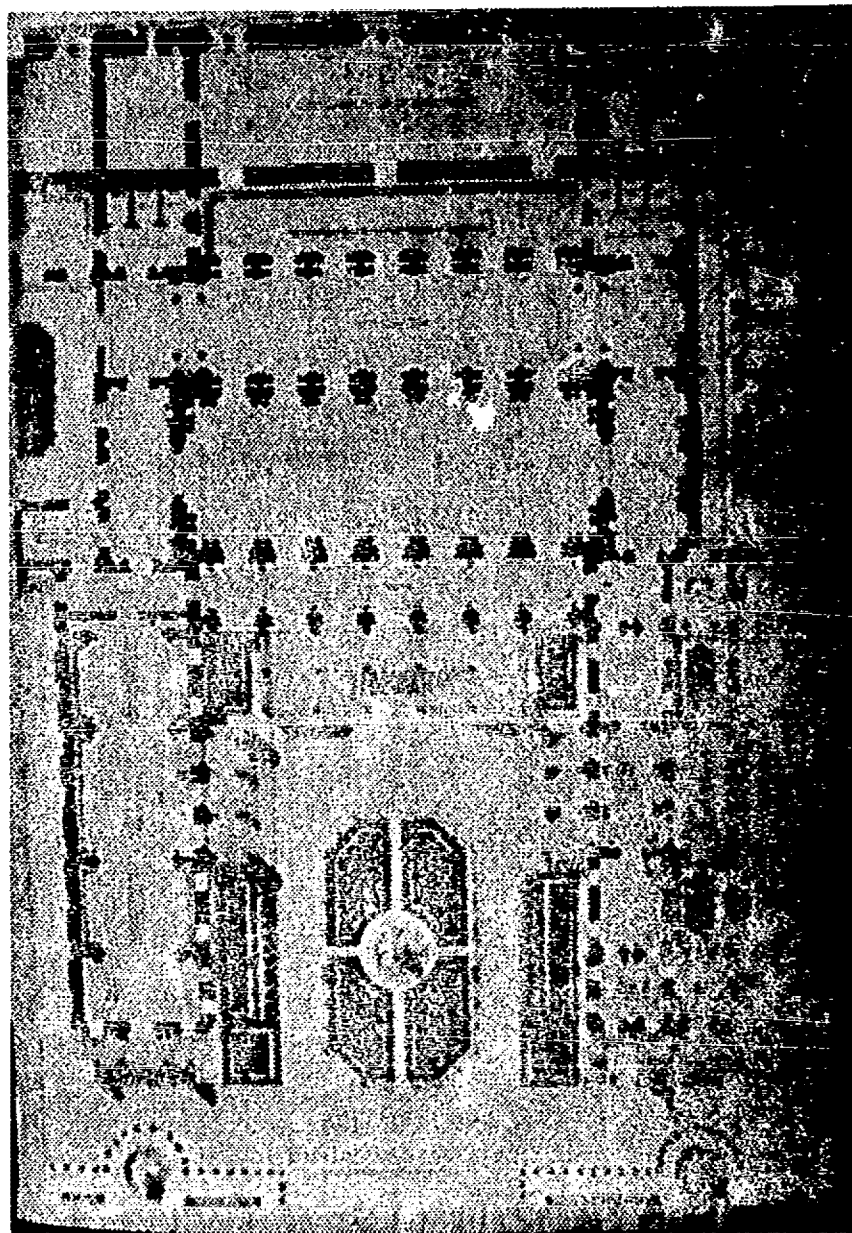
François Aubert

La galería de Iturbide

1866

Fotografía

Musée Royale de l'Armée, Bélgica



96

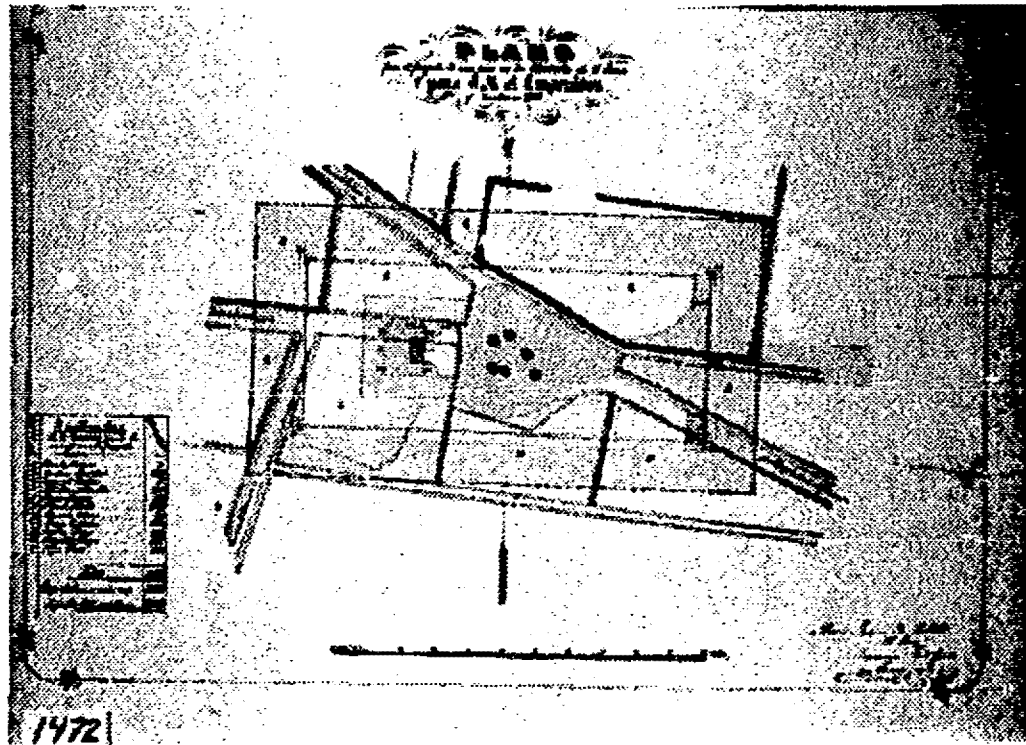
Ramón Rodríguez Arangoity

Habitación de Verano

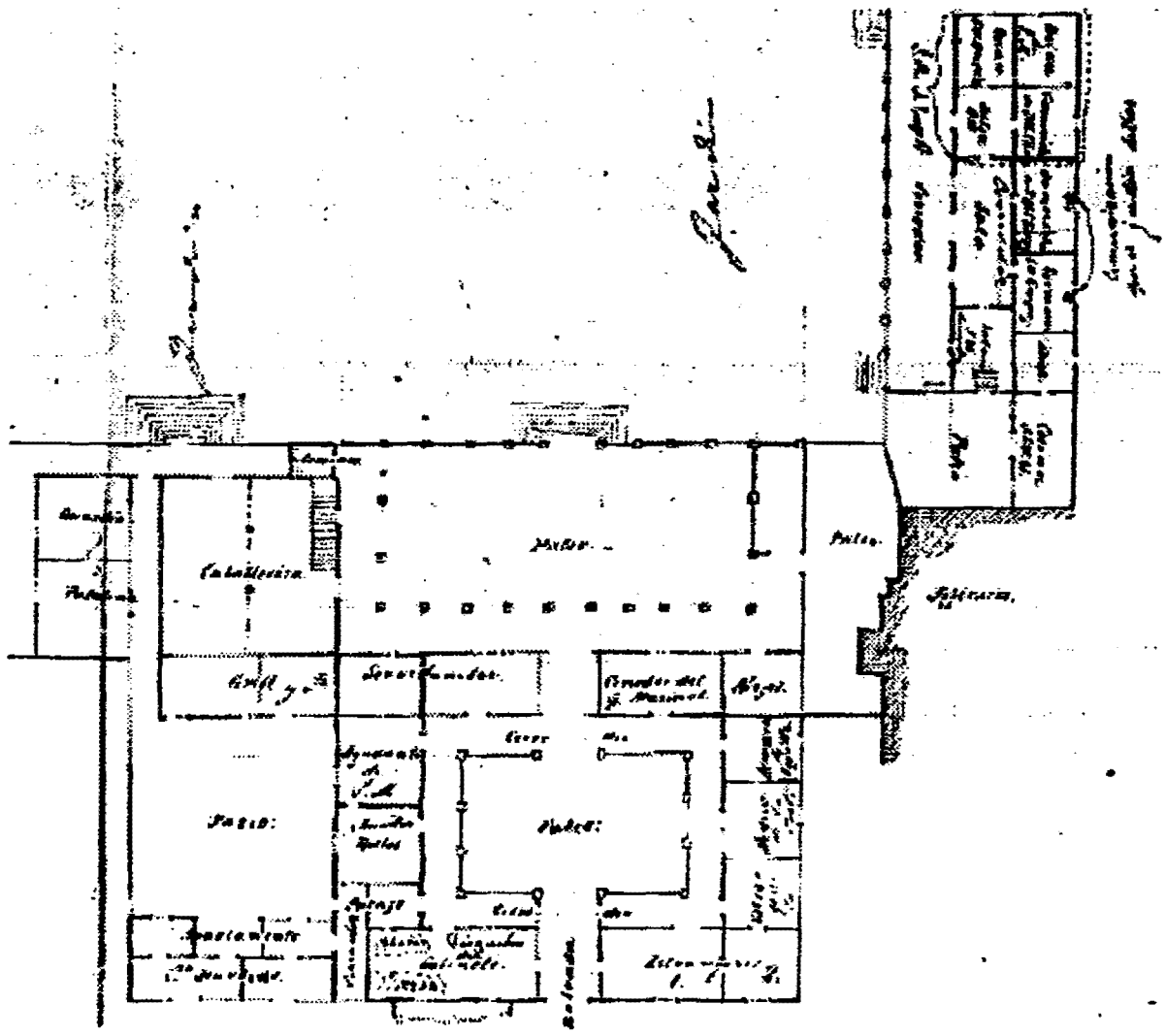
1865

Lápiz y tinta sobre papel

Mapoteca Orozco y Berra



97
Ramón Rodríguez Arangoity
Los Ahuehuetes
1866
Lápiz y tinta sobre papel
Mapoteca Orozco y Berra



98
 Kaiser
 Distribución de la casa Borda
 1866
 Lápiz y tinta sobre papel
 Archivo de Viena



99
François Aubert
Eugene Boban
1866
Fotografía

EL MONARCA N° 5



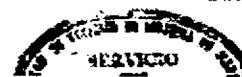
100
Anónimo
2 de septiembre 1863
Litografía
El Monarca



101
Anónimo
Litografía
Musée Royale de l' Armée, Belgique



*Señor a F. gusto, sus legítimos de Menzies
Gracias. Señores yo soy de a caballo,*



102
Constantino Escalante
21 de diciembre de 1864.
Litografía
La Orquesta



¡Viva el Rey!

(Cada cual á su negocio)

¡Viva la Libertad!

103
Constantino Escalante
28 de junio 1865
Litografía
La Orquesta



104
Constantino Escalante
24 de diciembre de 1864.
Litografía
La Orquesta



105
Constantino Escalante
11 de enero de 1865.
Litografía
La Orquesta



106
Constantino Escalante
1 de febrero de 1865
Litografía
La Orquesta



Una orquesta improvisada en un terreno baldío, a pesar de las palcas

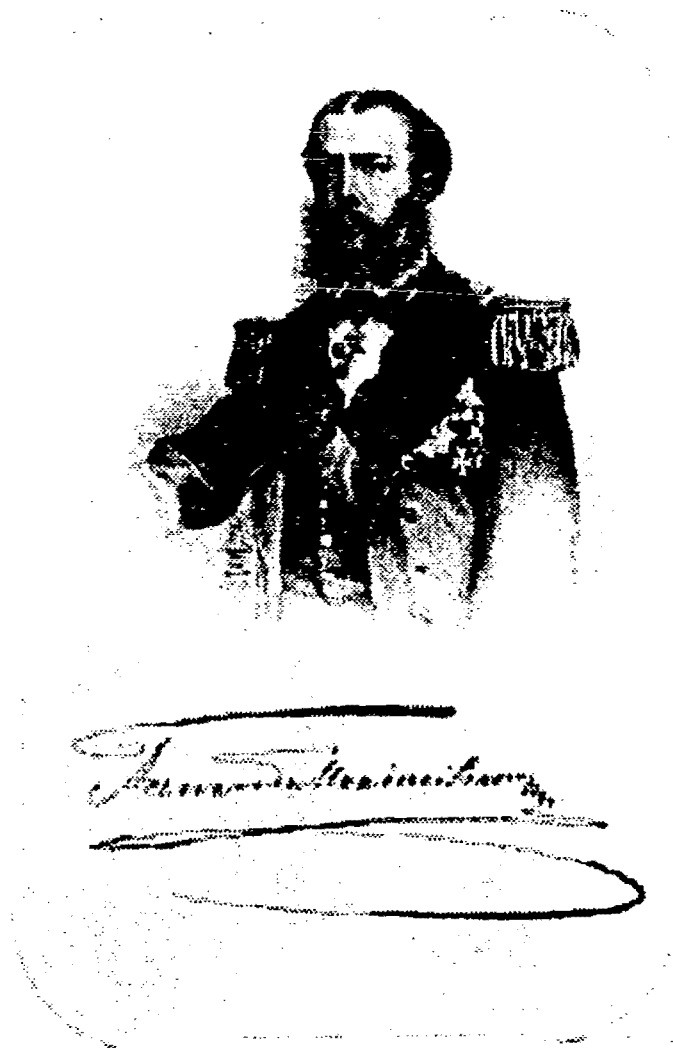
107
Constantino Escalante
5 de abril de 1865.
Litografía
La Orquesta



Los signos del Zodiaco.

SEPTIEMBRE
1866

108
Constantino Escalante
19 de mayo de 1866
Litografía
La Orquesta



109

Hipólito Salazar

Maximiliano

1864

Litografió de la fotografía de Malovich

Advenimiento de SS MM Maximiliano y Carlota al trono de México



110

Hesiquio Iriarte

Carlota

1864

Litografió de la fotografía de Malovich

De Miramar a México



111
Julio de Maria y Campos
Maximiliano
1866
Fotografía



112
Album de fotografía
1866
Fotografía
Museo Nacional de Historia



113
Valleto
Leonardo Márquez
1866
Fotografía



114
Valleto
Francisco Zarco
1866
Fotografía

ESTA TESIS NO PUEDE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



115
Valleto
Manuel Payno
1866
Fotografía



Juana Muñoz (No. de R. 831, 2a. clase)



Bruna Salas (No. de R. 496, 2a. clase)



Rosa Mera (No. de R. 204, 2a. clase)



Felisa Vázquez (No. de R. 323, 2a. clase)



Julia González (No. de R. 80, 1a. clase)



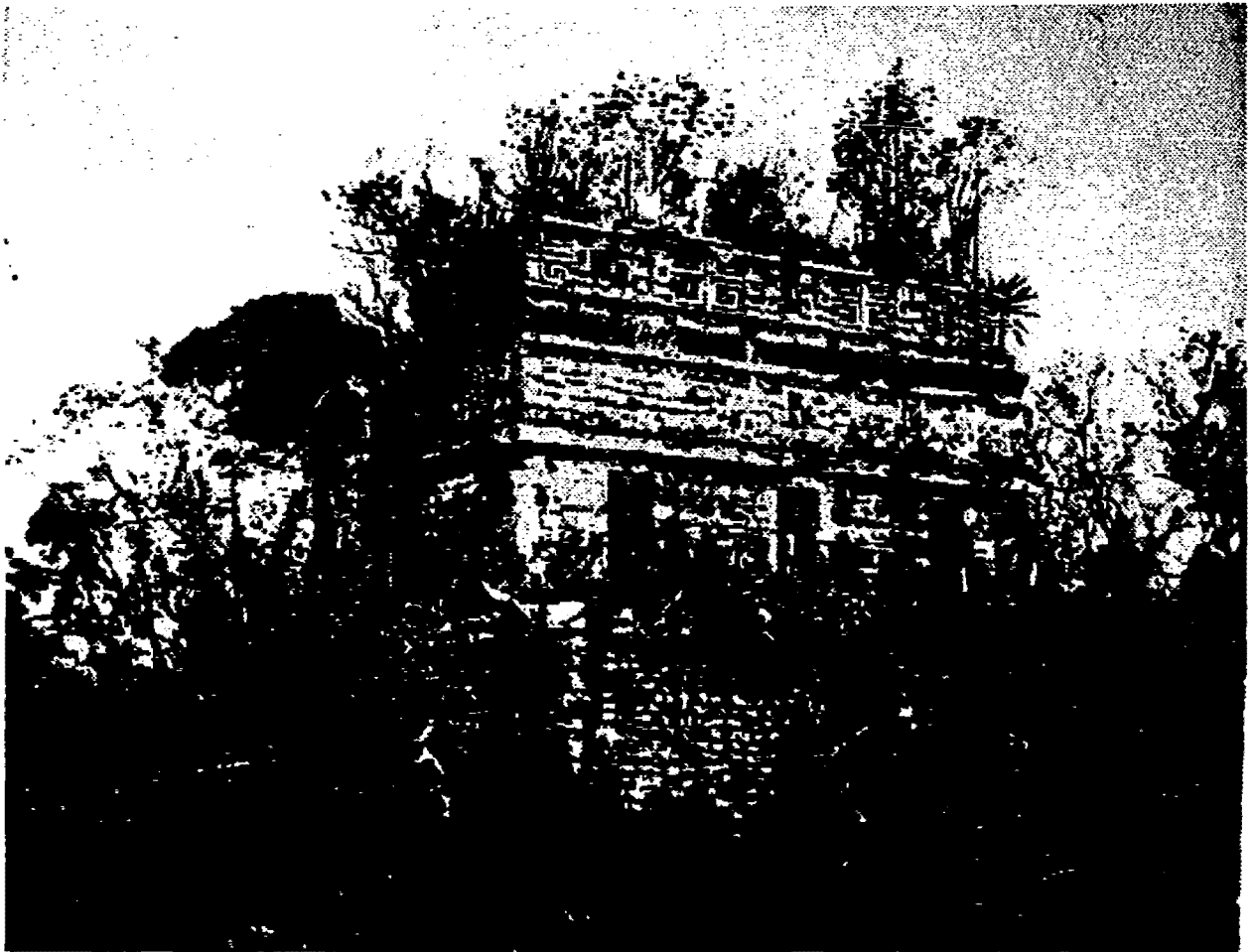
Francisco Fernández (No. de R. 558, 2a. clase)

116

El registro de mujeres públicas conforme al reglamento expedido por S.M. el emperador.

1865-1867

Fotografía



117
Desiré Charnay
Chichen Itza
Reproducida por Julio Michaud en 1866
Fotografía ca. 1860



118
François Aubert
Las fumadoras
1866
Fotografía
Musée Royale de l' Armée, Belgique

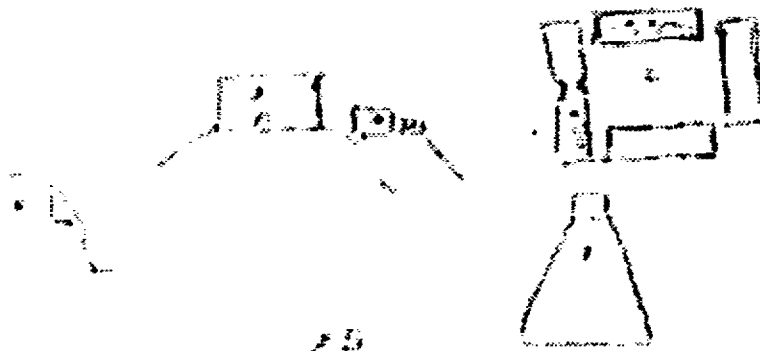


119
François Aubert
Pelotón de fusilamiento
1867
Fotografía



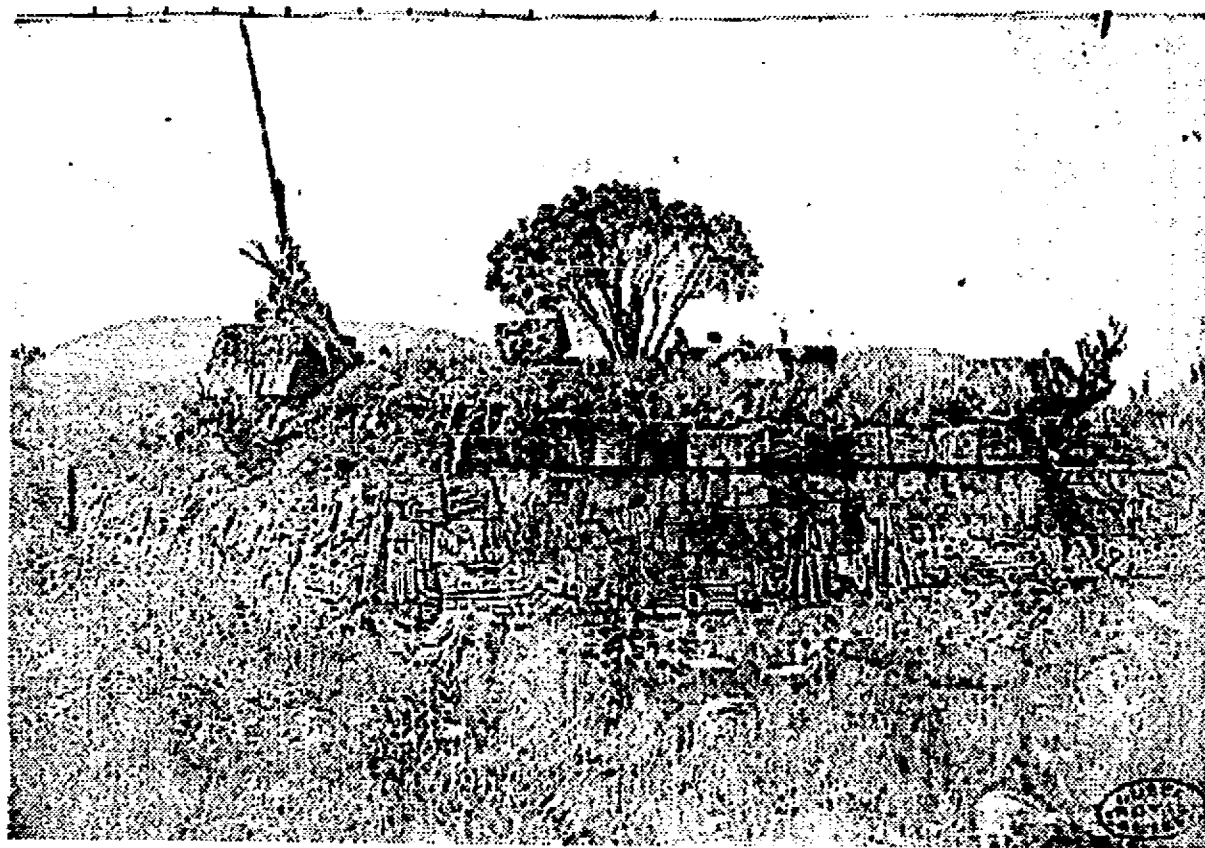
120
François Aubert
El fusilamiento de Maximiliano
1867
Fotografía

Plano de Uxmal.



- 1 Casa del Gobernador. 6 Iglesia
 2 Palacio de los Chacabucos. 7 Puerta.
 3 Casa del Gobernador.
 4 Puerta.
 5 Puerta.
 8 Puerta de las
 9 Puerta de las
 10 Puerta de las

121
 Carlota
 Plano de Uxmal
 1865
 Tinta sobre papel
 Archivo Real de Bruselas



122

François Aubert

Xochicalco

1866

Fotografía

Museo Real de la Armada, Bélgica