



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

FACULTAD DE FILOSOFÍA
LICENCIATURA EN HISTORIA



TESIS

Imágenes y nacionalismo. Las litografías de México a través de los siglos

QUE COMO PARTE DE LOS REQUISITOS PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

YESSICA DÍAZ MALDONADO

DIRIGIDO POR

DRA. MARGARITA ESPINOSA BLAS

Septiembre, 2014

Resumen

En la presente investigación fue analizado el nacionalismo creado en la obra de *México a través de los siglos* mediante el estudio de las imágenes que la integran. Una publicación realizada de 1884 hasta 1889 bajo la dirección general de Vicente Riva Palacio y el editor Santiago Ballescá, además de la labor artística de Ramón P. Cantó.

El resultado de dicha investigación permite conocer el trabajo realizado para la edición de la obra, es decir, el proceso de redacción, edición, impresión, publicación y distribución; así como también la división de la historia de México en cinco grandes periodos y la integración de seis escritores destacados en la historiografía del siglo XIX: Alfredo Chavero, Julio Zárata, Juan de Dios Arias, Enrique de Olavarría y Ferrari, José María Gil y por supuesto Vicente Riva Palacio.

Igualmente un acercamiento en las negociaciones entre las casas editoriales de dicha obra, J. Ballescá y cía. y Espasa y cía., las cuales hicieron posible incluir las litografías que formaron el nacionalismo visual mexicano. *México a través de los siglos* la incorporan más de dos mil imágenes, pero en esta investigación sólo fueron analizadas quince de ellas, las cuales fueron nombradas como “especiales” y están localizadas al inicio de cada tomo.

No sólo proporciona información respecto a la edición de la obra, también tenemos una indagación de la selección, tipología y recuento de todas las imágenes, además de los artistas litógrafos coordinados por Ramón P. Cantó y la integración de dos corrientes artísticas que existieron en la época: el romanticismo y el *art nouveau*.

Por último, hay un análisis de las imágenes especiales, el cual consiste en la observación y explicación de todos los símbolos que las integran y como fueron armonizados con la intención de crear un nacionalismo visual a través de la historia del país, además se encuentran estudiados ciertos elementos que fueron evolucionando conforme la narración fue avanzando en la obra.

ÍNDICE GENERAL

| | |
|--|-----------|
| Resumen..... | 3 |
| Introducción..... | 5 |
| | |
| Capítulo I. La Magna Obra | 20 |
| El Porfiriato y su avance en la construcción de la historia patria | 20 |
| Vicente Riva Palacio. El vencedor de los liberales..... | 22 |
| El germen de la obra. La idea..... | 24 |
| Los autores..... | 26 |
| Las casas editoriales | 32 |
| Una publicación por tomo | 35 |
| La difusión | 40 |
| El sentido de la obra..... | 47 |
| | |
| Capítulo II. Las imágenes en litografía | 51 |
| El arte de la litografía | 51 |
| La selección de las imágenes..... | 61 |
| Tipología y recuento | 63 |
| Los artistas de las litografías | 70 |
| Ramón P. Cantó | 71 |
| El <i>Art Nouveau</i> | 75 |
| El coordinador gráfico..... | 77 |
| | |
| Capítulo III. Imágenes y nacionalismo..... | 83 |
| Los orígenes de una nación..... | 84 |
| El pasado negro. Época virreinal | 94 |
| La lucha por una nación..... | 104 |
| México dividido | 114 |
| La segunda independencia | 124 |

| | |
|----------------------------------|------------|
| Reflexiones finales..... | 137 |
| Fuentes consultadas | 145 |
| Anexos..... | 153 |
| Índice de imágenes..... | 165 |

Introducción

Desde el inicio de México como Estado independiente en 1821, dentro del grupo intelectual de la élite, surgió la necesidad de crear un relato histórico que construyera una identidad nacional, pero las continuas crisis del gobierno a causa de la divergencia en los diferentes proyectos de nación, entre conservadores y liberales, no lo permitieron. Fue hasta la presidencia del general Porfirio Díaz (1876-1911) cuando se logró obtener una estabilidad económica y política bajo el lema de “orden y progreso” al consolidarse la paz en el país y articularse una economía basada en el liberalismo; plataforma que daría continuidad a la construcción de un discurso nacionalista.

Para la época del porfiriato se estaban efectuando varios ideales del grupo liberal, es decir, un bienestar económico, paz y un gobierno en progreso bajo las leyes de la Constitución de 1857. En aquel momento, nación era sinónimo de un territorio determinado y nacionalismo era un sentimiento patriótico hacia la nación. La élite intelectual mexicana al tener el proyecto de definir qué era México, con la necesidad de una identificación, hizo una valorización positiva del pasado indígena y novohispano con el objetivo de la formación de una cultura nacional en donde la historia fuera incluida. Además de tener un interés por difundir la idea de qué es México a Europa.

Dicho discurso se articuló en torno a una historia mexicana “progresista” de tinte positivista, es decir, desde lo primitivo conocido como la época prehispánica, pasando por el virreinato, la inestabilidad económica y política del siglo XIX hasta llegar al porfiriato, vista en su tiempo como una época de prosperidad. La “historia oficial” tuvo como estrategia principal legitimar el presente.

Una de las obras representativas del nacionalismo mexicano consolidada en el porfiriato fue *México a través de los siglos*, coordinada por el general Vicente Riva Palacio y publicada entre 1884 y 1889, la cual contó con la colaboración de Alfredo Chavero, Julio Zárate, Juan de Dios Arias, Enrique de Olavarría y José María Vigil. Conformada en cinco tomos divididos en diferentes periodos: México

antiguo, Virreinato, La Independencia, México Independiente y La Reforma. La edición fue fruto de una colaboración entre las casas editoriales J. Balleescá y cía. en México a cargo de Santiago Balleescá y la de Espasa y cía. en España.

Una de las singularidades fue la gran cantidad de imágenes reproducidas, formando un diálogo nacionalista textual y visual. Uno de los objetivos del coordinador general era incluir ilustraciones que representaran los grandes acontecimientos históricos y los personajes más simbólicos del país. Al ser una obra de gran lujo, las ilustraciones fueron consideradas parte de esa categoría. Los principales involucrados en la parte gráfica fueron Vicente Riva Palacio, Santiago Balleescá y el artista catalán Ramón P. Cantó, hombre de confianza del editor y un excelente dibujante, tuvo a su cargo la elaboración de varias imágenes.

Las ilustraciones sobre acontecimientos o personajes históricos fueron el vehículo para propagar una identidad colectiva de forma visual como parte del nacionalismo de los países europeos. En México se empezó a considerar a la imagen como un elemento importante en la difusión del nacionalismo mexicano a partir de la llegada de la litografía en 1825 y en posteriores publicaciones en periódicos de la época. Además debemos considerar que la corriente artística del romanticismo¹ estaba ligada a una conciencia de identidad, en la cual recordar el pasado era condición para construir el futuro. Fue hasta finales del siglo XIX cuando se conocieron libros gráficos logrando buena aceptación, por ello la obra se apegó a tan exitoso formato.

El grupo intelectual creador de la obra, fueron integrantes de la élite intelectual de la época, consideró a las imágenes parte fundamental para la definición de qué era México para lograr un amor y respeto a la nación a través de la historia y sus personajes que los destacaron en ella, además del uso símbolos representativos como el escudo nacional; y por último hacer conciencia de una

¹ El romanticismo fue una corriente artística europea iniciada en Alemania, con un gran desarrollo en Francia e Inglaterra. Consistía en exaltar los sentimientos y emociones, lo cual llevo a la expresión de los valores patrióticos al surgir las naciones modernas. En México esa corriente artística expresó la importancia de la nación y la identidad de los mexicanos.

cultura mestiza, por lo tanto definirían las características principales de dicha nación.

México a través de los siglos, es considerado uno de los libros más importantes en la historiografía mexicana, catalogada como una representación clásica del nacionalismo mexicano, consideración en la que tienen gran peso las imágenes, estas muestran el ideal de nación de la élite intelectual, es decir, un país en progreso, con paz social, y que a pesar de su pasado en cuanto a las constantes guerras, es una nación fuerte y digna de admirar.

Si bien la obra en general ha sido objeto de diversos estudios no existe un acercamiento en particular a su relato iconográfico, de ahí que resulte importante un análisis más profundo de la inclusión, selección, elaboración e impresión de las imágenes y analizar cómo sostienen el discurso nacionalista.

De esta manera las ilustraciones de la obra son el objeto de estudio de esta investigación porque fueron parte central en la construcción y difusión del nacionalismo mexicano creado durante el porfiriato. Las ilustraciones de la obra son una representación de la nación, una interpretación y visión de los mismos creadores, artífices de dicho nacionalismo. Las historias narradas a través de las imágenes resultan interesantes rutas en la consolidación en la construcción del discurso nacional, que reflejan el ideal de nación de la élite, la comunidad imaginada.²

La trascendencia de tomar como objeto de estudio las imágenes de *México a través de los siglos* es porque forman parte de un discurso nacionalista que se puede leer como parte complementaria del texto. Se encuentran más de dos mil ilustraciones incluidas, pero en esta investigación sólo se estudian un total de

² Anderson menciona: “Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (p. 23). “Se imagina como comunidad porque [...] la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo”. (p.25) Consultar: Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.315.

quince litografías, porque fueron elaboradas exclusivamente para la obra con la intención de servir de entrada en cada tomo, a diferencia de las restantes que son facsímiles, construyen un relato gráfico del nacionalismo desde la visión de la élite intelectual, por eso las nombramos "especiales".

El estudio de las ilustraciones es importante porque se utilizaron como reforzamiento y divulgación del nacionalismo. Además son consideradas una nueva fuente histórica al ser una representación de una realidad determinada. Las imágenes nos permiten "imaginar" el pasado, y son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas.³

Estas imágenes que estudiamos son representaciones del nacionalismo mexicano de fines del siglo XIX. El nacionalismo es inherente a la nación entendida como una forma moderna de identidad colectiva situada históricamente en el parteaguas de la Revolución francesa.⁴ De tal forma "las naciones no nacen, sino se crean, o mejor se inventan"⁵ en un proceso gradual de inclusiones y exclusiones hasta crear un imaginario colectivo de la nación; dicho proceso gradual es el nacionalismo.⁶

Existen dos tipos de nacionalismo identificados por Pérez Vejo. El primero lo llama "nacionalismo oficial" donde

[...] la construcción de la nación se lleva a cabo a través de aquellas formas de expresión más directamente controladas por el Estado: el arte y la cultura oficial [...] gestada en torno a los círculos de la burocracia estatal, que es promovida a la categoría de nacional. La nación es forjada por las instituciones estatales en

³ Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p.17.

⁴ Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, España, Nobel, 1999, p. 12.

⁵ *Ibid*, p. 17.

⁶ Como el propio Eric Hobsbawn lo menciona: "el nacionalismo antecede a las naciones. Las naciones no construyen estados y nacionalismos, sino que ocurre al revés". Eric Hobsbawn, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 18.

torno a sus expresiones culturales, sobre la cultural oficial y contra las culturas populares.⁷

Para el caso de la obra la consideramos integrante del nacionalismo oficial porque la élite que la creó era parte del Estado. Los escritores y artistas involucrados fueron los intérpretes y artífices del discurso nacionalista que convenía a los intereses de la elite en el poder, al tiempo que lo difundieron para crear los consensos necesarios y convertirlo en referente obligado del nacionalismo mexicano. El nacionalismo oficial se apoyó en la memoria histórica como un recurso sumamente valioso para la legitimación del Estado y de la nación.

En esta investigación se partió de cuestionamientos como los siguientes: ¿qué tipo de elementos se utilizaron para las imágenes principales –frontispicios, viñetas y letras capitales- y así forjar una simbolización de cada época para tener como resultado un nacionalismo visual? ¿Cuál fue el proceso de selección y recopilación, así como también qué tipo de imágenes y cuántas se integraron en la edición de la obra? ¿Cómo fue la participación del artista Ramón P. Cantó en el proyecto y cómo influyó en la integración de las imágenes? ¿Cuáles son los principales elementos nacionalistas en las imágenes principales y cómo se vincularon con la parte textual?

En la historiografía mexicana ha sido importante estudiar la etapa de la conformación nacional. *México a través de los siglos* es considerada una de las obras de mayor magnitud e influencia. Se ha insistido en el trabajo de coordinación de Vicente Riva Palacio, y como se teje entre los colaboradores un claro mensaje nacionalista presente en los textos. Aun con los diferentes estudios hechos, no rebasa la perspectiva de analizar el discurso a nivel literario, y al formar parte de la construcción de la historia mexicana debe abordarse con diversos enfoques, una opción es el estudio de la formación del relato a través de las imágenes.

⁷ *Ibid*, p. 22.

Para un estudio profundo sobre la obra es necesario considerar diferentes perspectivas, enfoques y tendencias historiográficas. Muchos historiadores la han estudiado con diversos resultados aunque en general todos la ubican como la mejor exponente del proceso de construcción de la identidad nacional. Edmundo O'Gorman⁸ la asocia con la formación de la idea de la nación. También Álvaro Matute y Evelia Trejo⁹ hacen una reflexión al compararla con la obra de Justo Sierra en *México y su revolución social*.¹⁰ Clementina Díaz y de Ovando¹¹ utiliza a la obra para observar el trabajo hecho por Riva Palacio como historiador y literato.

De los autores con una mayor profundidad en el tema se encuentra Justo Sierra¹² quien hizo una crítica contemporánea a la obra desde un enfoque positivista y destacó la realización de *México a través de los siglos* así como la inclusión de las imágenes con la intención de ejercer un diálogo entre texto e ilustración reconociendo el esfuerzo de los colaboradores para lograrlo, pero cuestionó fuertemente la narración, sobre todo la del director a la que califica como improvisada. Sierra trata de ver la obra dentro del prototipo del viejo continente, una visión eurocentrista, aún con ello, se queda corto al no profundizar en el tema de las imágenes.

México a través de los siglos no fue objeto de estudio desde una perspectiva académica sino hasta finales del siglo XX. En 1980 se publicó un cuadernillo

⁸ O'Gorman, Edmundo, *México. El trauma de su historia*, México, UNAM, 1977, p.122.

⁹ Matute, Álvaro, y Evelia Trejo, "La historia de México: su evolución social", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, Núm. 14, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1991, pp. 89-106.

¹⁰ Es un estudio enfocado propiamente en los argumentos y visiones de la obra coordinada por Sierra, partiendo de los trabajos que se hicieron en *México a través de los siglos*.

¹¹ Clementina Díaz y de Ovando ha utilizado como objeto de estudio la obra de Riva Palacio como literato. Entre sus obras encontramos: Díaz y de Ovando, Clementina, "Un gran literato liberal, Vicente Riva Palacio", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm., 27, vol. VII, México, UNAM, 1958, pp. 47-61.

¹² Sierra, Justo, "México a través de los siglos", en *Obras completas. IX. Ensayos y textos elementales de historia*, México, UNAM, [1948] 1984, pp. 181-190. Esta crítica de Sierra se publicó por primera vez en la *Revista Nacional* en 1889.

escrito por Xavier Cacho Vázquez¹³ con la intención de hacer una conmemoración de la publicación.¹⁴ Éste tiene como punto de partida la tesis de la centralidad de la obra como constructora de la identidad mexicana. Al abordar el proceso de edición explica por qué se incluyeron imágenes dentro del texto aunque lo señala como un elemento secundario. Hace énfasis en la adaptación de la idea sobre la obra, y explica que en 1883, desde la cárcel, Vicente Riva Palacio comenzó a fraguar la idea, para lo cual contactó a José María Vigil, Juan de Dios Arias, Julio Zárate y Alfredo Chavero; entre todos pensaron en la estructura del libro y la importancia de publicar en ese momento una historia de México. Pero una vez más, sólo nombra a la editorial *Ballescá editorial de Barcelona*¹⁵ y el relato iconográfico fue un acierto porque los lectores tuvieron la oportunidad de apreciar a México de manera visual con los diferentes tipos de imagen que forman parte de la historia del país.

Antonia Pi-suñer Llorens¹⁶ especialista en la historiografía del siglo XIX, publicó un artículo donde hace referencia a la obra. Señaló la discusión del siglo XIX sobre escribir una historia general porque existía diferencia en cuanto a la incorporación de ciertas épocas, la prehispánica y la virreinal, porque aún despertaban odios. Fue la élite porfiriana quien utilizó a la historia como reconciliación de la identidad nacional. Los autores de la obra se ubican en ese grupo social los cuales categorizó, por su fecha de nacimiento, entre la década de 1830 y 1840, además estuvieron involucrados en la jurisprudencia, el periodismo y la literatura y fueron aguerridos liberales que participaron en las guerras contra la intervención y el imperio. En cuanto a la estructura de la obra, la autora menciona

¹³ En su momento era alumno de O'Gorman. Determinados investigadores que abordaron el tema de la obra egresaron de la Universidad Iberoamericana, en donde O'Gorman impartió clases y fueron sus alumnos, ejemplo de ello fue José Ortiz Monasterio, pero también fue docente de la UNAM y ahí fue maestro de Álvaro Matute.

¹⁴ Cacho Vázquez, Xavier, *México a través de los siglos. A cien años de publicación 1884-1889.*, cuadernos del archivo no. 31, México, A. G. N. L. (Archivo General de Nuevo León), 1988, pp. 49.

¹⁵ Así nombre Cacho Vázquez la casa editorial J. Ballescá.

¹⁶ Pi-suñer Llorens, Antonia, "La generación de Vicente Riva Palacio y el quehacer historiográfico", en *Secuencia*, Vol./ no. 35, México, Instituto Mora, mayo-agosto de 1996 pp. 83-108.

que la división por épocas ya era un asunto discutido en México y destaca el trabajo de Ignacio Álvarez.¹⁷

Pi-suñer también señala el logro de la obra al ser un discurso integrador de la nación. La idea de incluir imágenes con el arte de la litografía fue de Manuel Rivera con su publicación de *México pintoresco, artístico y monumental*, pero es interesante su punto al afirmar que las ilustraciones solo fueron un apoyo sin relación alguna con el nacionalismo.

Uno de los especialistas en el tema de *México a través de los siglos* y la vida y obra de Vicente Riva Palacio es José Ortiz Monasterio.¹⁸ Indica que la obra marcó nuestra cultura, razón suficiente para conocerla y para entender cómo fue forjada la idea de México. Puntualiza, si el historiador es parte del Estado al escribir seguirá una actitud positiva frente al gobierno, ejemplo de ello es la obra la cual presenta una idea nacionalista y la visión progresista del país con una tendencia literaria.

Ortiz Monasterio la define como la primera gran fábrica de la historia mexicana. Señala que las imágenes son facsímiles, pues la técnica de imprimir fotografías en los libros aún no existía, por lo tanto se obtuvieron a partir de la litografía. Se refiere a ella como un proyecto original al ser reproducidas con ese arte tipográfico, además las imágenes tienen gran variedad, y uno de los involucrados en su selección fue Santiago Ballescá, aunque no indica quien fue el encargado de la tarea. Ortiz Monasterio no se enfoca en estudiar la parte gráfica, pero si aclara que algunas litografías fueron hechas exclusivamente para la obra, y menciona la necesidad de hacer un estudio sobre el discurso iconográfico.

¹⁷ Propuesta que se hizo entre 1873 y 1878 con el libro de *Estudios sobre la historia general de México*, las divisiones como bien sabemos son: la historia antigua, la conquista, el gobierno virreinal, la guerra de independencia, los gobiernos de México independiente, la Reforma y Segundo Imperio.

¹⁸ Ortiz Monasterio, José, *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica/Instituto de investigaciones históricas Dr. José María Luis Mora, 2004, p. 407. Este libro fue la publicación oficial de su tesis de doctorado, el cual obtuvo en el año de 1999 por la Universidad Iberoamericana, institución que lo apoyó en las fuentes y áreas de teoría e historiografía de la historia.

Al no tener referencias de quien fue el encargado de la selección e inclusión de las imágenes, propone a Ramón Cantó como el contacto directo entre Ballescá y los artistas que forman parte del grupo de dibujantes y litógrafos para la edición de la obra e impresión de las mismas.

Uno de los historiadores más reconocidos por su trabajo en la recopilación de las historias de México y su reflexión sobre la historiografía mexicana es Enrique Florescano¹⁹ quien al ser un seguidor de la escuela historiográfica francesa de los Annales hace hincapié en la importancia del estudio y la memoria mexicana como parte de una identidad nacional. De esta forma una de sus vertientes es el análisis de la historiografía mexicana a partir de la concepción del nacionalismo y las construcciones del imaginario colectivo.

Dentro de sus trabajos encontramos el estudio de los discursos nacionalistas creados en el siglo XIX en donde plantea dos líneas de investigación: el texto y la imagen.²⁰ Los principales difusores de acontecimientos políticos a través de sus actores, símbolos y emblemas fueron la litografía y la pintura histórica para fomentar el “nacionalismo gráfico.” A *México a través de los siglos* la catalogó como una de las obras principales para la difusión del nacionalismo a partir de reproducciones de imágenes con el arte de la litografía,²¹ pero no menciona el criterio de selección, sólo considera a Ballescá y Riva Palacio como los

¹⁹ Dentro de las muchas obras que encontramos a lo largo de su trayectoria son: *Origen y desarrollo de los problemas agrarios en México, 1500-1821*, México, Ediciones Era, 1971, p. 158; *Precios del maíz y crisis agrícolas en México, 1708-1810*, México, Ediciones Era, 1986, p. 236; *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 1994, p. 229; *El mito de Quetzalcóatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 400; son sólo algunos de los múltiples títulos que podemos encontrar acerca del autor de su arduo trabajo en hacer una revisión dentro de la historia en larga duración.

²⁰ Los que se enfocan al discurso textual de la memoria mexicana son: *Etnia, Estado y Nación*, México, Taurus, 2002, p. 576; *La bandera mexicana*, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 183; *Memoria indígena*, México, Alfaguara, 1999, p. 403; y *Memoria mexicana*, México, Taurus, 2007, p. 604. En el nivel de Imagen encontramos *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005, p. 488; y por último en donde hace una combinación de estos estudios – texto e imagen- *Historia de las historia de la nación mexicana*, México, Taurus, 2004, p. 536.

²¹ Las principales formas que encontramos en la magna obra son: cromos, grabados, planos, autógrafos, paisajes, vistas de ciudades, edificios, monumentos, retratos, jeroglíficos e inscripciones, entre otras.

involucrados en esta tarea. Considera que la gran cantidad de ilustraciones de la obra formaron parte de la simbolización de la patria y tuvieron gran trascendencia histórica.

Para Florescano, junto a otros estudiosos del tema, la obra fue una de las muchas formas de consolidación del nacionalismo e integración de una historia durante la presidencia de Porfirio Díaz. Dentro de sus estudios encontramos el intento por hacer una lectura iconográfica de los frontispicios²² de los cinco tomos de la magna obra²³ en donde sostiene que la figura de la mujer es símbolo de la patria. Pero como se ha observado, termina haciendo énfasis en la parte textual.

Florescano señala tres aciertos de la publicación: primero, la integración de los diferentes pasados, es decir, la culminación del antagonismo entre la época prehispánica y la virreinal; segundo, la consideración de estos pasados en un proceso evolutivo, un progreso; y tercero, el acompañamiento de las imágenes en el texto, afirmando que son solicitadas por el director de la obra y el editor, compaginado con el objetivo del coordinador de reproducir imágenes de los mejores artistas.²⁴ De esta manera para este historiador la obra fue un discurso con coherencia y optimismo marcando un canon historiográfico, de construcción nacional, destacando frecuentemente la representación de Díaz como el mestizo, protagonista de la historia mexicana.

Los discursos iconográficos de tipo nacionalista también han llamado la atención desde la historia del arte. Esther Acevedo y Fausto Ramírez,²⁵ han estudiado las composiciones pictóricas inspiradas en la historia patria. Ubican la obra como parte de la necesidad del Estado de crear una identidad nacional.

²² Los frontispicios son una imagen decorativa que sirve de portada central de cada tomo.

²³ Florescano, Enrique, "Patria y nación en la época de Porfirio Díaz", en *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005, pp.184-252.

²⁴ Esta afirmación de aciertos lo encontramos en varias de sus obras, pero con un mejor desarrollo de la idea está en el capítulo VII "Olvido y memoria del colapso de una república a la historia de la nación", Florescano, *Historia de las historias*, op. cit.

²⁵ Acevedo, Esther y Fausto Ramírez, "Preámbulo", en *Los pinceles de la historia. La fabricación de un Estado 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte/UNAM/Banamex/Conaculta, 2003, pp.17-33.

Explican que su preparación comenzó desde 1881 bajo la dirección de Riva Palacio y puntualizan: “la obra constituye una rica fuente de información visual y un especie de compendio de las imágenes, tanto antiguas como modernas”.²⁶ Al considerarlas facsímiles, proponen que las imágenes fueron extraídas de acervos del Museo Nacional y la Escuela Nacional de Bellas Artes y el encargado de recopilarlas fue Ramón Cantó, tesis contraria a las de Monasterio, Cacho y Florescano.

Para los autores la imagen fue utilizada como una forma de dar sustento visual a la historia. Acevedo y Ramírez subrayan que los frontispicios son las únicas láminas hechas especialmente para forjar una simbolización de cada época, los cuales se caracterizan por su gran densidad iconográfica. Uno de los conceptos utilizados por ellos fue “liberalismo conservador” el cual se refiere a la mezcla de ideologías conservadoras y liberales. Pero no mencionan el trabajo gráfico de los artistas y no tiene referencias para llegar a sus conclusiones sobre la réplica de imágenes.

Por otro lado, tenemos a Philippe Castellano,²⁷ un francés experto en estudios de procesos editoriales de España, sobre todo en la industria catalana con una especialización en la casa editorial Espasa. Este autor nos brinda otro enfoque del estudio de la obra, a partir de la concepción del trabajo editorial para su realización, más enfocado al trabajo de las casas editoriales que hicieron realidad la existencia de tal obra, la cual marcó el quehacer historiográfico de la historia de México.

Castellano expone la historia editorial de la obra, la cual es una coedición entre Espasa y cía. Barcelona y J. Balleescá y cía. México. Indica como primer aspecto que las casas editoriales decidieron trabajar en conjunto para la publicación de la obra. José Balleescá y Casals junto a su hijo Santiago Balleescá y

²⁶ *Ibid*, p.25

²⁷ Castellano, Philippe, “México a través de los siglos: de la coedición a la autonomía editorial”, en Nathalie Ludec y Françoise Dubosquet Lairys (Coords.), *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, España, Editorial Pilar, 2004, pp. 35-44.

Farro fueron los iniciadores del proyecto con el objetivo de hacer una obra artística y literaria de gran lujo que tuviera el resultado la representación de la época de Díaz. Para llevar a cabo tal propósito se contactaron con la editorial Espasa y cía. por su experiencia en libros de gran lujo.

Castellano menciona que las características de la obra son similares a las de *El mundo ilustrado*²⁸ con el tipo de ilustraciones de *Los dioses de Grecia y Roma*²⁹ intercaladas con el texto. Además señala la existencia de cuadernillos –contenían parte de la obra- y contaban con láminas litográficas que se distribuían una vez a la semana. El autor describe la forma en cómo las dos editoriales iban a trabajar: J. Ballezá se encargaría de la escritura y el material gráfico³⁰ y Espasa se ocuparía de la impresión del texto junto con la imagen. No deja claro el papel de Ballezá, pues asegura que fue él quien le confió la dirección del proyecto a Riva Palacio.

El interés de Castellano es la relación establecida entre las casas editoriales por lo tanto, no abunda mucho en el trabajo realizado en la obra ni en las imágenes. Una de las aportaciones hechas por Castellano a nuestra investigación es su conocimiento de la conformación, publicación y forma de trabajo entre las casas editoriales, lo cual involucra directamente la reproducción de las imágenes.

Este recuento historiográfico demuestra los temas que han preocupado a la historiografía en torno a *México a través de los siglos* para hacer hincapié en la necesidad de hacer un estudio específico sobre la parte iconográfica de la obra para ubicarla no sólo como un elemento decorativo sino como parte central en la configuración del relato nacional.

La hipótesis de esta investigación sostiene *México a través de los siglos*, fue un proyecto muy importante en la difusión del nacionalismo como herramienta

²⁸ Editada por Espasa y cía., bajo la responsabilidad de Rafael Reyes Spínola y Antonio Saborit.

²⁹ Obra editada por Espasa y cía., del importante historiador español Victor Gebhardt y Coll.

³⁰ Integradas por grabados, láminas y cromos de artistas de reputación.

para legitimar al régimen porfirista y, por ello, contó con financiamiento y se cuidó hasta el mínimo detalle. Una parte central del formato fueron las imágenes, las cuales no fueron insertadas al azar sino seleccionadas de acuerdo al argumento principal del discurso nacionalista manejado en la primera historia oficial. Todas las imágenes están relacionadas con el ideal de la historia de México, a partir del grupo elitista que la creó, en especial de los colaboradores de la magna obra.

Este argumento se refuerza en el caso de las imágenes pensadas exclusivamente para el texto. En cada tomo se encuentran tres ilustraciones conocidas como frontispicios -portadas-, viñetas y letras capitulares las cuales cumplen con la función de contener la idea principal de cada época tratada en el tomo, en ellas se incorporan elementos iconográficos para identificar coyunturas de cada periodo. Cada representación cuenta con su propia simbología, pero al mismo tiempo existen elementos que a través de las temporalidades de los tomos se van transformando. De esta manera son parte del nacionalismo visual y cada símbolo se integra en el imaginario colectivo de los mexicanos. Fueron una forma de instituir un perfil glorioso de cada época.

Para la integración de las litografías no solo fue necesario el trabajo de artistas reconocidos, sino una persona encargada de la parte gráfica. Se presume que el encargado de esta labor fue el artista Ramón Cantó, muy cercano a Santiago Ballezá, el editor. Cantó tuvo una influencia importante en la elaboración de las principales imágenes de cada tomo, porque de alguna forma introdujo a México el *art nouveau*, uno de los artes que estaba floreciendo en Europa, en especial en Francia, estilo que se denota en las imágenes aunque se presume también una influencia del romanticismo, arte adoptado en México desde sus inicios como país independiente.

El objetivo central de esta investigación es estudiar las imágenes reproducidas en *México a través de los siglos* como parte del discurso nacionalista, eje rector de la publicación. Dicho objetivo se dividió en varios particulares como los siguientes: realizar un conteo general de todas las imágenes para ubicar las facsimilares de las que fueron originales y creadas exclusivamente

para la obra; indagar el proceso de selección, creación y reproducción de las imágenes y, finalmente, analizar el discurso iconográfico a la luz de los argumentos nacionalistas sostenidos en la parte textual de las ilustraciones especiales.

Para la realización de esta investigación se consideró la escuela de los Annales,³¹ y la historia cultural.³² En la década de 1980 surgió la “nueva historia cultural” la cual tiene como objetivo principal el estudio de las representaciones. Todo historiador cultural está básicamente preocupado por los símbolos y su interpretación, en donde sus elementos de trabajo tienen implicación con los objetos (imágenes, herramientas, casas, etc.) y práctica (conversación, lectura, juego).³³

Por lo tanto, este análisis está apegado a la nueva historia cultural por tener como principal el interés el estudio de imágenes y los libros, dos elementos conjugados en la obra. Desde la época de Jacob Burckhardt la cultura tiene implicaciones con las artes y ciencias, de esta forma es una expresión del hombre en la cual no sólo están involucradas las artes, libros, entre otros, igualmente los diferentes modos de pensar y de ser de cada sociedad ubicadas en una época determinada, en donde la cultura es una parte importante de la identidad de un grupo social y manifiesta su propia realidad de forma física.

En la nueva historia cultural se proponen al menos dos tipos de cultura: la alta cultura que integra lo académico y la baja cultura anclada en lo popular. De esta manera, la obra que estudiamos es una expresión de la alta cultura al ser creada por un grupo intelectual elitista que tuvo como objetivo crear un nacionalismo a través de la narración de la historia del país. Al tener como una de sus características el estudio del simbolismo en donde se elabora en discurso, se presenta dicho fenómeno en las imágenes principales de la obra.

³¹ Fundada en 1929 por Marc Bloch y Lucien Febvre con el objetivo de una historia en la cual se integraran otras disciplinas como la economía, geografía, sociología, etcétera.

³² Palos, Joan Lluís, “El testimonio de las imágenes”, en *Pedralbe: Revista d’història moderna*, Barcelona, no.20, 2000, p. 132.

³³ Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 45.

Al ser la cultura una forma de identificación y al mismo tiempo de diferenciación entre una sociedad y otra se vuelve parte del nacionalismo porque reúne las características principales de un pueblo. Y las imágenes forman parte de la expresión del hombre, por ello se estudian en esta investigación, aunque sea muy reciente su consideración como documento histórico, pues son parte de la representación de una realidad ya sea presente o pasada.

Esta investigación se divide en tres capítulos. El primero, titulado “La magna obra”, presenta la estructura establecida para su elaboración por Vicente Riva Palacio como coordinador general, la relación generada entre los colaboradores y las casas editoriales, y la parte gráfica. También describe cómo fue desarrollado la forma de trabajo entre las casas editoriales Ballescá y Espasa para destacar la importancia de la función de Santiago Ballescá como editor, igualmente la forma de publicación y publicidad.

El segundo capítulo, “Las imágenes en litografías”, está dedicado a la parte gráfica de la obra. Cumpliendo con el objetivo de comprender la importancia de la inclusión de las imágenes, tomando como base la descripción del arte de la litografía, técnica que permitió la integración de las ilustraciones. Después se hace una exposición en cuanto a la selección de las más de dos mil imágenes y los tipos presentados en la obra, los artistas involucrados para la transformación de obras de arte a litografía, y por último, pero no menos importante, el trabajo hecho por Ramón P. Cantó como director general de la parte gráfica y su influencia en el arte.

Y en el último capítulo, “Imágenes y nacionalismo”, el asunto central es el análisis de las litografías especiales de cada tomo, las cuales engloban la idea principal tanto del volumen como de la visión de los escritores de la obra. En ellas involucra la iconografía y la conjugación de cada elemento, además de señalar los símbolos que destacaron y se transformaron conforme se avanza en la historia general. Esto es con el fin de mostrar cómo se conformó el nacionalismo visual en *México a través de los siglos*.

Capítulo I. La magna obra

El primer capítulo de esta investigación tiene el objetivo de abordar el trabajo editorial de *México a través de los siglos*, el cual se hace una presentación de la estructura del proyecto, comenzando con la función de Vicente Riva Palacio de coordinador general, la relación establecida entre los colaboradores: escritores, casas editoriales y el equipo encargado de la parte gráfica. Uno de los elementos esenciales para comprender la inclusión de las imágenes son los acuerdos de las editoriales y la tarea de Santiago Ballescá como editor. Es importante destacar la forma de publicación de la obra y la publicidad que se le dio para ser aceptada por el público lector de la época.

El Porfiriato y su avance en la construcción de la historia patria

Después de la guerra contra los franceses (1861-1867), México se encontraba de nuevo en proyectos de reordenamiento social y político. Durante los gobiernos de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada (1867-1876) el objetivo principal fue recuperar la paz e incorporar al país al grupo de naciones modernas. Hubo muchos obstáculos, primero la desconfianza generada por la inestabilidad económica lo cual provocó el endeudamiento con las potencias y además, por los resultados de la guerra con Francia, en donde fue condenado a muerte Maximiliano de Habsburgo, existieron pocas intenciones de Europa de relacionarse nuevamente con México. El gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911) tenía como propósito cambiar la imagen del país y consolidar su participación en el sistema económico mundial.

El proyecto modernizador de Díaz logró la pacificación del país con el fortalecimiento del poder ejecutivo y un sistema político eficiente teniendo como resultado un Estado fuerte. Existió gran desarrollo en la industria petrolera, textil y minera mediante el ferrocarril, el telégrafo, igualmente un crecimiento en el mercado interno y externo, además hizo una conciliación con la Iglesia. En este cambio económico, político y social fue importante para la creación de un discurso de tipo nacionalista con una visión de un país moderno y progresista.

Una de las características básicas del gobierno de Díaz fue el centralismo y el creciente poder presidencial, de tal manera que exigía un discurso nacionalista tanto escrito como visual a partir de la historia, en donde se desarrollara un nuevo ente a quien rendirle respeto: Dios ya no era el centro de devoción sino la Nación. Con la conciencia de la importancia de la historia en 1880, ya durante el gobierno de Manuel González, se presentó ante la Cámara de Diputados la propuesta de la creación de una Academia de Historia,³⁴ aunque sólo quedó en una propuesta, pero da cuenta de la importancia de la escritura de la historia en el país, posiblemente la intención era para darle reconocimiento como ciencia. El propósito era legitimar el gobierno de la época -el porfiriato- y por tales razones el estado estuvo involucrado para su creación; como resultado se obtuvo la primera historia oficial.

Uno de los personajes principales en la construcción del nacionalismo en el porfiriato fue el Ministro de Fomento Vicente Riva Palacio,³⁵ quien se integró al gabinete en la primera presidencia de Díaz (1876-1880). La remodelación del Paseo de la Reforma fue uno de los proyectos que desarrollo durante su cargo administrativo y consistió en la exposición de personajes emblemáticos de la historia nacional, los cuales tuvieran como perfil el sacrificio por la nación. Tal proyecto tenía su antecedente en el segundo imperio (1864-1867), pues la avenida Reforma fue mandada construir por el propio Maximiliano de Habsburgo con el objetivo de conectar el Castillo de Chapultepec con el Palacio Nacional; primero fue llamado Paseo de la Emperatriz pero al ser derrocado Maximiliano fue renombrado Paseo de la Reforma.³⁶ El proyecto de colocar esculturas se sometió a concurso, la primera fue dedicada al emperador mexicana Cuauhtémoc, pero su figura fue terminada una década después, entre 1878 y 1888. Como resultado realizó la creación de los primeros héroes nacionales, a través de la forma más

³⁴ *El Nacional*, México, 16 de diciembre de 1880, p.3.

³⁵ Para conocer vida y obra con mayor detenimiento consulté a José Ortiz Monasterio, uno de los mayores especialistas de este personaje.

³⁶ Para más detalles consultar a Enrique Krauze, *Siglo de caudillos: biografía política de México (1810-1910)*, México, Tusquets editores, 1994, pp. 347.

común de identificación, pero no tan considerada por los historiadores especialistas en el nacionalismo mexicano, la representación visual.

Uno de los proyectos más importantes para fortalecer nacionalismo visual fueron las exposiciones de pintura histórica,³⁷ los cuales tenían el objetivo de resaltar personajes o escenas épicas del pasado. Esta práctica no era nueva, desde la intervención francesa se hacía, como por ejemplo la obra tan importante de Petronilo Monroy de 1868 con la *Alegoría de la Constitución de 1857* que cumplió con el objetivo de resaltar hechos que marcaron la historia del país y formar parte de la memoria visual. Muchas pinturas de la época tuvieron ese mismo destino, pues un Estado en construcción necesitaba la autolegitimidad, de la cual eran parte fundamental tanto el discurso histórico como la imagen.

La pintura histórica no solo fue parte de la memoria visual, sino que fue incluida en exposiciones nacionales e internacionales. En el país se organizaron exhibiciones planeadas por la Escuela Nacional de Bellas Artes.³⁸ Dentro del marco internacional fueron incorporadas en la Exposición de París de 1889 con motivo del centenario de la Revolución Francesa, así como también en varias Exposiciones Universales. El propósito de incluir a México en exposiciones nacionales e internacionales era para cambiar su imagen, pues existía el supuesto de un país salvaje que sólo vivía en guerra, y así demostrar el progreso de la nación.

Vicente Riva Palacio. El vencedor de los liberales

Uno de los Secretarios de Fomento más importantes en el gobierno de Díaz fue Vicente Riva Palacio, quien siempre estuvo involucrado directa o indirectamente con la historia del país. Comenzando por sus padres, su abuelo materno fue Vicente Guerrero quien tuvo una participación esencial en la guerra

³⁷ Para mayor conocimiento de las exposiciones consultar a Esther Acevedo, *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte/ UNAM/ Banamex/ Conaculta, 2003, pp. 285.

³⁸ Anteriormente conocida como Academia de San Carlos. En México las exhibiciones se llevaron a cabo en 1881, 1886, 1891 y 1898.

de independencia y fue el segundo presidente de México. Su padre fue Mariano Riva Palacio que estuvo involucrado en la Revolución de Ayutla, se ofreció como abogado defensor de Maximiliano de Habsburgo; además tuvo a su cargo puestos públicos como el de gobernador del Estado de México y diputado federal, además fue considerado un liberal moderado.

Vicente Riva Palacio nació en 1832 en la ciudad de México, estudió abogacía, su padre lo apoyó en su carrera logrando conseguir el cargo de regidor del Ayuntamiento de México y después Secretario de Corporación. Bajo este puesto ordenó la organización del archivo en orden alfabético y ramos administrativos del siglo XVII. También combatió dentro de las fuerzas militares al invasor extranjero durante las guerras contra Estados Unidos (1846-1848) y Francia (1861-1867).

No sólo fue considerado valioso su trabajo como abogado o en cargos administrativos y su participación en el ejército, sino que también fue un destacado literato en el país. En su larga trayectoria escribió novelas, cuentos, teatro, poesía, todos de corte histórico ubicados en la época virreinal, incluso es considerado un historiador. Toda la versatilidad presentada por Riva Palacio fue muy importante para el proyecto que lo llevó a la inmortalidad desarrollado durante el gobierno de Porfirio Díaz.

Una vez fuera de su cargo como Ministro de Fomento en 1879, llevó a su cargo la campaña electoral de Manuel González para la presidencia del periodo de 1880-1884. Se cree que hubo una rivalidad entre González y Riva Palacio por la silla presidencial, desde nuestra propia perspectiva si hubieran sido rivales, Riva Palacio no habría tenido el trabajo de llevar la campaña pues parte de su apoyo tuvo como resultado la victoria en las elecciones.

Una vez iniciado el periodo presidencial de González a Riva Palacio se le asignó una de las tareas más importantes: la redacción de la historia sobre la guerra de la Intervención Francesa. Fue muy significativo este episodio porque formó parte del discurso que justificó la forma de gobierno de la época, tanto lo fue

que la llamaron la Segunda Guerra de Independencia. Una de las razones por la cual Riva Palacio se hizo cargo de tal trabajo fue por ser uno de los involucrados directos en la guerra, además su padre destacó por ser el abogado de Maximiliano de Habsburgo y por lo tanto tendría testimonio de los vencidos.

El germen de la obra. La idea

Fue en 1880 cuando se planteó un proyecto serio sobre toda la historia del país; aunque existieron obras con la intención de fundar el nacionalismo, como fue el caso de Carlos María de Bustamante,³⁹ quien inicio el proyecto del panteón nacional el cual consistía en venerar a los héroes del país; aunque siempre contenían cargas ideológicas de los conservadores y liberales, y por lo tanto había cortes tajantes en ella como la intención de borrar la historia prehispánica o virreinal.

Al tener bajo su responsabilidad de escribir la historia sobre la Intervención Francesa, fue necesario nuevamente otorgarle a Riva Palacio el título de General de Brigada por parte del Secretario de Guerra para que tuviera acceso a todo documento oficial militar así como de otras secretarías, como por ejemplo de Relaciones Exteriores en donde tuvo contacto con archivos internacionales, además de los estados y los municipios. Era de gran importancia la recopilación de documentos porque era la única manera de mostrar veracidad en la historia.

Los estudiosos señalan que el proyecto de la Intervención Francesa fue ideado por Manuel González porque empezaron las labores de recopilación de documentos en su periodo presidencial. No tenemos claro cuándo se convirtió de una historia de la intervención a una historia general de México, ni quién fue el autor intelectual de la idea, pero destacan los nombres de Manuel González, Porfirio Díaz, Vicente Riva Palacio y hasta el editor, Santiago Ballezá. Desde nuestra perspectiva fue un producto de las circunstancias a partir de las

³⁹ Carlos María de Bustamante, *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana de 1810*, México, Fondo de Cultura Económica, [1844] 1985, p. 442.

discusiones que se dieron alrededor de la obra con todos los colaboradores se llegó a la conclusión de escribir una historia completa de México.

En un primer momento se estaba gestando la forma de trabajo para el proyecto de la historia de la intervención Francesa, para lo cual, Riva Palacio reunió a varios colegas tanto militares como literatos que estarían involucrados en la escritura o búsqueda de documentos, entre ellos Juan de Dios Arias y José María Vigil. Cuando se intercambiaron opiniones, documentos, archivos y bibliografía para ver el rumbo que llevaría la narración se concluyó de no tener un inicio propiamente fechado sobre las causas de tal intervención; de manera inmediata. Por lo tanto acordaron no hacer solamente una historia de la guerra contra los franceses sino una más amplia del país, es decir, desde la época prehispánica hasta su actualidad, para así marcar toda la trascendencia del gobierno. El proyecto se presentó al presidente Manuel González para su aprobación y obtener el patrocinio de la Secretaria de Guerra.

Riva Palacio planeó, organizó y reunió al grupo de colaboradores, y se le asignó el título de Director General de la obra, por dos razones, la primera para satisfacer las negociaciones entre las casas editoriales y segundo porque ya se le conocía con ese nombramiento. Entre los acuerdos de las casas editores también fue creado el nombre completo del proyecto: *“México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual.”*⁴⁰

La obra fue el primer proyecto de una historia general del país. Los periodos prehispánico y virreinal fueron considerados en su momento indignos de la historia mexicana, por parte los conservadores y liberales, respectivamente, por representar un atraso ideológico, cultural, político y económico, por lo tanto *México a través de los siglos* es la integración de estas épocas en la historia del país, las cuales formaron parte de la evolución. Además por el gran título de la obra

⁴⁰ El nombre completo de la obra se dio a conocer hasta 1884 cuando se inició su publicidad.

podemos asegurar que los autores estaban conscientes de que la historia no es un hecho aislado siempre estaba en relación con los aspectos sociales, religiosos, militares, literarios y por supuesto políticos.

Los autores

Riva Palacio, director general de la obra, contó con el apoyo de un grupo de intelectuales dedicados a buscar en archivos, bibliotecas y documentos que formaran parte del respaldo bibliográfico. También participaron literatos reconocidos de la época para la redacción, pues el plan de trabajo se dividió en: redacción, edición, parte gráfica, impresión y publicación. La historia de México se dividió en cinco épocas a tratar: prehispánico, virreinato, guerra de independencia, México independiente y la Reforma.

Entre los escritores además de Riva Palacio encontramos a Alfredo Chavero, Julio Zárate, Juan de Dios Arias y José María Vigil. En un principio cuando se arrancó el proyecto eran sólo cinco escritores, pero por otras circunstancias se integró Enrique de Olavarría y Ferrarí. El plan de contar con sus narraciones era por la gran importancia requerida para su elaboración y por ser un periodo histórico bastante amplio, recordemos la extensión temporal, según el título, *"desde la antigüedad más remota hasta la actualidad"*, por lo tanto eran muchos los siglos a investigar y después redactar haciendo imposible que una sola persona escribiera todo.

Para finales del siglo XIX, la corriente historiográfica del positivismo se encontraba en gran auge en Europa y también llegó a México. A través de esta corriente fue incorporada la idea del progreso en el proyecto nacional del gobierno, al tener la visión de que todo evolucionaba a través de los años. Además incluyó la obra el uso de fuentes primarias para respaldar su veracidad. La historia apenas estaba siendo cuestionada si era una ciencia, por lo tanto quien escribía historia no era un historiador como hoy en día lo conocemos. Sabemos, todos los autores de *México a través de los siglos* eran literatos, escritores de novelas, cuentos y/o periodistas, de tal manera podríamos catalogarla como una historia literaria más

que positivista, como lo señala Cacho Vázquez,⁴¹ pues la intención del positivismo era integrar un método científico y técnico al estudio de la historia.

Alfredo Chavero, quien era abogado, poeta, historiador, político, dramaturgo y lo que podríamos llamar arqueólogo; fue autor del primer tomo, el cual tiene como subtítulo *Historia antigua y de la conquista*. El objetivo principal es proporcionar un panorama de la historia prehispánica hasta la conquista española. El tomo muestra que Chavero tenía una tendencia centralista, muestra de ello es la imagen de la portada (era el calendario azteca) y su concentración en pueblos del centro del país como por ejemplo los mexicas, esto es entendible pues eran los más estudiados hasta el momento, la mayoría de las culturas mesoamericanas no estaban por no encontrarse en el corazón del país. Este autor fue uno de los más destacados en estudiar la época de los “antiguos mexicanos”, tenía gran acervo documental sobre ello y hasta piezas arqueológicas bajo su poder, resultado de su pasión de dicha época y el rescate de su historia.

El segundo tomo dedicado a la historia de la dominación española tiene el subtítulo de *Historia del virreinato*, a cargo de Vicente Riva Palacio. Se especula que gran parte de la redacción la hizo cuando estuvo prisionero en Tlatelolco por manifestarse en contra del uso de la moneda de níquel, durante la presidencia de Manuel González. Ballezá da testimonio de ello a través de las cartas dirigidas al autor cuando le dio a conocer que se había publicado el primer anuncio oficial para adquirir la obra, además menciona que se encontraba revisando el capítulo 34, esta carta tiene fecha del 28 de junio de 1883, de tal manera que coincidió con la fecha en que estuvo en prisión.⁴²

El tercer autor, Julio Zárate, se recibió de abogado en el Colegio Carolino de Puebla, después obtuvo el cargo de diputado federal con sólo 18 años de edad. Destacó por ser un gran escritor en varios periódicos de la época como fueron *El*

⁴¹ Cacho Vázquez, Xavier, *México a través de los siglos. A cien años, op. cit.*

⁴² Los autores no habían escrito nada de sus propias manos, tenían sus escribanos a los cuales les dictaba y Riva no fue la excepción, a pesar de estar bajo arresto, se dice que su celda parecía más una oficina de trabajo que la cárcel. Ortiz Monasterio, *México eternamente, op. cit.*

Eco del País y *El siglo XIX*. Ocupó cargos como jefe de sección, oficial mayor y encargado del despacho en el Ministerio de Relaciones Exteriores, también fue magistrado en la Suprema Corte de Justicia en 1896. Además incursionó en la educación, pues fue profesor de historia en la Escuela Nacional de Profesores desde 1883, y publicó varios textos sobre historia de tipo escolar y monográfica.

Redactó el tercer tomo titulado *La guerra de Independencia*, el periodo más corto de todos, sólo son once años pero también lleno de información. En un principio, el autor, hizo un análisis gráfico y reflexiones sobre la política del viejo continente, sobre todo por el creciente poder de Napoleón Bonaparte. Según Ortiz Monasterio, desde una visión nacionalista, Julio Zárate quiso demostrar "que todos los mexicanos querían la independencia". Al final de su tomo integró una gran exposición de documentos paleografiados de la época tratada,

En el caso del cuarto tomo existieron varias dificultades, la más relevante fue la muerte de su escritor principal, Juan de Dios Arias. Este fue constituyente en 1857 y oficial mayor en Relaciones Exteriores. Durante la Intervención Francesa fue coronel del ejército del Norte y secretario del General Escobedo. Los motivos de atraso de la edición de la obra fue su enfermedad, que le impedía ir al mismo ritmo que los demás escritores y después su muerte en 1886.

De esta manera, Riva Palacio se vio en la necesidad de tener un remplazo para continuar con el tomo, y así se integró un sexto narrador, Enrique de Olavarría y Ferrari en octubre de 1886. Olavarría de origen español, llegó al país durante el Imperio de Maximiliano en 1865, tenía un diploma de Bachiller de Artes y era licenciado en Derecho. Instalado en el país, colaboró en periódicos como *El Renacimiento*, *El Siglo XIX*, *El Constitucional*, *El Globo*, *El Correo de México*, *La Revista Universal*, entre otras.

Como se presentó anteriormente, Arias y Olavarría fueron los autores del cuarto tomo y tiene como subtítulo *México independiente*. Está constituido por dos secciones, la primera inicia en 1821 con la consumación de la independencia y termina en 1835 con la aprobación de las Bases Orgánicas -o siete leyes-. La

segunda sección relata los conflictos con Texas y culmina con el triunfo de la Revolución de Ayutla, razón por la cual Santa Anna se exilió.⁴³ La integración de Olavarría primero fue de adaptación, el propio Ballescá leyó con detenimiento sus primeros capítulos entregados con el motivo de observar si era apto para la gran calidad requerida en la obra y señaló que era un buen escritor, también le sugirió a Riva Palacio que leyera el primer capítulo para dar una opinión personal de su trabajo.

El último tomo, *La Reforma*, estuvo a cargo de José María Vigil. La entrega fue dedicada a la época de la Reforma y la Intervención Francesa, incluido el Segundo Imperio. Este fue el más difícil en la redacción pues estaba escribiendo prácticamente historia contemporánea, los hechos estaban muy recientes y los personajes involucrados aún vivían, además el acceso a los documentos, en algunos casos, estaba restringido pero se benefició de lo ya trabajado en un principio por Riva Palacio. Vigil estudió jurisprudencia en la Universidad de Guadalajara pero no concluyó los estudios. De 1867 a 1869 fue el encargado de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco y a partir de 1880 director de la Biblioteca Nacional de donde se obtuvo información bibliográfica e imágenes para la obra. Fue profesor de varias escuelas públicas, Director del Archivo General de la Nación y ministro en la Suprema Corte de Justicia.

Entre todos los autores de la obra encontramos muchas similitudes en cuanto a un desarrollo histórico y político. Todos son reconocidos como liberales ya sean puros o moderados, por lo tanto la obra tuvo la visión de los vencedores, una historia de bronce en donde se enfrentan héroes y villanos, una historia romántica. Los seis autores de la obra estuvieron involucrados en la historiografía de la época, publicaron todo tipo de textos, como novelas, cuentos e historia nacional. Tenían publicaciones en periódicos de la época, de esta manera se puede deducir que la narración de la obra fue escrita con un estilo literario lo cual fue una virtud para lograr la comprensión del texto para los lectores.

⁴³ Ortiz Monasterio, *México eternamente*, op. cit., p.260.

También tenemos que subrayar la formación de los autores, la mayoría se recibieron de abogados lo cual es relevante pues para la época sólo había dos opciones de estudio: abogado o sacerdote “desde aquel tiempo, el personaje más autorizado ante el pueblo, después del cura, es el abogado [...] la ley adquiere entonces un privilegio de una fetiche intocable.”⁴⁴ Pero también existía la opción de la milicia, como fue el caso de Riva Palacio. La abogacía fue importante porque era la vía para entrar en el juego de la política mexicana, a los cargos públicos y administrativos del gobierno. Fueron funcionarios públicos antes de la publicación de la magna obra, o después como Enrique de Olavarría. En conclusión el texto tuvo un corte nacionalista, un estilo literario en la narración, y sobre todo una historia oficial de México, según los liberales.

El trabajo en conjunto con el editor, Santiago Balleescá, fue muy intenso porque él se hizo cargo de leer y revisar todos los textos, Riva Palacio sólo tenía la responsabilidad de coordinar todo el proyecto y acoplar los tiempos de entrega de los borradores, a él no le correspondía leer los textos de sus compañeros. Cada vez que terminaban de escribir uno, dos o tres capítulos se los enviaban a Balleescá y él se encargaba de leer cada texto, revisar la ortografía y corregir datos o hasta llegó a proponer algunas imágenes para el texto; los autores eran quienes las elegían o daban referencias de qué tipo de imagen se incluiría. Todo texto original hecho por los autores, en un principio tenía como objetivo cubrir 350 páginas por tomo.⁴⁵ De esta manera cada autor le mandaba sus originales para comentarios, corrección y después se imprimían y publicaban. Es importante mencionar que para este momento no se utilizaba la máquina de escribir, los autores no escribían directamente los textos, contaban con escribanos. Al no tener reuniones de discusión respecto a los textos hechos por cada autor ya sea con el

⁴⁴ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe, [1934]1951, p. 44.

⁴⁵ Todos estos datos son conclusiones propias después de las lecturas hechas a las cartas enviadas de Santiago Balleescá a Vicente Riva Palacio, después publicadas por José Ortiz Monasterio.

director de la obra o entre ellos, por lo tanto no había una relación entre un tomo y otro, cada uno daba su propia visión de los hechos.⁴⁶

Para 1885 ya estaban en revisión la introducción y los primeros tres capítulos del tercer tomo, el cual estaba a cargo de Juan de Dios Arias. Según Ballescá el autor tenía un buen criterio e imparcial, de esta manera lo consideraba un historiador. También puntualizó que tenía muchas faltas ortográficas por lo que recomendaba una revisión de sus textos antes de entregarlos. Como se mencionó anteriormente, Riva Palacio no leía los borradores, por lo tanto Ballescá comenta en su correspondencia ese tipo de detalles para que le hiciera observaciones a Arias con la intención de hacerlo consciente de ello.⁴⁷ Las consecuencias de la falta de diálogo entre los escritores fue la carencia de visión de un pasado mexicano lineal. Ballescá además sugirió una discusión de hechos entre Riva Palacio y Arias porque muchos temas de trascendencia en México independiente tenían que ver con circunstancias dadas en la época virreinal.

A partir del cuarto tomo empezaron a tener dificultades para la entrega de los borradores para la revisión de Ballescá, por ese motivo hizo la recomendación de elaborar un nuevo plan de trabajo, primero porque el tomo de Juan de Dios Arias tenía un exceso de documentos anexados y por lo tanto hacía de la obra un texto aburrido y pesado en cuanto a la lectura. Otro de los motivos por el cual hizo la sugerencia fue por el atraso de la entrega de originales a la editorial Espasa, por lo tanto bajó su nivel de repartos de cuadernillos al mes y atrasó más la publicación.

El año de 1886 fue complicado para la obra, por dos razones de relevancia. A la muerte de Juan de Dios Arias no había un suplente asignado, por eso el

⁴⁶ Conclusión ya que en una carta de Ballescá del 14 de octubre de 1886, en donde menciona que tres autores ya le habían mandado sus originales y ya estaban en proceso de edición.

⁴⁷ Tal conclusión se tiene porque en una de sus cartas, -14 de octubre de 1886- Ballescá menciona que tres autores ya habían mandado sus originales y en proceso de edición, por lo tanto no existían debates entre los autores. Ballescá, Santiago, "Cartas del editor de *México a través de los siglos*", comp. José Ortiz Monasterio, en *Secuencia*, número 35, México, Instituto Mora, mayo-agosto, 1996, pp. 131-171. Escrita el agosto 28 de 1885, p. 138.

atrasó de los originales a la editorial Espasa. Y en segundo lugar, el nombramiento de Riva Palacio como embajador de México en España y como consecuencia se trasladó a Madrid. Esto debilitó la presión constante para los autores de hacer su trabajo a tiempo, pero también tuvo la oportunidad de investigar acerca del trabajo de Enrique de Olavarría, quien sustituyó a Juan de Dios Arias en la obra.

Las casas editoriales

Desde los planes iniciales de escribir una historia de la Intervención Francesa, Riva Palacio se dio a la tarea de contactarse con casas editoriales. Santiago Ballescá destacó en su lista, sobre todo porque ya tenían una relación de amistad y al parecer habían publicado juntos libros con autoría del director general,⁴⁸ fue así como le presentó el proyecto de editar un libro emblemático. Pero cuando se modificó de una historia de la intervención a una historia general de México, cambió completamente el panorama de la publicación.

La casa editorial J. Ballescá y cía. de origen catalán,⁴⁹ tenía residencia permanente en México. Fue fundada por José Ballescá. Santiago Ballescá, era el encargado de la editorial en México como hijo del fundador; fue importante su trabajo en la edición de la obra por ser el comisionado del contacto, y posteriormente de acuerdos, con la editorial catalana Espasa y cía.⁵⁰ Cuando estas dos editoriales estuvieron de acuerdo para publicar juntas la primera historia general existió la condición de la calidad de Riva Palacio como autor, así se convirtió en el director general del proyecto.⁵¹ La editorial Espasa impulso darle un título a la obra para tener una formalidad en los acuerdos generales.

En la correspondencia de Ballescá con Riva Palacio⁵² no sólo menciona la dirección general de la obra, también se dio a conocer el viaje realizado por el

⁴⁸ Se desconoce si es realidad que J. Ballescá editó alguna obra de Riva Palacio, antes de la historia general de México.

⁴⁹ Barcelona se destacó a finales del siglo XIX como una importante ciudad editora.

⁵⁰ La Editorial Espasa y cía. tiene como editor a José Espasa, Manuel Salvat y Xivixel el impresor, y Magín Pujadas y Durán el dibujante.

⁵¹ Ballescá, Cartas del editor, *Op. cit.*, p. 133.

⁵² *Ibid*, p.132.

editor para entablar dicha relación con Espasa y hacer las negociaciones requeridas. Leemos acerca de la intención de editar las dos obras, es decir, los dos proyectos de historia: la Intervención Francesa y la Historia General de México, por parte de las dos editoriales. Las intenciones de una coedición entre las casas editoriales fueron por la tecnología requerida para la impresión de las imágenes y el prestigio internacional que se podría alcanzar.

La editorial J. Ballescá gozaba de gran prestigio en México, estuvo a su cargo la publicación de *Los dioses de Grecia y Roma*⁵³ una edición de lujo publicada en 1880, en donde se usó el arte de la litografía. Esta obra escrita por Victor Gebhardt y Coll y contaba con más de 500 páginas, su primera publicación se hizo por cuadernillos adornados con más de 600 grabados intercalados con el texto; algunos de ellos eran imitaciones de fotografías o de obras de arte, estas características son similares a las de *México a través de los siglos*. Esta editorial tenía imprenta en Barcelona y las obras publicadas con su sello llegaban de importación a nuestro país y tenían que pasar por la aduana.⁵⁴ Cabe añadir que en 1885 publicó la obra de Francisco Sosa, *Biografías de Mexicanos Distinguidos*,⁵⁵ también con las mismas características litográficas.

Por su parte la casa editorial Espasa y cía. tenía también antecedentes de publicaciones de obras de gran lujo, una enciclopedia propiamente en donde incluyeron grabados intercalados. Su nombre era *El mundo ilustrado. Biblioteca de las familias, historia, viajes, ciencias, arte, literatura* también de Victor Gebhardt y Coll.⁵⁶ El contenido de esta obra compartió similitudes con *México a través de los siglos* pues incluye historia, ciencia, arte y literatura. En 1882, Espasa estaba

⁵³ Obra publicada en 1880 en donde incluye grabados intercalados por el texto.

⁵⁴ Muchas de sus importaciones hechas se publican en *El siglo diez y nueve*, en la sección de "Mercantil" donde da constancia de que M. Oliver le envía a J. Ballescá y cía. 11 bultos de libros impresos a la rústica, febrero 27 de 1880.

⁵⁵ Publicado en *El álbum de la mujer* el 3 de marzo de 1885.

⁵⁶ Castellano, Philippe, "México a través de los siglos. De la coedición a la autonomía editorial", en Nathalie Ludec y Françoise Dubosquet Lairys (Coords.), *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, España, Editorial Pilar, 2004, p.36.

trabajando en una obra titulada *Arte y letra*⁵⁷ en donde se incluían varios impresores, editores, grabados y dibujantes.

Santiago Ballescá viajó a Barcelona junto con su padre José Ballescá⁵⁸ para una entrevista personal con la editorial Espasa, a cargo de José Espasa y Manuel Salvat, con la intención de hacer una obra de gran lujo; la carta después dirigida por Santiago Ballescá a Riva Palacio hizo mención de ello, pues el objetivo del viaje era cerrar las negociaciones para la publicación de la obra con Espasa, y por primera vez se planeó un número de páginas para cada tomo, es decir, contarían con 350 páginas aproximadamente cada uno. Philippe Castellano señala el convenio firmado por las casas editoriales

A la editorial barcelonesa le corresponde la propiedad de la obra y J. Ballescá y cía. recibirá 5000 ejemplares para México y Estados Unidos donde obtiene el derecho exclusivo de venta; también se prevé la venta fraccionada bajo forma de cuadernos (1 peseta/cuaderno) acompañada con la repartición de una lámina suelta (alternativamente en blanco y en cromolitografía) cada dos repartos. [...] J. Ballescá y cía. mandará el texto (pagado por Espasa y cía. 62,40 pesetas por cada pliego de 8 páginas) y el material gráfico: pinturas, fotografías, vistas, diseños, que Espasa y cía. transformarán en grabados, láminas y cromos gracias a “artistas de reputación.”⁵⁹

La propiedad literaria y artística de la obra fue uno de los puntos más importantes entre las casas editoriales. Espasa obtuvo el derecho de publicarla de tal manera que era el único que podía reimprimir, mientras la editorial J. Ballescá obtuvo la propiedad literaria y artística.⁶⁰ En pocas palabras, si querían hacer una segunda edición de la obra cualquiera las dos editoriales requerirían del permiso de la otra editorial o lo haría de forma ilegal. Además Ballescá adquirió los derechos de autor y distribución, de este modo todo el esfuerzo de los escritores quedó bajo propiedad mexicana.

⁵⁷ *Ibid*, p. 132

⁵⁸ Quien para ese entonces ya se encontraba en plena residencia en Barcelona.

⁵⁹ Castellano, “México a través de los siglos. De la edición”, *op.cit.* p. 36.

⁶⁰ *La Patria*, México, 20 de febrero de 1884, p. 3. El poder ejecutivo le concede la editorial J. Ballescá y cía. la propiedad literaria y artística de la obra que editan en Barcelona, esto publicado en el *Diario Oficial* por la Secretaría de Estado. Libertad constitucional del 12 de febrero de 1884.

La labor de la editorial J. Balleescá y cía. fue el más complicado y tardado, pues Santiago Balleescá, con el apoyo de Vicente Riva Palacio se encargaron de coordinar las entregas de los originales. En la correspondencia hecha por el editor, deja muchos indicios de lo que fue el trabajo en equipo. El editor además de revisar los originales, también coordinó la parte gráfica junto con Ramón Cantó, y también tenía la búsqueda de bibliografía alternativa o necesaria para la redacción (frecuentemente las fuentes eran del Archivo Nacional y de la Biblioteca Nacional).⁶¹

Otra de las aportaciones de la correspondencia entre Balleescá y Riva Palacio fue el procedimiento realizado con la editorial Espasa. El editor tenía una mala imagen de la editorial catalana, tenía sospechas de una estafa porque eran antipáticos y poco amantes del trabajo de los autores, por lo tanto no laboraban como debían, según lo establecido en el contrato. Balleescá viajó a Barcelona para observar de cerca cómo se realizaba la impresión, en especial el proceso hecho en las litografías.

Una publicación por tomos

La edición de *México a través de los siglos* llevó varios años en su elaboración, desde 1882, cuando comenzó a redactarse hasta su culminación en 1889. El tiraje para la primera edición fue 5,000 ejemplares, desde mi punto de vista una cantidad muy ambiciosa pero se entiende por la carga nacionalista que contendría. Según las cartas de Balleescá se encargó para el primer tomo 2,000 ejemplares para su distribución.⁶² Además también se planeó distribuir la obra en todo el país y en Estados Unidos, también en España cuando se hizo oficial la forma de suscripción para obtenerla,⁶³ por lo tanto confirmamos, uno de los objetivos de la publicación era difundir otra imagen del país.

⁶¹ Gran parte de las imágenes también fueron ubicadas en libros, tomemos en cuenta que uno de los autores, José María Vigil era el encargado de la Biblioteca Nacional lo cual ayudaba al acceso de la bibliografía requerida.

⁶² Balleescá, *Cartas al editor, op.cit.*, p. 135.

⁶³ "México a través de los siglos", *El Nacional*, México, 27 de marzo de 1884, p. 4.

Se publicará por cuadernos de 61 grandes columnas del texto en magnifico papel glaseado y con tipos enteramente nuevos, fundidos expreso para esta publicación [...] durante el curso de la publicación se repartirán a los señores suscritores [*sic*] un buen número de magnificas láminas sueltas, por los procedimientos más modernos y adecuados al asunto que se trate; repartiéndose en cada dos cuadernos una de estas laminas que representarían los asuntos más notables de la Historia de México. Semanalmente y con la puntualidad que tiene acreditada los editores, se repartirá un cuaderno compuesto de 61 columnas de impresión, o bien de 45 columnas.⁶⁴

La obra fue publicada por partes. Primero se hicieron entregas de cuadernillos acompañados de una lámina que tenía una litografía o cromolitografía. De acuerdo al primer anuncio oficial, los cuadernillos tendrían 61 columnas de texto.⁶⁵ El especialista en casas editoriales catalanas, Philippe Castellano, señala cómo fue la estructura diseñada para los cuadernillos. El formato era por pliegos el cual contendría 8 páginas de texto, y Ballescá era el encargado de enviar los textos originales suficientes para imprimir 16 pliegos cada mes, estos equivaldrían a 4 capítulos por mes.

Así cada tomo se habría conformado por 25 cuadernos, pero esto no concuerda con el número total de los capítulos. Por ejemplo en el tomo I encontramos 63 capítulos, por lo tanto se debió de estar publicando 2 ó 3 capítulos por semana, en conclusión no se sabe a ciencia cierta cómo fue la estructura de los cuadernos pues no tenemos los originales para corroborarlo. Cuando se terminaron de publicar todos los capítulos de cada tomo, el público lector que adquirió la obra llevaba sus cuadernos a la editorial Ballescá para encuadernarlos, o como se le conoce hoy en día para empastarlo, con los forros diseñados para la obra. Esto coincide con lo dicho por Castellano, pues menciona que la obra se hizo por cuadernos para la protección arancelaria de México, el costo de importación de un libro era mucho más elevado que el de un papel como serían los cuadernillos.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

El primer cartel donde se dio a conocer la forma como las editoriales publicaron y distribuyeron la obra, señaló que los cuadernos tuvieron de 45 a 61 columnas, pero esto no concuerda con las impresas en la obra, posiblemente se estaban refiriendo a páginas cuando mencionaban columnas, porque cada cuaderno contaba con alrededor de dos o tres capítulos.

Entonces la publicación fue desarrollada de la siguiente manera: se editaron cuadernos cada semana con dos o tres capítulos, y por mes se les incluía una lámina suelta (ya sea en litografía o cromolitografía), con obras importantes para la época narrada. Al término de la publicación de todos los cuadernos, los suscriptores llevaron sus 25 entregas para la encuadernación a la editorial Balleescá.⁶⁶ De esta manera J. Balleescá hacia la edición, publicidad y distribución, así como el envío de originales y las ilustraciones para la editorial Espasa y estos se encargaban de toda la producción de imprenta.

La exigencia de una obra de gran lujo y unas expectativas muy elevadas también implicó un trabajo perfecto, desde la narración, las imágenes, la impresión y por supuesto la encuadernación. El trabajo intensivo comenzó en 1882, y para agosto de 1883 Balleescá envió el primer pedido de tiraje de cuadernos a la editorial Espasa, especuló una buena recepción de parte de los lectores y solicitó 2,000 ejemplares,⁶⁷ un número elevado si tomamos en cuenta la época, en que la mayoría no tenía acceso a este tipo de publicaciones.

Balleescá en su correspondencia con Riva Palacio hace mención⁶⁸ de cómo se generó un gran interés por el segundo tomo, de esta manera puede concluirse que el primer tomo tuvo una buena aceptación entre los lectores mexicanos.⁶⁹ Fue tan positivo que el editor estaba pensando en publicar en América del Sur, por lo

⁶⁶ La maquinaria para hacer en empastado fue proporcionada por la editorial Espasa.

⁶⁷ Balleescá, *Cartas del editor, op. cit.*, p. 135.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Recordemos en el porfiriato los únicos con gran acceso a la educación era a partir de la clase media, por lo tanto eran los que sabían leer y escribir y tener acceso a este tipo obras catalogadas como de "lujo" por lo tanto estamos de hablando de un sector culto.

tanto la obra también fue escrita para demostrar al mundo el progreso del país, además fue vista como un gran negocio editorial.

En la correspondencia del editor,⁷⁰ señaló que los originales⁷¹ de Julio Zárata ya habían sido enviados a Espasa para su correspondiente impresión, por lo tanto se sabe que para 1886 se estaba publicando el tercero. Podemos deducir que se publicó un tomo por año, al menos los primeros tres. El editor señalaba el envío del trabajo de tres de los autores de la obra, lo cual es prueba de que no existía un plan de trabajo en cuanto a la narración de manera colectiva.

Para julio de 1887 el tomo de Julio Zárata ya estaba concluido, solamente faltaban los tomos de Olavarría y de Vigil, pero se atrasó en la entrega de los cuadernos, pues sólo se repartieron dos o tres por mes. Ahí comenzó a reflejarse lentitud en la edición, incluso en los mismos suscriptores existió un aburrimiento o apatía, pues mencionó el editor que en un principio había más de 7,000 suscriptores y para ese momento solo continuaban 2,800,⁷² una cantidad muy baja, por lo tanto se habló de un déficit en ventas, contraproducente para Balleescá, porque se convertían en pérdidas y el pagaría los ejemplares no vendidos.

Finalmente en abril de 1889 Balleescá hizo el anuncio sobre la conclusión de *México a través de los siglos*, al encontrarse sólo en el proceso de impresión. Con gran gusto y alegría señalaba la salvación del texto y la reputación de su casa editorial. No la describió como una obra perfecta pero en general es de una buena calidad, puntualiza: “[...] ha sido escrita con grande empeño y levantadas miras patrióticas por hombres competentes y honrados, se ha publicado con el esmero que requería su importancia y es la única en que puede estudiarse la Historia patria mexicana”.⁷³ Con todos los imprevistos suscitados en siete años fue un trabajo digno de la biografía de una nación, fue la primera historia oficial de México.

⁷⁰ *Ibid*, p 139.

⁷¹ Los textos enviados por los autores al editor.

⁷² Balleescá, *Cartas del editor, op. cit.*, 143.

⁷³ *Ibid*, p. 153

Santiago Ballescá esperaba una buena recepción entre los lectores mexicanos; con la conclusión de la obra, tuvo esperanzas de un aumento de ventas porque, para 1889, se podían obtener los cinco tomos juntos o individuales. Además todas las oficinas de gobierno, tanto federales como estatales estaban obligadas a tenerla por ser la historia del país.

De las quejas recurrentes del editor sobre el trabajo de los escritores fue el de José María Vigil, la causa era porque se le pago más en comparación con los demás autores, este pedía su sueldo puntualmente cada mes, el monto total que le atribuyó fue de \$3350 pesos mientras que a los demás sólo les pago \$1350, es decir, obtuvo más del doble de un sueldo normal.⁷⁴

El trabajo en equipo fue complicado y pausado, una cosa dependía de la otra. Para que salieran ya publicados los cuadernos por semana había un proceso complejo: los autores eran responsables de su tomo, escribían sus borradores y eran entregados a Ballescá para su revisión. Cuando ya estaban aprobados los originales se enviaban a la editorial Espasa para su correspondiente impresión la cual era muy tardada tanto por las letras molde como por la reproducción de las litografías, y nuevamente eran enviados a México en forma de cuadernillos. De tal manera, el avance constante en los originales era importante y cada autor necesitaba estar concentrado en su tomo, razón por la cual Riva Palacio no leía los textos de sus demás compañeros.

Dentro de las negociaciones entre las casas editoriales también se contempló el material requerido para la obra, el tipo de papel para su impresión, el tipo y tamaño de letra, el formato que llevaría, y todos los carteles para la publicidad y atraer a suscriptores. También un factor de suma importancia fue el tema de la piratería de libros.

Esta obra editada en Barcelona mediante la intervención de las casa J. Ballescá y cía. y Espasa y cía. es propiedad exclusiva en la república Mexicana de los citados señores J. Ballescá y cía. según convenio de 17 de octubre de

⁷⁴ Ballescá, *Cartas del editor*, *Op. cit.*, p. 164.

1882 y 26 de noviembre de 1883. Será considerado clandestino todo cuaderno que no lleve esta constancia con el sello de los editores.⁷⁵

En pocas palabras, si el libro o cuaderno no contenía esta frase junto con su sello era ilegal su publicación, es decir, un libro pirata; desde aquella época hubo una gran preocupación por la reproducción no autorizada de obras, sobre todo de la magnitud de *México a través de los siglos*.

Una vez terminada toda la producción de la obra, Ballescá y Riva Palacio tenían pensado hacer una versión de bolsillo, idea jamás concretada. Cuando la editorial Espasa y cía. disolvió su sociedad, la obra quedó dividida porque ellos tenían la propiedad de impresión. Manuel Salvat era el impresor de esta editorial y por lo tanto también de *México a través de los siglos*, y fue así como él se quedó con la propiedad de impresión y Espasa no podía hacer uso de las condiciones establecidas años anteriores con J. Ballescá y cía.

La difusión

La obra no sólo se distinguió por el trabajo de sus editores y autores, el referente por excelencia para su publicidad y elementos que atraeron al público, fue la mención de imágenes intercaladas en el texto así como las láminas sueltas para los lectores.

El trabajo de la editorial Espasa no sólo consistió en la impresión, también se encargó de enviar el material para la propaganda de la misma: “1500 carteles de buen tamaño, bien impresos y llevando algún escudo, vista, etc., 10 000 prospectos sueltos con grabados intercalados, 20 000 anuncios de una sola hoja, 150 álbumes de lujo con su correspondiente carpeta conteniendo (5 cromos, 3 láminas en negro, 24 páginas de texto, prospecto y suficientes páginas para firmas de suscriptores), 150 cromos.”⁷⁶ Podemos observar, que proporcionó el material indispensable para una buena aceptación del público lector, como son los grandes anuncios o los álbumes, incluyeron hojas membretadas para anotar a los

⁷⁵ Castellano, “México a través de los siglos. De la coedición”, *Op. cit.*, p. 39

⁷⁶ *Ibid*, p. 36

suscriptores, y por último las muestras de los cromos. El material publicitario era para uso interno de la editorial Balleescá.

Fue hasta el año de 1883 cuando se dio a conocer de manera oficial el título:

México a través de los siglos. Fausta nueva tenemos que comunicar a nuestros lectores. Con el título de este párrafo ya a publicarse en breve una obra, lujosamente impresa en Barcelona, adornada con multitud de finísimos grabados y espléndidas laminas cromo-litográficas. Acabamos de ver las primeras páginas de la obra y la de sus ilustraciones, y no vacilamos en asegurar que libro alguno mexicano se ha impreso con lujo igual, con esplendidez tan grande. No es hiperbólica esta frase: Junto con sus hermosas publicaciones europeas, podrá figurar con honra la de *México a través de los siglos*, pues su editor el Sr. Santiago Balleescá no ha omitido gasto alguno por lograr este fin.

De la parte literaria nos bastará decir que fue encomendada a un grupo de literatos distinguidos, a cuyo frente se encuentra el señor general D. Vicente Riva Palacio, y entre los cuales se encuentran D. Alfredo Chavero, D. José María Vigil y otros de merecido renombre en el mundo de las letras.⁷⁷

Desde la primera publicidad de la obra fue catalogada como un trabajo de gran lujo, para darle prestigio y así comenzar a ganar posibles lectores al momento de su distribución en el país. También para otorgarle mayor calidad se mencionaba que estaba hecha en Barcelona y por lo tanto tenía un carácter internacional. Un elemento más para su buena reputación era la referencia del uso de imágenes; la impresión de grabados fue un elemento de referencia en la publicidad. Y por último, en este primer anuncio se nombraba a los literatos destacados como hombres de gran prestigio en el mundo literario bajo la dirección de Riva Palacio.

Para 1884 se hacía mención de los materiales publicitarios proporcionados por la editorial Espasa. En el periódico de *La Patria* se anunció que tuvo el privilegio de “ver al álbum para suscriptores de la obra [...] cromos magníficos y láminas perfectamente ejecutadas se hallan en el álbum referido y dan una idea

⁷⁷ “México a través de los siglos”, *El Nacional*, México, septiembre 25 de 1883, p. 2

aproximada de lo que será una obra que tanto interesa a nuestro país.”⁷⁸ En esta publicación se encuentra el propósito del álbum hecho por Espasa, es decir, funcionó como muestrario de los grabados para que los interesados en adquirirla observaran la calidad de la publicación.

En febrero del mismo año, se hizo la publicación oficial de que la obra literaria y artística pertenece a la editorial J. Ballezá y cía. otorgada por la Secretaría de Estado. También el título oficial bajo la dirección de Riva Palacio: “obra que está adornada con magníficos cromos «ejecutados en Barcelona y todos alusivos a nuestro país», comprenderá la Historia General y completa del desenvolvimiento social, político, literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual.”⁷⁹ Para ser las primeras referencias lo que abarcaría y contendría la obra son muy puntuales, sólo les faltaba publicar el nombre completo. Estas formas de divulgación tuvieron como propósito dar a conocer una obra de un significado valioso para la historia de México, y también “calificándose la edición de semejante libro de monumental”.⁸⁰

Los periódicos de la época hacían buenas críticas de todo el equipo editor “[...] Ballezá, Espasa y compañía de Barcelona, parecen están esmerando verdaderamente en llenar los compromisos contraídos y suponemos que su entusiasmo no disminuirá”,⁸¹ además también hacen referencias de los autores encabezados por Riva Palacio.

Esperamos con fundamento, que lo mismo nos sucederá con las literarias, pues para nosotros son bastante garantía los nombres de los respetables de las personas a quienes se les ha encomendado la redacción de los diferentes y grandes periodos en los que se ha dividido el contenido de la misma. Y ya que de esto tratamos, únicamente se nos ocurre apuntar la duda de él: perjudicaría a la unidad perfecta, omnímoda y cabal de la obra la diversidad de los escritores que en ella intervienen ¿se ajustarán siempre, cual debe desearse para su perfección, a un mismo e idéntico criterio en todas sus apreciaciones, teniendo

⁷⁸ “México a través de los siglos”, *La Patria*, México, febrero 3 de 1884, p. 2.

⁷⁹ “México a través de los siglos”, *El siglo diez y nueve*, México, febrero 22 de 1884, p. 3.

⁸⁰ “México a través de los siglos”, *El monitor republicano* México, febrero 29 de 1884, p. 4

⁸¹ *Idem*.

que relatar tan diversos, contrarios y aún contradictorios hechos, que se han ido produciendo bajo distintas condiciones, circunstancias y culturas?⁸²

Podemos notar la clara preocupación de una redacción coherente y lógica con un mismo criterio en cada tomo, sobre todo por la necesidad y el objetivo de escribir "toda la vida nacional de nuestra patria", es decir, se logró transmitir el nacionalismo mexicano y era evidente, la obra representaba la unidad del país anclado a un mismo pasado. Pero los autores no tenían un espacio en donde debatir o intercambiar ideas sobre cualquier hecho histórico, por lo tanto daban su propio punto de vista, aunque si contienen impregnado el nacionalismo. En estas publicaciones previas a la distribución, los periódicos tenían entendido que se dividiría por tomos los cuales abarcarían grandes periodos.

Los propios periódicos la califican como "única en su género"⁸³ por las características reunidas en ella. Abarcando desde la integración de las imágenes intercaladas a lo largo del texto, y la consideración de una historia objetiva y parte de la ciencia histórica.

Se incluyó en una publicación la forma de adquisición de la obra para los interesados: "Los cuadernos se distribuirán semanalmente por el precio de cuatro reales en México y cinco en los estados [...] pago en moneda de plata."⁸⁴ "Al finalizar esta, e impresas en magnifico papel, repartiremos las listas de las personas que hayan coadyuvado con alguna subscripción [sic] a ella, cuya listas podrán encuadernarse con el último tomo".⁸⁵ Además contendría grabado intercalado y entrega de láminas sueltas con representaciones de acontecimientos históricos notables. El inventario de todos los suscriptores de la obra se hacía público para que una vez coleccionados los 25 cuadernillos del tomo acudieran a la editorial J. Ballezá para ser empastados junto con sus forros los cuales ya

⁸² *Idem.*

⁸³ "México a través de siglos", *El Nacional*, México, marzo 12 de 1884, p. 4.

⁸⁴ *Idem.* Se cree que 4 reales equivaldrían a un peso mexicano pues el periódico *El nacional* tiene un costo de 4 reales en capital y un peso en los estados, esto merece un estudio aparte sobre las diferentes equivalencias de monedas en la época del Porfiriato y todavía el uso de la palabra real para los costos de publicaciones.

⁸⁵ "México a través de los siglos", *El Nacional*, México, marzo 12 de 1884, p. 4.

estaban previamente grabados con el nombre de *México a través de los siglos* y con el grabado de la piedra del Sol mexicana.

La publicidad oficial de la obra apareció en todo el año de 1884, desde marzo hasta diciembre con una frecuencia de cuatro a siete anuncios por mes. Todo interesado en adquirirla tendría los requisitos para su compra, es decir, suscribirse en el caso de México en Balleescá y cía.,⁸⁶ o en Barcelona en la editorial Espasa y cía.,⁸⁷ y si se encontraban al interior de la República Mexicana acudir a los locales llamados “la casa de los agentes editoriales”. Cuando una persona estaba interesada en la obra y asistía a uno de los centros de información se hacía una presentación con los álbumes que contenían los cromos y las litografías de muestra. Para el año de 1885, de enero a mayo, había una frecuencia de cuatro a nueve anuncios por mes con la misma información publicada en marzo de 1884, pero desde junio hasta septiembre hubo un gran número de anuncios que iban desde los once hasta diecisiete por mes; se sospecha que fue por estas fechas cuando se concluyó el primer tomo y comenzó la publicación del segundo, por lo tanto era necesario un gran número de anuncios para despertar el interés de los lectores. Pero para octubre del mismo año sólo hubo tres publicaciones en todo el mes y desde entonces hasta el siguiente año, 1886, no hubo ningún tipo de publicación de carácter oficial sobre la magna obra.

El 8 de octubre de 1886,⁸⁸ fue publicado un segundo tipo de cartel con referencia a la obra, fue el resumen del primero, en donde ya no encontramos el nombre de Espasa y cía. y sólo están mencionados los literatos Arias, Chavero, Riva, Vigil y Zárate como autores, pero según cartas de Balleescá para esta fecha Juan de Dios Arias ya había fallecido. Lo que es misterioso es la omisión de la integración al equipo de redacción de Enrique de Olavarría, el cual ya se encontraba escribiendo la continuación del tomo, la posible causa fue para no perder el prestigio ya obtenido dentro de la sociedad. Otro cambio importante fue la forma de adquisición: podía ser semanal, mensual o por tomos, porque ya para

⁸⁶ Ubicada en la Ciudad de México en la calle Amor a Dios no. 4.

⁸⁷ Ubicada en Barcelona, editores, corte no. 223.

⁸⁸ “México a través de los siglos”, *El Nacional*, México, octubre 8 de 1886, p. 1

aquel entonces se llevaban publicados 92 cuadernos en donde ya estaban incluidos los primeros dos volúmenes y el tercero tenía un gran avance. Este segundo tipo de cartel duró muy poco en los periódicos, para el caso de *El Nacional* sólo apareció ocho veces en el mes de octubre y nueve en noviembre después no se encuentran más anuncios.

Fuera de los anuncios oficiales por parte de la editorial J. Ballezá y cía., se encontraron otro tipo de publicaciones respecto a la magna obra. Para 1884 en *El Monitor Republicano*⁸⁹ se agradeció a las editoriales Ballezá y Espasa por la entrega de los cuadernos del 12 al 22 como obsequio. En *El Diario del Hogar*⁹⁰ dan otro tipo de información respecto al trabajo realizado, como primer punto estaba el anuncio del primer tomo escrito por Alfredo Chavero que se titula la “primera época” el cual contendrá unos mil grabados, segundo se aseguraba que sólo serían cinco tomos los que se publicarían en donde los primeros dos fueron los de mayor volumen, el segundo tomo fue escrito por Vicente Riva Palacio. Además se menciona que Zárate, Arias y Vigil presentarían por primera vez “la verdadera historia de México desde 1810”, asimismo catalogan el movimiento como sociológico, recordemos que estuvo en auge el reconocimiento de la sociología como ciencia; este anuncio fue hecho por Ballezá y cía. el cual se puede tomar como oficial pues son ellos quienes dieron a conocer que solo serían cinco tomos de la historia general de México.

El diario *El Nacional* hizo un anuncio de la entrega de los cuadernos del 32 al 40, así como también “no hace falta recomendar la obra, que por sí sola se recomienda”.⁹¹ De esta manera difundió el gran reconocimiento y necesidad de la escritura de una historia general. En la *Voz de México*,⁹² hicieron lo mismo: un agradecimiento por el envío de cuadernos a la imprenta del periódico. Por lo tanto, podemos concluir que no sólo los suscriptores tuvieron acceso a la adquisición de

⁸⁹ “México a través de los siglos”, *El Monitor Republicano*, México, septiembre 2 de 1884, p. 8.

⁹⁰ “México a través de los siglos”, *El Diario del Hogar*, México, noviembre 27 de 1884, p. 3.

⁹¹ “México a través de los siglos”, *El Nacional*, México, mayo 3 de 1885, p. 1.

⁹² “México a través de los siglos”, *Voz de México*, México, mayo 15 de 1884, p. 3

la obra sino que también se obtuvo como obsequio de la editorial con el motivo de hacer un buen perfil.

Para septiembre de 1889,⁹³ tan sólo cinco meses después de que Santiago Balleescá de que le escribió a Riva Palacio sobre el último envió de los originales a Espasa y cía. para la impresión de los últimos capítulos del quinto tomo, dieron a conocer el número total de cuadernos publicados de la obra, un total de 157 y así se concluyó *México a través de los siglos*. Una de las opciones para tener los volúmenes completos fue que los suscriptores podían comprar los cuadernos faltantes así como también por tomos, de uno o varios ejemplares. En esta publicación se dio a conocer el título de los cinco tomos:

Tomo I. Historia antigua y de la Conquista hasta la toma de la ciudad de México, por el Lic. D. Alfredo Chavero.

Tomo II. Continuación de la conquista y dominación española, hasta la prisión de Iturrigaray, escrito por el General D. Vicente Riva Palacio.

Tomo III. Guerra de independencia hasta la entrada de Iturbide a la Capital, por D. Julio Zárate.

Tomo IV. México independiente. (Años 1821-1855) por D. Juan de Dios Arias y D. Enrique de Olavarría y Ferrari.

Tomo V. La reforma y continuación de la historia hasta nuestros días, por el Lic. D. José María Vigil.⁹⁴

Por primera vez se incluyó el nombre de Enrique de Olavarría entre los autores de la obra. Es interesante que sólo a unos cuantos les otorgaran el título de licenciados cuando la mayoría estudiaron abogacía. Además fue incluida la información de que fueron más de 9000 columnas de impresión y 3000 grabados, láminas y oleografías,⁹⁵ también se encontró explícito que la obra puede adquirirse completa ya sea en la casa editorial de Balleescá o en las principales librerías. Por lo tanto, como Santiago Balleescá alguna vez hizo mención en sus cartas, se esperaba que ahora terminada la obra tuviera un nuevo auge y se vendieran los

⁹³ "México a través de los siglos", *El Monitor Republicano*, México, septiembre 24 de 1889, p. 4.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ Dato incorrecto, pues se hizo en esta investigación un conteo de todas las imágenes y dan un total de 2023.

tomos con mayor interés, pero no podemos saber si se logró el objetivo de terminar de vender los tomos pagados por él para su conclusión.

El sentido de la obra

Como mencione, una de las principales intenciones del proyecto fue cambiar la imagen de México hacia el mundo y principalmente Europa para recuperar la confianza de los países con un gran desarrollo económico como eran Inglaterra, Francia y España, pues era muy importante su reconocimiento para poder participar en el sistema capitalista mundial así como la adopción de los avances tecnológicos, cuestión fundamental para impulsar la economía nacional y México al progreso. Por otro lado, la visión de la obra hacia el interior del país tenía como principal objetivo la creación de un discurso político y nacionalista, esta historia general para Ballescá contuvo el espíritu patriótico, es decir, no sólo se tenía el objetivo de hacer una historia general de México, sino también satisfacer el interés y necesidad de un patriotismo presentado en papel, la escritura de una historia con la cual todos podrían identificarse, claro, la élite letrada y política interesada en definir los caracteres auténticamente mexicanos.

“La publicación de esta obra monumental viene a satisfacer una necesidad que desde tiempos atrás se viene experimentando”.⁹⁶ Con esto vemos que dicha élite impulsaba la elaboración de una historia que integrara todas las historias del país en donde el principal objetivo fuera hacer una historia de unidad, en pocas palabras, un nacionalismo oficial como lo nombra Tomas Pérez Vejo.⁹⁷

Recordemos, en un principio el propósito de imprimir libros estuvo muy relacionado con las ideas y actividad política de la primera mitad del siglo XIX, los cuales le dieron forma a la vida nacional del país aún con la influencia constante del catolicismo y las maneras de pensar procedentes del virreinato. “Los impresores fueron también pieza fundamental para la introducción de modelos

⁹⁶ “México a través de los siglos”, *El Nacional*, México, septiembre 25 de 1883, p. 2

⁹⁷ Véase Tomas Pérez Vejo, *Nación, Identidad Nacional y otros mitos nacionalistas*, España, Nobel, 1999, p. 241.

extranjeros y para la concreción paulatina de una literatura nacional”,⁹⁸ pero al mismo tiempo empezaron a tener gran éxito los libros dedicados a la historia del país, cada quien con sus referencias políticas, y con el paso del tiempo fue transformándose una visión de una historia nacional en México y concluyó en la primera publicación de una obra incluyente, *México a través de los siglos*.

Hasta aquí he venido comentando la forma en cómo que fue estructurado el proyecto de la obra y el desarrollo de las relaciones entre los colaboradores: escritores, editores e impresores, así como también el papel de Riva Palacio como director general, y el grupo gráfico.

Ahora conviene mencionar que desde el siglo XIX se tenía muy presente la importancia de la imagen como recurso visual para la identificación colectiva, recordemos la creación del panteón nacional por Bustamante, razón por la cual incluir imágenes en un libro de historia mexicana fue tan importante. Con el interés particular por el rescate de la historia nacional del primer ministro de Fomento, Vicente Riva Palacio, comenzó el proyecto de escribir una obra lujosa con los objetivos de crear el nacionalismo mexicano a partir de la historia, de esta manera se hizo cargo de planear y coordinar el proyecto, además de convocar a los escritores, editores, artistas, casas editoriales, y hacer posible una integración del pasado.

Para el caso del grupo gráfico, el cual fue parte de la edición, me abocare en las siguientes páginas, pero antes me interesa concluir el presente capítulo subrayando que el gran trabajo de *México a través de los siglos* fue muy complejo, pues no sólo dependió de los escritores también de dos casas editores geográficamente separadas. El proyecto fue dividido entre México y España, por un lado la narración y edición textual, y por el otro fueron los encargados de darle forma a la publicación para enviar nuevamente a nuestro país y comenzar la distribución. Claro como todo trabajo en equipo existieron conflictos internos desde

⁹⁸ Suarez de la Torre, Laura, “Los intereses de las principales casas editoriales de la ciudad de México entre 1840 y 1855”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, p.581.

el atraso de entrega de originales al editor hasta la muerte de uno de los escritores.

En cuanto a la coordinación en la redacción existieron sorpresas en los resultados de esta investigación porque al inicio sospechaba que Riva Palacio era el encargado de leer y corregir los textos de los escritores, pero logramos observar que esto no ocurrió, sólo confecciono el plan de trabajo. Además, la persona con mayor peso en la edición fue Santiago Balleescá, porque su función no se limitó a un editor de texto también colaboro en la selección de imágenes, propuestas en las narraciones de los escritores, a la búsqueda de bibliografía, y lo más importante, la coordinación con la editorial Espasa.

La colaboración de ambas editoriales fue esencial para el objetivo de una obra lujosa al complementar las deficiencias de una con las virtudes de la otra, de manera recíproca. Igualmente el reconocimiento de los autores fue fundamental para catalogar a la obra de una excelente calidad narrativa, pero no existió un diálogo entre ellos porque los tiempos de edición exigían completa concentración de cada tomo. Aunque Balleescá intentó fomentar el trabajo en equipo y el debate académico con el propósito de publicar una historia coherente y objetiva.

Las negociaciones entre los editores Balleescá y Espasa logró tres finalidades: una mejor calidad de impresión gracias a los avances tecnológicos de Europa necesarios para la integración de las imágenes; segundo, la propiedad artística, literaria y derecho a vender la obra fue de J. Balleescá, es decir, de carácter mexicano y el privilegio de publicar quedo bajo propiedad de Espasa; por último, la intención de cambiar el concepto de México en Europa al tener un alcance internacional del progreso de nuestro país.

La forma en cómo se publicó la obra fue completamente diferente a como actualmente se hace. Las características principales fueron el uso de la litografía para incorporar imágenes intercaladas en el texto; la primera edición se hizo con cuadernillos coleccionables entregados cada semana o mensualmente y una vez reunidos todos, los cuales conformaban un tomo, se llevaban a la editorial

Ballescá para su correspondiente empastado, este tenía un grabado alusivo a México prehispánico y así obtener un obra de gran lujo.

El proyecto de *México a través de los siglos* logró una aceptación dentro del público lector de la época, la élite y personas letradas, esto no sólo debido a la narración literaria de los colaboradores y el trabajo en equipo con dos casas editoriales sino también por la publicidad hecha a través de un elemento clave: la inclusión de las imágenes por medio de la litografía, fue una manera de incursionar en el nacionalismo visual mexicano.⁹⁹ Concluyendo, la obra fue el resultado de un equipo de trabajo que entregó su pasión y amor por la historia de México, además de fomentar la identificación nacional.

⁹⁹ Nacionalismo visual es la forma en cómo el discurso se transmite en una imagen la cual contendrá una iconografía en donde ciertos elementos de ellos se vuelven símbolos nacionales. Dentro de este nacionalismo encontramos la observación propia de la época en cuanto a la representación de una persona, un lugar o un hecho histórico. De tal manera, esta imagen que se utilizó con el fin de difundir la historia con la intención de crear un amor a la patria, o nación, a través de imágenes determinadas por el Estado, en pocas palabras, es la creación de una representación física del discurso textual.

Capítulo II. Las imágenes en litografía

En este segundo capítulo nos enfocaremos a la parte gráfica de la obra, es decir, la integración de las imágenes y los componentes que la volvieron una realidad. Antes de tocar a fondo el tema y comprender la importancia de su inclusión, debemos comenzar con la introducción del arte de la litografía en México, pues con él se logró intercalar el texto con imagen, así como también su forma de impresión. Después se hará un recorrido sobre la incorporación de las litografías a la obra, primero la forma de selección porque fueron más de 2000, así como los tipos expuestos. Este capítulo no sólo involucra a las imágenes también a los artistas que trabajaron haciendo los facsímiles y por último la presencia de Ramón Cantó como director general de la parte gráfica de la obra y su influencia artística en México.

El arte de la litografía

Es significativa la inclusión de imágenes en una obra de historia nacional porque muestra a México y fomenta una identidad visual. El arte de la litografía hizo posible esa integración, además fue la razón por la cual hubo una colaboración entre las casas editoriales J. Ballezá y Espasa al contar con el prestigio en la calidad de sus ilustraciones, y al ser una obra de lujo se necesitaba un trabajo de alta calidad.

Desde el siglo XVI en Europa se utilizaba la técnica del grabado, ya fuera en madera o metales manejables para su impresión como forma de difusión del arte. De esta manera había una expansión del conocimiento en cuanto a obras de gran importancia, además se tuvo una mayor difusión del trabajo de los artistas reconocidos, sobre todo quienes laboraban en las cortes, provocando así el estudio y perfección de la técnica. Para finales del siglo XVIII, la Revolución Industrial y la creación de la máquina de vapor favorecieron el auge del grabado en piedra, técnica llamada litografía.¹⁰⁰ En el viejo continente surgió una nueva

¹⁰⁰ El término litografía viene de la raíz griega *lithos* que significa piedra y *graphe* que es dibujo, por lo tanto es un grabado con tinta grasa sobre una piedra caliza.

corriente literaria y artística, el romanticismo, el cual sirvió de apoyo para el florecimiento de la litografía, pues tenía un mayor alcance en el imaginario colectivo, además esta corriente tenía como singularidades exponer las ideas libertarias, sensibilidad, belleza y la creación de una conciencia en donde la humanidad podría enfrentarse al universo, siempre y cuando no olvidase su pasado, por lo tanto las litografías lograron difundir esos ideales a partir de la imagen. “Para el arte tipográfico, la litografía significa una renovación total en el procedimiento ilustrativo, pues pueden hacerse obras y periódicos completamente ilustrados”,¹⁰¹ y como consecuencia los libros ilustrados tomaron gran importancia al ayudar a tener una lectura más amena y entretenida para el público.

Con la intención de crear un taller de litografía en México

Linati conoció en Bruselas, a principios de 1825, al señor Gorostiza. En esa ciudad se encontraban otros compatriotas del artista, probablemente revolucionarios también, y así se le ocurrió pasar a México y establecer aquí un taller litográfico, puesto que conocía el arte de la litografía desde joven y era un buen dibujante. Asociado con Gaspar Franchini y por conducto del señor Gorostiza, quien los recomendó, enviaron una solicitud conjunta al general José Mariano Michelena, Ministro de México en Londres. En tal solicitud, fechada en Bruselas el 6 de mayo de 1825, no sólo se reputan competentes ofreciendo establecer “una imprenta litográfica y oficinas de Calcografía para mapas tipográficos, arquitectura civil y militar, etc.”, sino que ofrecen la enseñanza gratuita de aquellas artes. Para lograr su objeto solicitan: medios de transporte para ellos y dos obreros, así como para los efectos pertenecientes al establecimiento, hasta la capital; [en] caso de no existir imprentas litográficas en México (como no existían, más, al parecer Linati y Franchini tenían alguna duda al respecto) que se les diese la preferencia en los trabajos que necesitase el Gobierno; y, por último, solicitaban un local conveniente para instalar el taller “en llegando a México”.¹⁰²

De hecho la forma más común en Europa para difundir las imágenes de los acontecimientos inmediatos fue el uso de la litografía, pues permitía imprimir varias veces una misma imagen en cualquier tamaño. Para el caso de México este

¹⁰¹ Manuel Toussaint y Biblioteca Nacional, *La litografía en México en el siglo XIX. Sesenta facsímiles de las mejores obras con un texto de Manuel Toussaint*. Ediciones Facsimilares de la Biblioteca Nacional de México (U. N. M.), México, Estudios Neolitho M. Quesada B., 1934, p.1.

¹⁰² Edmundo O’Gorman, *Documentos para la historia de la litografía en México*, México, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, 1955, pp. 16-17

tipo de arte aún no había llegado, hasta 1825 el citado Gorostiza, hizo llegar una petición por parte de los italianos Claudio Linati y Gaspar Franchini para fundar en México un taller de litografía a cambio de enseñar gratuitamente el arte, un año después el taller finalmente se estableció y comenzó su trabajo.¹⁰³ Tan bueno fue el recibimiento de esta nueva forma de arte que Sebastián Camacho, ministro de relaciones en 1826, anunció un establecimiento de imprenta litográfica por parte del gobierno. Así se observó que este tipo de arte podía ayudar a la distribución de la imagen de mexicanos destacados de la historia para la creación de un patriotismo.

Claudio Linati ya tenía previos conocimientos de la técnica de grabado desarrollado en Europa y gran facilidad para el dibujo, fue miembro de la Sociedad Parnasiana de grabadores, pero finalmente se inclinó por el arte de la litografía.¹⁰⁴ Cuando Linati llegó a Bruselas entró en contacto con Manuel de Gorostiza para concretar el proyecto de fundar un taller litográfico en México, la razón era porque a Linati le atraía el país por lograr su independencia, un final anhelado para su propia patria, la unificación de Italia.

Con los trámites hechos en Bruselas, Linati y Franchini estaban listos en abril de 1825 para su instalación en México. Recibieron finalmente sus prensas en el país y se instalaron en enero de 1826.¹⁰⁵ El gobierno mexicano estaba interesado en el impulso de cualquier industria en México. La residencia de Linati duró relativamente muy poco, pues para septiembre de 1826 solicitó regresar a Europa. Su socio fue Frederic Von Waldeck en el periódico *El Iris*, su primer número salió en febrero de 1826 y fue primero con litografía a color en un artículo dedicado a la moda femenina. Linati fue sólo el dibujante, para la impresión de la litografía se

¹⁰³ Manuel Toussaint, *Litografía siglo XIX, op. cit.*, p. 72

¹⁰⁴ Claudio Linati a la edad de 19 años se trasladó a Paris en donde estudió Bellas Artes y se dedicó a la pintura por un tiempo. Era conocido como un patriota y apasionado por la literatura, algunos lo describen como romántico y moderno. En 1819 formo parte de la Sociedad de Sublime Maestro Perfecto.

¹⁰⁵ Véase Arturo Aguilar Ochoa, *Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)*, México, Anales del instituto de investigaciones estéticas, núm. 90, 2007, pp. 66-100.

necesitaban dos partes el artista quien hacia propiamente la imagen y el impresor encargado de toda la técnica para la transferencia al papel.

El periódico *El Iris* tenía la propuesta de ser un espacio de crítica-literaria, semanario el cual retomó aspectos como la ciencia, letras, acontecimientos del día, economía y educación, entre muchos otros temas, “en ese primer número se incluyó una litografía a color de Linati; “es un gracioso figurín, un poco ingenuo; un traje rosa y un sombrero con moños amarillos. Fue la primera litografía ejecutada en México, no perfecta, ciertamente”.¹⁰⁶ De ahí la importancia de tomar en cuenta este periódico para el estudio particular de la historia de la litografía. Linati, una vez ya instalado nuevamente en Europa publicó un libro con referencia a México titulado *Costumes civiles, militaires et religieux du mexique* en donde se encuentran incluidas 48 litografías a color y una en negro, consideradas de gran importancia pues revelan la vida política y social de aquella época en México. Este litógrafo fundador regresó al país en 1832 pero cuando llegó a Tampico enfermó y murió.

Una vez que Linati se fue de México, el taller se trasladó a la Secretaría de Relaciones, pero poco después el secretario de la Academia de San Carlos solicitó al presidente de la república transferir la maquinaria a las instalaciones de la academia por la razón de que podría ser ventajoso tener el material de la litografía, acuerdo que se concretó el 27 de enero de 1828. La prensa litográfica nunca llegó a entregarse a la Academia, Carlos María de Bustamante da cuenta de que en Palacio de Gobierno se encontraba arrumbada y sin uso,¹⁰⁷ la prensa litográfica dependía del Ministerio de Relaciones.

No sólo existió la solicitud hecha por parte de la Academia de San Carlos, hubo otras propuestas como la de los franceses Pedro Robert y Carlos Fournier, solicitaban al Ministerio de Relaciones las prensas litográficas en préstamo con la condición de enseñar el arte a los estudiantes de la Academia de San Carlos. No se sabe a ciencia cierta quién era Pedro Robert pero Carlos Fournier fundó el

¹⁰⁶ *Ibid*, p.37.

¹⁰⁷ *Ibid*, p.61.

primer taller público de litografía junto con Rocha, ellos reprodujeron ilustraciones en *Historia de México -1836-*, *El Mosaico Mexicano -1837 y 1840-*, *El Recreo de las Familias -1838-* y el retrato de Iturbide en el *Ensayo Literario de Puebla*. En la Academia se propuso que para la enseñanza del arte se considerara las “letras modernas, música, composición e impresión,”¹⁰⁸ y también se hizo la propuesta al secretario de relaciones de un presupuesto para una instalación del Taller litográfico y su conservación.

A partir de 1830 se dio el inicio de la enseñanza e impresión de litografía en México bajo la supervisión de Ignacio Serrano. Pero al ser un arte impulsado por el gobierno, los instrumentos litográficos se usaban con poca frecuencia porque sólo se hacían trabajos ordenados por el estado. Serrano tuvo gran importancia porque se sospecha que fue el maestro de Hipólito Salazar, considerado como el padre de la litografía mexicana, pero no tuvo mucho impulso la litografía por parte de la Academia de San Carlos¹⁰⁹ y se asume que los encargos de imágenes en litografía se hicieron por extranjeros, principalmente de Francia.

La mayor parte del trabajo gráfico se realizó en talleres establecidos por franceses, como el de Fournier, el de Masse y Decaen, o el de Michaud, quienes no sólo transportaron toda la infraestructura necesaria para el desarrollo de la litografía a nuestro país, sino que fueron los que enseñaron esta nueva técnica de estampación a los operarios mexicanos. La instalación de dichos talleres tenía una finalidad netamente comercial y su desarrollo caminó a la par de la actividad tipográfica, con lo cual los editores mexicanos tuvieron la oportunidad de contar con empresas especializadas que les permitirían editar libros y revistas ilustrados a la manera de lo que se hacía en el extranjero.¹¹⁰

No sólo en la Academia de San Carlos se desarrolló la litografía, también existían los talleres de litografía públicos los cuales tenían como función la impresión de ilustraciones en revistas o periódicos en donde tenían el principio de enseñar una imagen de México en todas sus formas para crear una identificación con la nueva nación.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 62.

¹⁰⁹ Dicha idea es retomada de Arturo Ochoa Aguilar, *op.cit.*

¹¹⁰ María Esther Pérez Salas, “Nación e imagen. La litografía en busca de una identidad: 1837-1855”, en Nicole Giron (coord.), *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, México, Instituto Mora, 2007, p. 177.

En poco tiempo revistas como *El Mosaico Mexicano* (1836-1837), *el Recreo de las Familias* (1838), *el Diario de las Niñas* (1839), *el Almacén Universal* (1840), *El Apuntador* (1841), y *el Semanario de las Señoritas Mexicanas* (1840), entre otras, empezaron a circular tanto en la capital de la república como en las principales ciudades del interior.[...] En la década de los años cuarenta con revistas como *El Museo Mexicano* (1843-1845), *El Liceo Mexicano* (1844), *La Revista científica y Literaria de México* (1845-1846) y *El Álbum Mexicano* (1849) [...] se manifiesta de forma clara la preocupación que prevalecía por mostrar una nación.¹¹¹

Para el caso de la primera mitad del siglo XIX hay grandes ejemplos del desarrollo del arte litográfico pero a pesar de los varios estudios de la litografía en México todo se enfoca básicamente a sus primeros años.¹¹² Después de la Guerra de Reforma no existen investigaciones al respecto, por lo cual sería un campo prácticamente virgen para quien esté interesado, pues tanto en periódicos como en revistas la litografía se siguió fomentando. Se especula que el arte litográfico en México se continuó utilizando por mexicanos pero sin hacer cambios tecnológicos en la impresión, razón por la cual la editorial J. Ballezá decidió buscar una segunda editorial en Europa con el fin de tener una gran calidad de grabados tanto en la imagen como en el escrito. La editorial Espasa gozaba de un gran prestigio en Barcelona con las características mencionadas, justificación por la cual se llevó a cabo el proyecto con esta editorial.

México a través de los siglos no sólo fue reconocida por la integración de todos los pasados del país y la integración tangible del mexicano, también lo fue por la calidad de impresión, pero lo más importante fue la inclusión de imágenes las cuales cumplen dos funciones: ilustrar el texto y fomentar un nacionalismo

¹¹¹ *Ibid*, p.169-1670.

¹¹² Existen varios estudios referentes a esta época, sobre todo en la fundación de la litografía por Claudio Linati, se pueden consultar: María José Esparza Liberal en “la litografía y el Museo Nacional como armas del nacionalismo”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación Mexicana 1750-1860*, México, CONACULTA/MUNAL, 2000, pp.152-169; *La litografía en México. Sesenta facsímiles con un estudio de Manuel Toussaint*, México, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1934; Arturo Aguilar Ochoa, *Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)*, México, Anales del instituto de investigaciones estéticas, núm.90, 2007, pp. 65-100; María Esther Pérez Salas, “Nación e imagen. La litografía en busca de una identidad: 1837-1855”, en Nicole Giron (coord.), *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, México, Instituto Mora, 2007.

visual. Además fueron parte sustancial para la promoción. Su incorporación en una obra de tal magnitud fue muy extensa. El trabajo de impresión de imagen para la época era totalmente diferente al que conocemos actualmente porque todavía no se había desarrollado la tecnología para adjuntar ya sean fotografías, pinturas, dibujos, etcétera, por medio de copias o una computadora, para ese entonces la técnica más efectiva para hacerlo era la litografía, pues no sólo permitía tener texto con imagen sino hacer una gran reproducción con la misma técnica, era como tener una copiadora y sacar cientos de hojas iguales.

Como se observó en un primer momento, la litografía fue una técnica para ilustrar tanto revistas como periódicos pues se utilizaron como principal medio de difusión de la cultura mexicana, además era una forma de adquirir una mayor sofisticación de este tipo de publicaciones.

La litografía, al reproducir con mayor exactitud las texturas, tonos, iluminación y diversidad de planos proporcionaba mayor calidad a las ediciones, así como un carácter pictórico que no se obtenía mediante los grabados de madera [...] las causas por las que en México se prefirió la litografía fueron variadas: en primer lugar se encuentran los motivos comerciales, en virtud de que mediante una sola plancha se podía tirar un número mayor de imágenes a las obtenidas de grabados en madera o metal, lo cual aunado al hecho de que la piedra se podía utilizar innumerables veces, hacía que la litografía fuera rentable. En segundo término, se encontraba la facilidad de trabajar directamente sobre piedra, no era necesario conocer toda la intrincada red de líneas empleadas en el grabado, sino que cualquier artista o dibujante diestro solo debía emplear de manera correcta los lápices litográficos, y el resto del proceso era llevado a cabo por el taller encargado de reproducir el original diseñado por el artista. Y en tercer lugar, tenemos la calidad pictórica a través de la piedra litográfica, que producía un dibujo aterciopelado.¹¹³

La litografía mostró varias ventajas. En primer lugar una mayor calidad en el dibujo o facsímile por el hecho de retratar muy bien la iluminación, texturas y los claroscuros, por lo tanto, le da un mayor realismo al trabajo. Además, daba la facilidad de que el artista o dibujante de las imágenes fuera independiente del trabajo de la reproducción, muy importante en el caso de la obra, pues se tiene

¹¹³ Pérez Salas, "Nación e imagen", *op. cit.*, p.176.

como supuesto que los artistas encargados de ellas trabajaban desde México y sólo se mandaban a Barcelona para su impresión.

Con la necesidad de fomentar una identidad nacional, el uso de las imágenes fue fundamental para el nacionalismo visual, porque para el siglo XIX era más fácil la llegada de una imagen al público que un texto, por lo tanto se volvió un elemento indispensable para mostrar a la “nación”¹¹⁴ moderna, progresista e industrial, pero estas características fueron desarrollándose las últimas décadas del siglo. El romanticismo floreció en México al ser un arte que fomentó la identidad colectiva. Claro no cualquier imagen era parte del nacionalismo visual, tenían que contener como características abordar los temas vistos en la obra relacionados con la historia del país y mostrar la parte romántica de nuestro pasado. Para México desde la década de los cuarenta del siglo XIX la imagen fue una característica primordial en revistas o periódicos. “Mediante grabados y estampas litográficas, los receptores tuvieron la oportunidad de percibir de manera visual lo que no se conocía de manera directa, como objetos, ciudades, monumentos, personajes, etc.”¹¹⁵ Por eso era tan importante la inclusión de ellas en la obra, pues son el instrumento visual para una identificación nacional del México no conocido.

Para *México a través de los siglos*, la imagen fue un apoyo visual dentro del discurso nacionalista, aunque muchas veces sólo se usaron de manera ilustrativa, como fue el caso de las rúbricas, algunas tenían un significado más allá de lo visual como son personajes de importancia o lugares específicos que formaron parte de la fundación de la nación. Pero todas fueron relevantes porque formaron la parte gráfica del proyecto. En las negociaciones hechas por las casas editoriales, la propiedad literaria y artística fue mexicana, esto fue un reconocimiento a los artistas involucrados en hacer los facsímiles, aunque Espasa estuvo a cargo de imprimir el trabajo, tal derecho de propiedad fue publicado en

¹¹⁴ Nación lo uso entre comillas porque la definición para el siglo XIX es muy diferente al de ahora, pues se referían más que nada a términos territoriales.

¹¹⁵ *Ibid*, p.169.

febrero de 1884.¹¹⁶ Concluyendo, tanto la imagen como los artistas que hicieron posible la integración son claves en la construcción de la obra.

La propiedad artística no solamente es referente a las litografías incluidas, sino a todas las derivaciones de ella, es decir, la impresa en blanco y negro, la cromolitografía, las láminas que se entregaban con los cuadernillos, y la oleografía; todas usan el mismo proceso de impresión. Esta aclaración se hace por la publicidad hecha a lo largo de la edición de la obra, la imagen era una de las formas de atracción para los lectores, constantemente mencionaban todas las clases de grabados como si fueran diferentes. La diferencia consistía en los tamaños y colores empleados. Por lo general a la impresión en blanco y negro se le llamaba litografía, la cromolitografía era el uso de colores pasteles como por ejemplo el verde, rosa, azul, entre otros, y la lámina era una impresión ya sea en blanco y negro o a color pero en un papel más grueso y tenía formato de estampa. Por su parte definir la oleografía ya es más complicado. La impresión de la litografía se hace con tintas grasas mientras que la pintura al óleo con grasa de linaza o nuez, pero no creo que sea el caso de la oleografía, se refiere a las dimensiones del grabado, pues son de 65x50 cm mucho más grande que las medidas de una lámina o las imágenes que aparecen en la obra.

La fundación del taller litográfico en México y su utilización en la obra, lleva a entender y saber en qué consistía este arte. Para comenzar se señala como inventor del nuevo procedimiento de grabado a través de la piedra a Aloys Senefelder en 1778. Los instrumentos y materiales para su uso son: la plancha de piedra, graneador, lápices, pasteles, pinceles, tintas litográficas, goma arábica, agua, papel y la prensa litográfica. La litografía

[...] consiste en utilizar como matriz una plancha de piedra caliza, sobre el cual se traza el diseño con lápices o pasteles grasos o directamente con un pincel mojado en tinta tipográfica. La sustancia oleosa con que se sigue el dibujo se adhiere a la superficie porosa de la piedra resistiendo al agua con la que se humedece la piedra, durante el proceso de grabado, para evitar el contacto entre el rodillo entintado y las parte no dibujadas. La piedra se trata con goma

¹¹⁶ "México a través de los siglos", *La patria*, México, febrero 2 de 1884, p.3

arábica mezclada con ácido nítrico diluido con agua. El mordido fija el dibujo sobre la plancha y vuelve la piedra más porosa. Esta capa se deja secar y se lava con agua; a continuación, el trazo dibujado ha de reforzarse con betún y trementina, y la matriz ya está a punto para ser grabada: la piedra porosa se moja cuidadosamente con agua y se entinta; la tinta litográfica que es oleosa, o sea, hidrorrepelente, se adhiere sólo sobre las partes dibujadas. Llegados a este punto, la plancha puede ser puesta en una presa litográfica para ser grabada.¹¹⁷

El procedimiento descrito con anterioridad es complejo, conlleva mucho tiempo por el uso de varios químicos y dejarlos reposar para que actúen sobre el grabado. La piedra que se utiliza para hacer el dibujo, debe tener una superficie blanda la cual permite reusarla con sólo lavarla. Una vez preparada la piedra para hacer el grabado, el artista hace el dibujo con un lápiz litográfico. Cuando ya está terminado el boceto se somete a varios procedimientos con químicos, primero para que se adhiera la sustancia oleosa que sólo reacciona con la grasa del lápiz litográfico, después se trata con goma arábica mezclada con ácido nítrico con agua. El mordido fija el dibujo sobre la plancha y vuelve a la piedra porosa, se deja secar y lavar con agua. Después se vuelve a hacer un refuerzo del grabado con betún y trementina, y una vez más se vuelve a mojar con agua. Una vez que está mojada la piedra se le agrega la tinta litográfica que se adhiere sólo a las partes dibujadas, y hecho esto, se coloca en la plancha junto con el papel para imprimir. Una vez terminado el proceso se obtiene el grabado.

También existió la llamada cromolitografía, en la cual prácticamente se sigue el mismo procedimiento pero con el uso de varias matrices litográficas, es decir, permite el uso de varias tintas y colores. Para esta técnica utilizaban varias piedras, cada una con su color específico, de esta forma la imagen se imprimía varias veces en el mismo papel, por eso muchas veces en este tipo de estampado las imágenes parecían estar en segunda o tercera dimensión, es decir, imperfectas como en el caso de las imágenes de *México a través de los siglos*. Estos dos tipos de procedimientos para la impresión de las imágenes fueron

¹¹⁷ Antonella Fuga y Ester Roig, *Técnicas y materiales del arte*, Los diccionarios del arte, Barcelona, Electa, 2006, p.80.

utilizados en la obra por ello fue tan importante el apoyo de la editorial Espasa, por su reputación para el empleo de esta técnica.

La selección de las imágenes

Como uno de los objetivos principales del proyecto de *México a través de los siglos* era hacer una obra de gran lujo, fue importante cuidar la calidad de las imágenes, para que estas “adornaran” la obra con un gran número de hermosos grabados intercalados en el texto, representando con toda fidelidad trajes, armas, tipos, objetos de arte, hechos memorables, edificios, ciudades, retratos, colección de numismática, etcétera.”¹¹⁸ Las imágenes cumplían con el objetivo de mostrar visualmente el pasado y presente del país, para fomentar la conciencia nacional y lograr la unidad entre los mexicanos.

Desde un principio, cuando se inició el proyecto de la historia de la Intervención Francesa ya se consideraba la opción de incluir todo tipo de imágenes alusivas al tema pues se comenzó toda una búsqueda de fotografías, pinturas, retratos, etcétera. Cuando finalmente se decidió hacer una historia general de México sólo se aumentó la búsqueda de imágenes. Y como sabemos, la única forma de incluir a las imágenes era con el arte de la litografía a partir de facsímiles de ellas.

El equipo que se constituyó para la selección de las imágenes fue encabezado por el director general y el editor, pero los de mayor implicación fueron los propios autores de los tomos porque aportaron sus ideas del tipo de ilustración requerida en cada sección. Pero los que estuvieron en contacto con las imágenes fueron todos los artistas cuyo trabajo consistió en dos partes: buscarlas en libros, museos, obras, periódicos, entre otros, y una vez dado el visto bueno del editor se hacía la segunda parte que consistía en hacer un facsímile para ser enviado a Barcelona. Todos los artistas estuvieron encabezados por Ramón Cantó quien hacía el contacto con Balleescá.

¹¹⁸ “México a través de los siglos”, *El Nacional*, México, marzo 12 de 1884, p.4

Tenemos tres suposiciones acerca de cómo se manejó la selección de las imágenes. La primera que a partir de la observación hecha por Santiago Ballescá cuando leía los originales y ya los aprobaba enviaba el texto a los artistas para darse la idea de cuál imagen convendría para incluirla. Una segunda hipótesis es: el propio editor señalaba qué tipo de imagen quería en cada texto, indicando características principales para la búsqueda hecha por Ramón Cantó o su grupo de artistas. Y la última, que se adapta mucho mejor a la forma de trabajo del equipo editorial de la obra, y tiene respaldo documental con la correspondencia de Ballescá, a través de las cartas donde sugiere algunas imágenes para uno de los capítulos de Riva Palacio, hizo una lista de las posibilidades para su trato en litografía

Leí el capítulo 34 y creo que será bueno poner:

Retrato de don Luis de Velasco

Alguna vista antigua de Oaxaca

Alguna vista antigua de Guadalajara

Sepulcro de Cortés

Una vista de Castilleja de la Cuesta

Panteón de los duques de Medina Sidonia

Iglesia de San Francisco, en Textoco

Algún edificio antiguo de Cholula¹¹⁹

Con estas sugerencias, el autor del tomo podía elegir aquellas que mejor reflejaran la temática abordada, posteriormente Ballescá daba el visto bueno para proceder a comunicarse con el artista que realizaría la imagen. De tal manera que la cadena de selección de las imágenes era: el autor hacía la propuesta de cuales imágenes incluir, después Ballescá al leer su texto aprobaba o sugería otro tipo de ilustración, una vez ya acordado cual sería, Ramón Cantó hacía la búsqueda correspondiente y después uno de los artistas del grupo gráfico elaboraba el facsímile o los tomaba al natural –en el momento como en el caso de paisajes-. Una vez hecho el dibujo y el texto corregido se enviaba a Barcelona para su impresión.

¹¹⁹ Ballescá, *México a través de los siglos. De la coedición, op. cit.*, p.136

Se afirma que fue un grupo de artistas los involucrados en hacer las imágenes de la obra porque hay una cantidad considerable de firmas en ellas, de muy variados nombres, por lo tanto fue un grupo quien estuvo a cargo de la parte gráfica, pero contaban con un coordinador general gráfico, Ramón P. Cantó, para tener un plan de trabajo y hacer más agilizadado el tema de buscar y dibujar cada una.

Tipología y recuento

Para observar con mayor claridad la importancia de la inclusión de las imágenes en la obra es importante tener claro el tipo de litografías integradas. La diversidad está dentro de 24 formas distintas.¹²⁰ Encontramos jeroglíficos, retratos, rúbricas y lugares, entre otros y tienen como objetivo principal mostrar el presente y pasado de México a lo largo de toda la obra.

Dentro de todas las variantes se encontraban lo que llamamos jeroglíficos y son de dos tipos: los hechos por los propios dibujantes de las antiguas civilizaciones para conocimientos propios, generalmente eran códigos; y los hechos por los frailes después de la conquista que a partir de dibujos simples como son los jeroglíficos evangelizaban a los indígenas. Estos ejemplos los encontramos en los dos primeros tomos y fueron tomados como imágenes para retratar el pasado más antiguo de México.

Los retratos también son muy significativos en la obra, de personas reconocidas en el ámbito histórico y político, como Hernán Cortés, Miguel Hidalgo, Benito Juárez y hasta el propio Porfirio Díaz, personajes destacados de la historia por su aportación a la defensa de la nación, la formación del país; además están incluidas las rúbricas de la mayoría de las personas retratadas, símbolo de su importancia en la historia nacional.

Las imágenes con menor trabajo artístico son los dibujos porque son figuras con sólo unos cuantos detalles para distinguir la forma e integrarlos en el discurso

¹²⁰ El conteo y clasificación de las imágenes de *México a través de los siglos* fueron realizadas y establecidas por la propia autora de esta investigación.

de la obra, son más usados en los dos primeros tomos por estar conectados con el pasado prehispánico. Otra de las variantes son los paisajes, que son más usados para dar a conocer el territorio mexicano, sobre todo de lugares significativos por su historia; se encuentran mejor representados a partir del tercer tomo. Varias de las imágenes están relacionadas con el pasado de las antiguas civilizaciones mesoamericanas como son planos, pirámides -la mayoría son mayas o mexicas-, bajo-relieves y figurillas. También están representados los monumentos, estos no tienen diferenciación de época y aparecen para engrandecer algún personaje histórico, mismo caso con los cuadros que son pinturas de historia, en ellos está involucrada la narración de hechos históricos a partir de escenas emblemáticas.

El primer tomo es el que contiene más de la mitad de las imágenes de toda la obra, son 1015;¹²¹ con esta cifra podemos observar la importancia que recibieron las civilizaciones prehispánicas, no sólo en la obra sino durante el Porfiriato, se convirtieron en un símbolo nacional. Algunas de las imágenes contienen la anotación de ser una réplica, para el primer caso son 13 ilustraciones las que contienen la leyenda, seguramente se hizo para no tener problemas de autoría porque todas las imágenes de la obra son copias. Varias de las imágenes integradas tenían el objetivo de mostrar a México como un país en evolución y terminar con el tabú de que era diferente a los países desarrollados como los europeos o asiáticos. Un ejemplo es un dibujo titulado “hombres cargando niños”¹²² en ella se hace una comparación de como diferentes hombres sostienen a un niño, entre ellos están los egipcios, tártaro, chino, maya y un estadounidense, hacen ver que por muy lejana o cercana la sociedad sigue teniendo prácticas similares.

¹²¹ La clasificación y conteo realizado se encuentra en la siguiente página y en los nexos de la investigación.

¹²² Vicente Riva Palacio (dir.), *México a través de los siglos*, México, Editorial cumbre, 1986. Imagen ubicada en la página 251 del primer tomo.

TIPOLOGÍA DE LAS IMÁGENES

| Tipo de imagen | Tomo I | Tomo II | Tomo III | Tomo IV | Tomo V | Total | % |
|--------------------------|--------|---------|----------|---------|--------|-------|-------|
| Especiales | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 15 | 0.74 |
| Jeroglíficos | 425 | 14 | | | | 439 | 21.70 |
| Jeroglíficos por frailes | 93 | | | | | 93 | 4.60 |
| Retratos | 14 | 103 | 44 | 60 | 129 | 350 | 17.30 |
| Paisajes | 30 | 9 | 4 | | | 43 | 2.13 |
| Códices | 4 | | | | | 4 | 0.20 |
| De acuerdo a su título | 44 | 12 | 5 | 1 | 1 | 63 | 3.11 |
| Plano | 41 | 5 | 9 | 6 | | 61 | 3.02 |
| Pirámide | 25 | | | | | 25 | 1.24 |
| Firma | 7 | 105 | 48 | 59 | 40 | 259 | 12.80 |
| Figura | 81 | 3 | | | | 84 | 4.15 |
| Dibujo | 174 | 23 | 6 | 2 | 1 | 206 | 10.18 |
| Monumento | 17 | 5 | | 1 | | 23 | 1.14 |
| Vista | 46 | 51 | 76 | 26 | 7 | 209 | 10.33 |
| Bajo-relieve | 4 | | | | | 4 | 0.20 |
| Cuadro | 2 | 10 | 5 | 3 | 2 | 22 | 1.09 |
| Notas musicales | 1 | | | | | 1 | 0.05 |
| Mapa | 3 | 4 | | 1 | 3 | 11 | 0.54 |
| Escudo | 1 | 5 | 5 | | | 11 | 0.54 |
| Diferentes indios | | 21 | | | | 21 | 1.04 |
| Documento | | 11 | 7 | 3 | 1 | 22 | 1.09 |
| Medalla | | 17 | 1 | 1 | | 19 | 0.94 |
| Numismática | | 23 | 5 | | | 28 | 1.38 |
| Croquis | | | | 6 | | 6 | 0.30 |
| Total | 1015 | 428 | 221 | 172 | 187 | 2023 | 100 |

Tabla 1

Las imágenes denominadas “especiales” son litografías hechas especial y exclusivamente para la obra y se encuentran al principio de cada tomo.

Las subrayadas son las que aparecen en toda la obra.

La clasificación y nombre de cada tipo de imagen son bajo consideración pertinente de la autora, de acuerdo a las características presentadas en cada litografía.

Para el segundo tomo encontramos una mayor variedad de imágenes pero en menor cantidad. También existen litografías con la leyenda de réplica, y en todos los tomos se presentó el mismo fenómeno. Las imágenes están concentradas en el México virreinal y con la política de reconciliación del pasado negro. A partir de este tomo encontramos la característica particular de una gran cantidad de retratos de personajes importantes en la política y en su mayoría con copia de su firma, posiblemente con el fin de conocer a las personas destacadas que le dieron un giro a la historia.

Encontramos una variante muy interesante, las vistas de ciudades tienen la característica de exponer la condición de dichas urbes durante el porfiriato y representar al país en su presente, logrando demostrar el progreso de México. También a partir del segundo tomo encontramos otro tipo de distinción entre las imágenes, no es común pero si de importancia, es la copia exacta de cualquier documento, sobre todo si estaba relacionado con el giro de la historia. Además se tiene que reconocer el trabajo de los artistas porque los documentos eran hechos a mano con letra muy decorada y aun así lograron hacer un facsímile.

Conforme se avanza con los tomos de la obra se reduce el número de ilustraciones. A partir de *México independiente* parece que estaban más enfocados en escribir la historia del país, además las circunstancias llevaron a un atraso en la entrega de originales y por lo tanto había menos tiempo para buscar y hacer litografías; tanto a los autores como a los artistas se les redujo el tiempo de trabajo. No sólo hubo una reducción considerable en presentación de imágenes sino también en variedad, tal parece que se restringió a la presencia de retratos y firmas, con el objetivo de mostrar que México se desvanecía y lo importante era conocer a los héroes nacionales, de cierta forma coherente porque lo principal era forjar el nacionalismo mexicano.

Para el caso del último tomo, fue de suma importancia, pues se retrataron los personajes esenciales para la lucha por la segunda independencia, personas que todavía vivían durante el gobierno de Díaz y formaban parte de él. Es importante señalar que sus retratos fueron tomados de fotografías hechas en la época pero

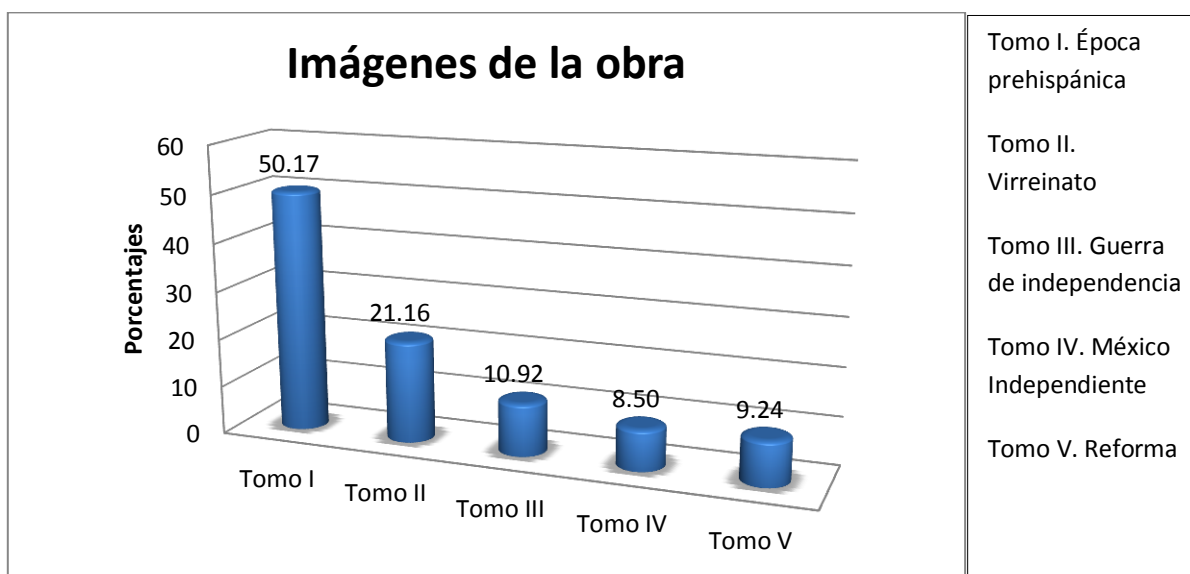
tenían decoraciones a su alrededor para hacerlas más elegantes. Tenemos personajes destacados como son Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, Porfirio Díaz y hasta el propio Vicente Riva Palacio. El enfoque hacia los retratos tuvo su éxito, pues después de la conclusión de la obra siguieron siendo parte del imaginario colectivo, algunos fueron cuadros históricos como fue el caso de la *Alegoría de la Constitución de 1857* o el retrato de Agustín de Iturbide, que son clave para su reconocimiento nacional, y obtuvieron una trascendencia histórica, así fue el caso de muchas imágenes.

En la variante de las vistas resalta la importancia de México a través de sus ciudades principales, ya sea con arquitectura antigua o moderna; algunas de ellas fueron de Michoacán, Querétaro, Guadalajara, Guanajuato, Ciudad de México, Zacatecas, Oaxaca, entre muchas otras; pero no sólo son vistas de ciudades, se incluyen representaciones tanto de edificios emblemáticos, como conventos o jefaturas de gobierno. El ejemplo clave sería el palacio de Gobierno de Querétaro hoy conocido como la casa de la Corregidora, inmueble considerado parte de la historia nacional. Otro tipo de imágenes son paisajes aunque están enfocados a exponer los lugares de importancia para la historia como son las guerras del siglo XIX, pero siempre con el objetivo de mostrar el México de antes o el actual dependiendo del tomo. Una característica muy peculiar: ninguna de las imágenes es representación de alguna batalla o guerra importante en el país, de cierto modo, sólo muestran el México romántico. La causa posiblemente fue para borrar la imagen de un México salvaje que sólo vivía en guerra y ganar la confianza de Europa como un país que se encontraba en pleno desarrollo. Además durante el siglo XIX estuvo marcado por una división del país como consecuencia de las diferencias ideológicas de los grupos conservadores y liberales, seguramente al no presentar ilustraciones de enfrentamientos armados se fomentaba la unión nacional.

El motivo principal de incluir las imágenes era dar a conocer el México del porfiriato, con la finalidad de la creación de una unidad nacional, presentando la parte positiva del país a través de la historia, con el propósito de adquirir

reconocimiento internacional y tener beneficios económicos así como la llegada de la modernidad. Aunque se podría pensar que sólo funcionaban como simples ilustraciones porque no tenían una explicación amplia en el encabezado, únicamente llevaban una leyenda pequeña. Por ejemplo, se trataba de un cuadro del presidente Juárez en la parte inferior tenía escrito "Benito Juárez", sin mencionar autor ni fecha, razón por la cual interpretarse como una sencilla imagen pero cumple con el objetivo de contar una historia de manera visual.

En *México a través de los siglos* se publicaron 2023 imágenes. El primer tomo contiene un 50.17 por ciento del total, es decir, más de la mitad de ilustraciones se encuentran en el primera entrega, de esta manera podemos considerar que había un gran interés en dar a conocer el pasado prehispánico.



En la gráfica podemos observar claramente cómo se fue disminuyendo el número de imágenes conforme a la entrega de los tomos.

Las estadísticas se realizaron con base a la edición de *México a través de los siglos* de la editorial Cumbre, México de 1924 en su 22ª edición.

Como puede observarse en la tabla anterior la disminución de imágenes por cada tomo es considerable, posiblemente se debió al gran trabajo del proceso para integrarlas a la obra, pues llevaba mucho tiempo imprimir una sola. Seguramente estaban más enfocados en proyectar las raíces de los mexicanos a

partir de la fundación de la nación con las culturas prehispánicas. Posiblemente la disminución de imágenes en los tomos también se deba al acceso de libros, pinturas, fotografías, entre otros; así como su localización, por lo tanto era mucho tiempo invertido en la búsqueda y poco en la realización de su facsímile.

Encontramos en el segundo tomo el 21.16 por ciento sobre el total, en su mayoría son retratos y un número similar en rúbricas, caso parecido en los siguientes tomos. Y para el tercer volumen sólo hay un 10.92 por ciento, de esta manera se puede notar que se disminuyó en más de un 50 por ciento la cantidad de las imágenes si comparamos con el primer tomo. Dada la importancia que toma la guerra de independencia para el nacimiento de la nación mexicana, se podría suponer que su tomo contendría una cantidad considerable o igual al primero, pero no fue el caso, al contrario descendió el número de litografías.

El cuarto tomo existen varias razones por la cuales es el ejemplar con menor cantidad de imágenes. Entre los motivos están las dificultades en su redacción a causa de la muerte de autor principal, el atraso de los originales, pero siguió presentando el mismo fenómeno de la gran cantidad de retratos y firmas. En este caso se esperaba abundancia en las imágenes por ser una de las épocas más cercanas a la edición de la obra, así como el quinto tomo donde también este periodo ya contaba con un trabajo previo antes de ser una historia general, pero una vez más no es el caso.

Dentro de todas las imágenes contabilizadas, tenemos las denominadas "láminas", que fueron las litografías entregadas junto con los cuadernillos cuando la obra era publicada en este formato, eran ilustraciones con referencia a la historia mexicana. Las láminas después fueron incluidas como parte la obra cuando comenzó a adquirir por tomos. En el conteo general son consideradas en la clasificación de la tipología porque también forman parte del discurso nacionalista. Por lo general las láminas eran facsímiles de cuadros emblemáticos de un hecho histórico o retratos de personajes destacados en donde fomentaban el reconocimiento simbólico con el objetivo de lograr una identificación con las imágenes. Tenían características propias de las pinturas históricas que

pertenecían a la corriente artística del romanticismo porque contienen cierto dramatismo o son teatrales.

Las láminas localizadas en la obra son en total de 82 litografías, y corresponden al cuatro por ciento del total, están distribuidas en los cinco tomos. En los dos primeros volúmenes tenemos 16 en cada uno, en el tercero 21, en el cuarto 14 y en el último 15. Aquí lo rescatable es que el tercer tomo, dedicado a la guerra de independencia de México, contiene el mayor número de láminas y es justificado porque era el tema de mayor polémica en la época y mostrarlo en las imágenes le da un significado especial, además hubo más interés en mostrar héroes, lugares y objetos asociados a los hechos.

Los artistas de las litografías

Para el caso de los artistas involucrados en la integración de las imágenes en la obra, para comenzar no todas tenían firma, sólo 546 cuentan con ella, es decir, un 27 por ciento. De igual manera, no es posible identificar con facilidad al dibujante y al impresor porque a veces aparecen dos nombres, uno del lado derecho y otro del izquierdo, además no todas las imágenes cuentan con dos firmas. Los artistas plenamente identificados son 74.¹²³

La gran cantidad de artistas implicados en el trabajo visual nos habla de la importancia que recibió esta parte del proyecto; además era una tarea muy delicada y se invertía gran tiempo en hacer un facsímile. Existieron cuatro formas de integración de los litógrafos. Primero la mitad de ellos laboro de forma individual, es decir, sus firmas aparecen solas en las imágenes; sólo tienen una o dos aportaciones en toda la obra. La segunda manera de integración fue que únicamente aparece su trabajo en coautoría, ya sea entre ellos o con litógrafos destacados de toda la obra (fueron 17 los artistas que trabajaron de esta forma).

La tercera y cuarta forma las componen 22 artistas que trabajaron tanto de manera individual como en pareja; estos se ubican como los “destacados”, pero no

¹²³ En el anexo 1 se encuentra la lista de los 74 artistas identificados.

se sabe si todos fueron dibujantes o algunos impresores; la hipótesis es que fueron todos dibujantes que se integraron en pareja para hacer una imagen, los dos trabajaban en los detalles para hacer una obra única.¹²⁴

Entre todo el grupo gráfico de la obra destaca en primer lugar el nombre de Ramón Cantó¹²⁵ y no sólo por ser el coordinador visual, también fue parte de los dibujantes, y aunque aparece muy pocas veces su nombre fue el más importante porque estuvo involucrado con litografías principales en toda la obra. También encontramos a F. Fuste¹²⁶ quien tiene una mayor cantidad de presentaciones en comparación con Cantó, la diferencia radica en que sólo hay grabados suyos en los primeros tres tomos, de esta manera el artista principal fue Cantó.

Contamos con la presencia de E. Gimeno y P. Ross en los cinco ejemplares con trabajos individuales y en pareja, en comparación una vez más de Cantó tienen una menor cantidad de imágenes. También tenemos una frecuencia de apariciones similar a la de E. Gimeno, como por ejemplo Meisenbach de manera individual. Dentro de los artistas que trabajaron en pareja tenemos a Julian, Saura, Sadura, Ribas y I. Rose todos tienen litografías junto a Passos.¹²⁷ Otro caso de imágenes en pareja tenemos a E. Gimeno con Castro, P. Ross y H. Pieguez los dos con Thomas SV.¹²⁸

En el primer tomo destacan los nombres de F. Fuste y Ramón Cantó quienes tienen imágenes dedicadas a los paisajes y la copia exacta de códices tomados del natural, respectivamente. También se presentó un fenómeno poco común en la obra, algunas firmas de los artistas no se entienden, esto se encontró a lo largo de

¹²⁴ La forma en como se integraron los artistas así como sus nombres en las firmas las podemos encontrar en el anexo 1.

¹²⁵ Su firma corresponde a tres formas: Ramón Cantó, R. y R.C.

¹²⁶ Generalmente aparece con esta firma, o sólo con Fuste, esto presentado es solo su trabajo en individual.

¹²⁷ Con referencia a este artista, pasa algo particular pues su firma aparece varias veces pero con diferente número (84, 85 y 86) posiblemente haga referencia al año en que fueron elaboradas por el autor. Por tal motivo se contó como si se trataran de la misma persona.

¹²⁸ La lista de todos los artistas se encuentra en Anexo 2.

toda la obra, y por lo tanto seguramente fueron más de 74 artistas quienes integraron el equipo gráfico.

A partir del segundo tomo, al igual que en la tipología de la imagen, las que contienen firma son los retratos, seguido de las vistas, tienen firmas tanto individuales como en coautoría. Es importante destacar un pequeño detalle, en los retratos cada artista le puso su característica propia, es decir, cada quien colocó de fondo figuras, rayas o difuminado como parte de su impresión artística. Para este segundo tomo más del 60 por ciento de las imágenes sí contiene firma, contrario al primer tomo. Para el tercer tomo también encontramos varias firmas en los paisajes sobre todo de Meisenbach.

En el último tomo de la obra surge un fenómeno muy peculiar, uno de los artistas firma con el apellido Castro¹²⁹ pero se encuentran de varias formas como son: I. Casto, I. Castro CBO, IT. Castro Faso, Castro, T. Castro CBO y T. Castro, por lo tanto se puede tratar del mismo artista aunque sea poco probable porque además de los muchos alias tiene colaboraciones en pareja con el mismo artista, por lo tanto cada uno se contó de manera individual.¹³⁰

La participación especial de Ramón Cantó, al ser el coordinador general de la parte gráfica, también se reflejó en las firmas integradas en las imágenes. Él aparece con la mayor cantidad de ellas, lo largo de los cinco tomos, ya sea individualmente o en pareja. También en las láminas que se entregaron junto con los cuadernillos, las que tienen firma, la mayoría son suyas, caso similar ocurre con las litografías especiales. Para Cantó no se limitó a ser el coordinador y dibujante también tuvo a su cargo hacer una búsqueda amplia de imágenes en revistas, periódicos, libros, folletos, archivos, etcétera.

¹²⁹ La firma del artista con el apellido Castro tiene más de cinco maneras de rastreo dentro de la obra, por lo tanto las firmas encontradas fueron contadas individualmente, es decir, como si hubieran existido cinco litógrafos con el mismo apellido -Castro-. Existe un caso similar con otro artista de seudónimo Pasos.

¹³⁰ Posiblemente exista un temario o índice de todos los artistas integrados en el proyecto pero como se encuentran limitadas las fuentes de consulta en cuanto a la parte editorial no es factible tal conocimiento. Además desconocemos si los artistas son mexicanos o españoles para la búsqueda de archivos, por lo tanto es otra línea de investigación.

Muchas de las réplicas elaboradas por todos estos artistas fueron tomadas de obras conservadas por el Museo Nacional, el Archivo General de la Nación y la Biblioteca Nacional, esta última estaba a cargo de José María Vigil al igual que el AGN, además de que varias piezas tanto artísticas como prehispánicas eran propiedad de los propios autores de los tomos. Como un ejemplo, varias de las piezas arqueológicas eran propiedad de Julio Zárate y Ramón Cantó se encargó de tomarlas del natural, es decir, las piezas en presencia física del artista. Con todo esto se facilitó la búsqueda en cuanto a la accesibilidad de los documentos y obras para su réplica, pero no sólo consistió en una búsqueda profunda en archivos y bibliotecas, muchas veces no se contaba con una fotografía o litografía de algún monumento histórico, ciudad o los mismos edificios por lo tanto obligaban a los artistas a viajar a las mismas ciudades para hacer el dibujo tomado al natural para después enviarlo a Barcelona.

Ramón P. Cantó

Es interesante darse cuenta que a pesar de la gran importancia de Ramón Cantó en la creación y coordinación de las imágenes no se conoce mucho sobre él, tenía origen catalán, misma ciudad de la casa editorial Espasa. Recordemos, para la segunda mitad del siglo XIX Barcelona comenzó a construirse como un centro cultural en donde los avances artísticos y científicos tuvieron gran auge. Cantó fue residente de México a partir de la Intervención Francesa. Ortiz Monasterio menciona: “Ramón Cantó participó muy activamente en todo lo relacionado con las ilustraciones [...] como hombre de confianza de Ballescá,”¹³¹ de tal manera podemos observar la existencia de una relación previa al proyecto de la obra entre Cantó y Ballescá, y fue el motivo para encargarle de la parte gráfica. Ballescá ya conocía la calidad de su trabajo artístico, y además el editor no confiaba en los artistas de la editorial Espasa, una de las razones de su integración.

¹³¹ Ortiz Monasterio, *México eternamente*, *op. cit.*, p. 212.

Además, se nota el trabajo entre Ballescá y Cantó en cuanto a las imágenes porque en una carta enviada a Riva Palacio por parte del artista, citada por Ortiz Monasterio, menciona que se “ha comprado por un peso y en los libros viejos el libro que le remito y que creo nos ha de ser de suma utilidad. Por lo pronto desea Ballescá que la vista del patio del convento de La Merced vaya en lámina en negro, y en verdad que lo merece por ser riquísima.”¹³² Como podemos observar el trabajo de equipo para la cuestión de las imágenes fue importante, pues los autores sugerían el tipo de imagen que deseaban y la hacían llegar a Cantó para que la buscara y se hiciera el grabado; pero antes de hacerlo se le pedía la opinión directa a Ballescá, además de que éste también hacía sugerencias de qué tipo de ilustraciones incluir.

El trabajo artístico de Ramón Cantó no se limitó a la obra aunque sobresalió a finales del siglo XIX por su colaboración, teniendo como resultado una buena reputación en México. Retomemos la importancia de Barcelona como centro cultural en donde se estaba manifestando una nueva vanguardia artística surgida en Francia, se llamaba *Art Nouveau* y llegó a México con la influencia de Julio Ruelas¹³³ y Ramón Cantó.

El licenciado Requena contrato a Ramón Cantó para hacer el diseño de sus muebles, los cuales estuvieron inspirados en las revistas francesas de decoración, es decir, del arte nuevo. Cantó, con la influencia artística de su amigo Julio Ruelas, decoró el interior de dicha casa, incluyendo los muebles, los cuales han sido considerados los más bellos de inicios del siglo XIX, fueron declarados monumento nacional en 1969, hoy se encuentran bajo protección del INAH. La construcción tiene fecha del siglo XVIII, ¹³⁴ había pertenecido a mojas

¹³² *Ibid*, p. 213.

¹³³ Julio Ruelas, artista mexicano nacido en Zacatecas en 1870. Estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y tuvo una estancia en Karlsruhe, Alemania. Catalogado como un artista modernista e ilustrador de la escuela del simbolismo. Colaboró en la *Revista Moderna* la cual fue un vínculo del movimiento modernista en México.

¹³⁴ La construcción se encontraba en la calle Santa Veracruz, actualmente en las calles Valerio Trujano y 2 de abril. Para más información consultar: grandescasasdemexico.blogspot.mex/2014/03/la-casa-de-la-familia-requenalagarreta.html

concepcionistas, estas la vendieron a el licenciado José Luis Requena¹³⁵ en 1895. Fue quien le permitió a Cantó pintar los biombos, ángeles en el techo, flores en las paredes y el decorado en la sala, la cual involucro acantos y flores. Esta información se dio a conocer cuando se derrumbó en el 2005 dicha casa, considerada exponente del *art nouveau* durante el porfiriato.

De lo más destacado de la casa Requena son los muebles, en especial las recamaras de sus hijas. La recámara del pavorreal fue diseñada en 1908, y de la hija menor fue decorada con la Caperucita. En la actualidad los muebles pertenecen al Museo Quinta Gameros ubicado en el Estado de Chihuahua. La Casa Requena es uno de los máximos exponentes del arte nuevo en México, de esta manera podemos concluir que una de las manifestaciones artísticas más notorias de Ramón Cantó fue a través del arte nuevo.

El *art nouveau* no solo se refleja en los muebles diseñados por el coordinador gráfico, varios de los retratos incluidos en la obra tienen su influencia, claro no todos fueron hechos por Cantó pero la cabeza de mando en las ilustraciones debió tener dominio en los demás artistas para incorporar este arte. Ante toda esta introducción de un arte francés en México es importante conocer sus características principales.¹³⁶

El Art Nouveau

El *art nouveau* o arte nuevo tuvo influencia en el estilo de las imágenes - sobre todo en los retratos y las especiales-. Los historiadores del arte lo ubican su inicio finales del siglo XIX, surge a partir del deseo de integrar las nuevas forma de arquitectura con la decoración, a causa de la industrialización. Los arquitectos habían caído en una “muletilla” porque sólo reproducían lo ya hecho en otras corrientes artísticas. El motivo principal fue el crecimiento poblacional de las

¹³⁵ José Luis Requena Abreu era un abogado de Tlalpujahua. Este era hijo del exgobernador de Campeche, Pedro Requena, quien hizo su fortuna con la explotación de la mina la Esperanza.

¹³⁶ Porque varias imágenes incluidas en *México a través de los siglos* tiene ciertos elementos integrados ya sea como parte de la decoración o de la misma historia contada en las litografías.

ciudades por los obreros y que la arquitectura había dejado de producir nuevas formas de trazos. Quienes tenían la oportunidad de pagar arte continuaron con estilos lujosos como el neoclásico, barroco o rococó. A partir de la industrialización comienza la manifestación por parte de los artistas por regresar a lo auténtico, sencillo y hogareño e incluir nuevos materiales empleados en la construcción como el acero, de esta manera se intentaba agregar el arte a cuestiones cotidianas de la sociedad.

El arte nuevo como se mencionó, dedicado a la decoración, se desarrolló a finales del siglo XIX y principios del XX, adquirió diferentes nomenclaturas en cada país como por ejemplo en Francia *Art Nouveau* y en Cataluña *Estil Modernista*. Este arte consistió en crear belleza nueva combinada con formas de la naturaleza y el trabajo manual, fue como un nuevo renacimiento en las artes decorativas dentro de la revolución industrial, en donde se involucra todo en ornamentación, desde la fachada de una construcción hasta el más mínimo detalle interior como sería un mueble, pues el objetivo era alcanzar la perfecta armonía entre la decoración exterior con la interior.

El nuevo arte finalmente se puede localizar para la década de 1890 cuando adoptó nuevos tipos de adornos y material en donde se incluyen el acero y el cristal con un estilo ornamental, inspirados en las estampillas japonesas donde se utiliza la simetría y las líneas curvas y tienen como objetivo una manifestación de la naturaleza. El arte nuevo se inspiró en los colores y formas de la naturaleza como son las flores, conchas, ramas entrelazadas, nubes, libélulas, mariposas, etcétera, en pocas palabras, el *art nouveau* es un arte netamente decorativo en todos los aspectos. Uno de los exponentes de dicha corriente artística en México fue Julio Ruelas, quien fue colaborador de la *Revista Moderna* y de la *Revista Moderna de México*; en sus ilustraciones de dichas revistas imprimió las características del arte nuevo en México, así como el trabajo hecho con Cantó.

El coordinador gráfico

Desde mi punto de vista, puede afirmarse que, Ramón Cantó fue el coordinador de la parte ilustrativa de la obra, pues en las cartas dirigidas a Riva Palacio por parte de Santiago Balleescá es el único artista mencionado. Con esto podemos entender que quien realmente estaba a cargo del grupo de artistas era Cantó; muchas veces el editor se refirió al grupo conformado por Cantó como sus colegas, razón por la cual su nombre aparece en todos los tomos. Una de las hipótesis es que estaba a cargo directamente de la creación de todas las litografías especiales y las láminas: aunque no contengan firma, porque fue quien siguió todo el proceso de selección de imágenes.

Su trabajo como coordinador general de la parte gráfica de la obra consistía en secciones clave, como por ejemplo fue el receptor de todas las propuestas de imagen hechas por los seis escritores y el editor, y una vez teniendo toda la lista comenzaba la búsqueda exhaustiva en archivos, libros, revistas, folletos, cualquier documento que contara con alguna imagen como por ejemplo los escudos de armas o la propia numismática, o en su caso las ciudades donde se solicitaba la vista panorámica. Para que una imagen fuera parte de la colección de la obra tenía que ser aprobada por los autores o el editor y quien hacía el contacto con ellos era Ramón Cantó, una vez dado el visto bueno se procedía a hacer el dibujo en una hoja litográfica;¹³⁷ el artista que se encargaba de hacerlo era designado por Cantó, sobre todo por la especialidad de tipo de dibujo, algunos estuvieron más enfocados a retratos otros al paisaje.

Dentro de las imágenes en donde Cantó intervino, al menos las que contienen su firma, tenemos una tipología variada. Destaca su trabajo gráfico en réplica de códices, fotografías, documentos, retratos, además también se incluye paisajes, figuras, vistas y la colaboración con las especiales. Su trabajo como artista se encuentra en toda la obra. Dentro de sus más destacadas litografías

¹³⁷ Posiblemente se utilizó algún papel especial para hacer la litografía, sobre todo en un papel muy grueso, o también se haya utilizado la piedra aunque era un material muy pesado para su transporte.

incluidas en ella, tenemos los ejemplos de las réplicas de códices como fue La matrícula de Tributos del Códice Mendocino y el “Atlas de Durán. Fundación de México,” en ellos encontramos elementos que forman parte del nacionalismo visual como fue el segundo ejemplo porque forma parte del escudo nacional, aun con la carga ideológica de las imágenes, pero sin alteraciones en sus características principales.

Una de las tareas de Cantó como coordinador era buscar las imágenes sin importar en qué formato o dónde se encontraban, ejemplo de ello son las réplicas hechas por él sobre fotografías del templo del sol -maya-, en ellas el artista fue fiel a los elementos naturales, lo cual retrata cómo estaban conservadas las zonas arqueológicas. Otros ejemplos de fotografías son “la fachada del palacio de Palemke”[sic] y cuenta con los mismo elementos. El trabajo es impecable realmente parecen fotografías y son litografías.

También encontramos en el repertorio de Cantó las vistas de ciudades en donde la naturaleza sólo forma parte de los detalles o decoración, el objetivo principal es el templo o el edificio. Dos de las vistas hechas por el coordinador gráfico contienen un elemento particular que ninguna otra imagen de la obra tiene, es la fecha en la cual se hizo la litografía,¹³⁸ un detalle muy importante porque deja como evidencia tanto los textos como el trabajo de elaborar las litografías. Uno de los grabados data del 7 de mayo de 1883 y la segunda tiene el año de 1881, en donde puede concluirse que el proyecto tenían al menos tres o cuatro años trabajándose antes de ser publicado.

Dentro de las vistas hechas por Cantó tenemos dos ejemplos más.¹³⁹ La primera se trata de una reconstrucción de una iglesia en donde la mitad del grabado es imaginada, la singularidad de esta litografía es el empedrado, una política urbana del gobierno de Díaz, de tal manera que a esta iglesia, aparte de

¹³⁸ Las imágenes que contiene la fecha se titulan: Reinas de un arco en la Iglesia de Coyoacán (Estado actual) tomado al natural” y “Palacio de Cortés en Coyoacán (estado actual) tomado al natural”. Se encuentran en el segundo tomo.

¹³⁹ “Vista del templo de San Agustín.- México (reconstrucción)” del segundo tomo, y “Michoacan –Iglesias parroquial de la villa Zinapécuaro” del tercer tomo.

ser una reconstrucción, se le agregaron elementos contemporáneos. La segunda vista se trata de otra iglesia como objetivo principal pero realmente se ve muy lejos en la imagen. Aquí se retrata más la construcción de las calles que también forman parte del empedrado en las ciudades. Por lo tanto las vistas fueron en su mayoría tomadas en el estado actual -del porfiriato- aunque su papel en la obra sea contextualizar otra época.

Y por último uno de sus trabajos en donde destacó fueron los retratos,¹⁴⁰ en esta categoría de imágenes encontramos elementos muy similares, aunque se trate de personajes muy lejanos en cuanto a la temporalidad. En un principio el dibujo inicia desde el busto y se enfocaba mucho en los detalles de la ropa así como en los claroscuros; en el fondo de los retratos tiene un difuminado como si fueran parte de una pared y su firma en todos se encuentra en la parte inferior derecha. Además todos sus personajes retratados tienen una historia de lucha por la justicia, desde la monja que peleó hasta la muerte por su libertad y su buena moral, Miguel Domínguez quien destacó por ser parte de las conspiraciones de Querétaro, fray Servando Teresa de Mier quien fue de los primeros en manifestarse a favor de la independencia de la Nueva España, y el Coronel Miguel Cruz Aedo, quien luchó en la intervención francesa. Para concluir, más allá de sólo retratar o hacer una vista, o cualquier otra imagen, para Cantó debían tener un significado especial para la historia nacional.

Cantó tuvo gran influencia en los retratos hechos en las láminas, la mayoría de ellas tienen uno de los detalles más importantes, contienen decoración del arte nuevo. Recordemos que el *art nouveau* era una forma de ornamentación basado en detalles de naturaleza, la simetría y las curvas en donde se involucran

¹⁴⁰ Elaboro retratos de "Don Miguel Domínguez, corregidor de Querétaro", "Doctor don Servando Teresa de Mier", en Julio Zárate, "La Guerra de Independencia", Vicente Riva Palacio (Dir.), *México a través de los siglos*, Tomo V, México, Editorial Cumbre, edición 22°, 1984. / "Doña Catalina de Arazu. La monja Alférez", en Vicente Riva Palacio, "Historia del Virreinato", Vicente Riva Palacio (Dir.), *México a través de los siglos*, Tomo II, México, Editorial Cumbre, ed. 22°, 1984. / y "Coronel don Miguel Cruz Aedo", en José María Vigil, "La Reforma", Vicente Riva Palacio (Dir.), *México a través de los siglos*, Tomo V, México, Editorial Cumbre, ed. 22°, 1984.

materiales metálicos. Para el caso de las láminas los retratos contienen muchos adornos decorativos de plantas y hojas para exaltar al personaje, además con elementos propios de su época como en el caso de la litografía de “Hernán Cortes”¹⁴¹ lo adornaron con hojas muy llamativas y el escudo que portaba. Los retratos de las láminas contaban con una característica particular, todos los adornos incluidos en ellos estaban en una esquina de dicho personaje, como si fueran arreglos florales y algunos tenían elementos característicos de su época, podía ser desde un arma hasta sus propios trajes. Esta fue una de las grandes influencias artísticas de Cantó sobre la obra, incluir el arte nuevo.

Como podemos concluir, la incorporación de las imágenes tenían el objetivo de mostrar al país, cumplían con la meta de ilustrar al texto y fomentar un nacionalismo visual; además, la imagen para el porfiriato se volvió un elemento indispensable para mostrar a la nación moderna, progresista e industrial, era una forma de conocer el país -pasado y presente- porque no se tenía la oportunidad de viajar para hacerlo, además fue una forma de impulsar la identificación. En la obra las litografías fueron el apoyo visual del discurso nacionalista.

El arte de la litografía fue parte fundamental lograr la incorporación de las imágenes en *México a través de los siglos*, consistía en grabados hechos en piedra que hacía factible un gran número de reimpressiones. La litografía desde sus inicios funcionó como difusora del arte, característica que siguió cumpliendo, un arte el cual permitió ilustrar periódicos y revistas. Cuando llegó a México posibilitó la distribución de personajes destacados en la historia con la intención de mostrar la vida política y social del país, y su uso en la obra posibilitó la creación del nacionalismo visual. Además daba la libertad al artista de trabajar independiente del impresor como ocurrió en la obra, en donde los dibujantes trabajaron en México y los impresores en Barcelona.

En este segundo capítulo me interesé en abordar la forma como se integraron las imágenes en la obra a través de la litografía, además de la

¹⁴¹ Lámina no. 12 incluida en el segundo tomo.

existencia de varias formas de impresión como fueron a una sola tinta -negra-, en cromolitografía-colores-, en láminas -con los cuadernillos- y las oleografías -entregadas al término de cada tomo-; estas se diferenciaban por tamaños y colores de tinta. En el proyecto de la obra se tenía contemplado desde un principio incluir imágenes y además tendrían que ser facsímiles, por lo tanto se necesitaba una búsqueda exhaustiva de ellas y un grupo que se hiciera cargo del trabajo artístico, es ahí cuando entró Ramón Cantó al proyecto.

Dentro de la investigación destacan los principales involucrados en la selección de las imágenes, para comenzar los autores de cada tomo, es decir, Alfredo Chaverro, Vicente Riva Palacio, Julio Zárate, Juan de Dios Arias, Enrique de Olavarría y Ferrari, y José María Vigil. Además el editor, Santiago Balleescá daba el visto bueno de sí o no incluirlas. Y por supuesto todos los artistas del equipo gráfico encabezados por Ramón Cantó. También el proceso de su selección fue el siguiente: el autor hacía la sugerencia de la imagen y se enviaban a Balleescá, cuando el editor leía el capítulo daba la aprobación de la sugerencia para pasarle la lista de los tipos de imágenes a Cantó y comenzar la búsqueda de ellas, una vez hecho esto de nuevo se contactaba a Balleescá o a los propios autores para dar la aprobación y hacer los facsímiles.

Como se mencionó con anterioridad, encontramos 24 tipos diferentes de imágenes en la obra, entre las cuales predominan los jeroglíficos, retratos, rúbricas, vistas, paisajes y cuadros históricos. Las litografías dedicadas al periodo prehispánico fueron muy significativas al ser rescatadas durante el porfiriato y terminaron siendo parte de los símbolos nacionales. Lo mismo pasó con los retratos, fueron utilizados para fomentar idolatría a los héroes nacionales y una identificación visual. Dentro de las litografías, un 27 por ciento presentaron firmas de los artistas que las realizaron, se contabilizaron 75 rúbricas diferentes, encontradas en la parte inferior de ellas -izquierda o derecha-. El número tan extenso de artistas habla de la importancia de incluir imágenes en la obra, la hipótesis es que todas las firmas son de los dibujantes.

Ramón Cantó no sólo estuvo a cargo de la coordinación gráfica de la obra, también estuvo involucrado en el trabajo de las láminas y la creación de las imágenes especiales, las cuales fueron influenciadas por el *art nouveau*, un estilo francés introducido a México por él mismo. El coordinador gráfico obtuvo gran prestigio con su colaboración en la obra y la introducción del arte nuevo en el país, fue un arte decorativo que utilizaba elementos de la naturaleza inspirados en las estampas japonesas. Este estilo artístico fue incluido en la obra, especialmente en las imágenes "especiales" y láminas, en donde Cantó fue parte de los artistas creadores.

En *México a través de los siglos* las imágenes cumplen con el objetivo de contar la historia de manera visual. Desde el inicio como país independiente fue de suma importancia la creación de un nacionalismo, y se llegó a concretar hasta finales del siglo XIX. Uno de los estilos artísticos que impulsó de manera gráfica el nacionalismo fue el romanticismo que tenía como característica el dramatismo en donde uno de los temas predilectos fue la pintura de historia con un carácter político, elemento que estimuló a la litografía. Durante el siglo XIX México adoptó el romanticismo para la creación de pintura histórica y la impresión de litografías, dos componentes combinados en la obra.

En el siguiente capítulo se apreciara con mayor detenimiento la combinación del *art nouveau* y el romanticismo en las imágenes "especiales", las cuales están integradas al inicio de cada tomo y contienen elementos históricos con diseños artísticos ya mencionados, el objetivo era la creación del nacionalismo visual mexicano, una construcción realizada con la perspectiva de los colaboradores, los cuales fueron parte de la élite intelectual de la época.

Capítulo III. Imágenes y nacionalismo

Para finales del siglo XIX la construcción y difusión del nacionalismo era fundamental, existieron dos maneras de cimentar el discurso nacional: escrito y visual. En esta tercera parte de la investigación nos enfocaremos en las imágenes presentadas en *México a través de los siglos*. La mayoría de los grabados usados en la obra ya existían, pero sólo quince fueron hechos exclusivamente para la edición. Estos se localizan al inicio de cada tomo y contienen la idea principal del periodo estudiado. Los nombramos "especiales" y se identifican como los frontispicios -la portada-, viñetas¹⁴² y capitulares.¹⁴³ Estas imágenes representan el nacionalismo mexicano creadas por la elite porfiriana.

La búsqueda de la identidad colectiva comenzó a desarrollarse a partir de la segunda mitad del siglo XVIII junto con la creación de imágenes para una afinidad visual, un ejemplo de esto son los grabados de la obra. Con el objetivo de analizar la iconografía presentada en cada una de las litografías especiales y considerando la forma en cómo se integran, se podrá observar las representaciones que se transformaron en símbolos los cuales constituyeron parte del discurso nacionalista visual. Todas las imágenes incluidas en la obra tenían como propósito reforzar el texto, es decir, visualizar el discurso dirigido, y las especiales no son la excepción.

Los orígenes de una nación

A partir de la segunda mitad del siglo XIX las artes visuales fueron de gran importancia para configurar la imagen nacional, y *México a través de los siglos* fue una de las grandes recopiladoras de todo tipo de expresión con tendencia nacionalista. Desde inicios del siglo XVIII y como propósito de la clase criolla se comenzó a retomar la historia de las culturas originales de México como lo fueron la mexica y la maya. Estas eran las principales culturas conocidas tanto en el país

¹⁴² La viñeta es un dibujo o estampa que se pone de adorno al principio o fin de los libros o capítulos. Referencia del Diccionario de la Real Academia Española.

¹⁴³ Es la primera letra de inicio de un capítulo de un libro la cual se resalta por el tamaño o algún adorno. Una tradición romana y desarrollada en la edad media, y a partir de la imprenta fue utilizada de forma genérica.

como en el extranjero, lo cual abrió el camino para estudiarlas y empezar a documentar todo lo investigado. En un inicio el objetivo principal era encontrar una forma de identidad entre los criollos y gran parte de la sociedad novohispana para sentirse propios de esta tierra, lo conocido como el patriotismo, rescataron el pasado indígena. Después de la guerra de independencia existieron varios conflictos en cuanto a reconocer o no este pasado, fue hasta el porfiriato cuando hubo una conciliación con el pasado indígena con un valor científico y estético. La política de Estado apoyó el rescate de esta época principalmente por sentirse directamente herederos de las viejas civilizaciones mesoamericanas y así demostrar que México también tenía un pasado remoto como Europa. Aunque “la reconsideración del pasado indígena es un fenómeno que va más allá de su apropiación por los dirigentes políticos y las instituciones del Estado.”¹⁴⁴

La gran culminación de esta oleada indigenista la encontramos en el primer tomo de *México a través de los siglos* con el subtítulo “historia antigua y de la conquista”, escrito por Alfredo Chavero y publicado en 1884. Esta primera entrega tuvo como finalidad narrar la verdadera historia prehispánica, la cual resultaba atractiva y despertaba la curiosidad. El propio autor del tomo aseguraba que para los españoles fue más importante el oro que el estudio de los misterios del espíritu, los códices, las pirámides y monumentos; incluso los conservadores durante el siglo XIX negaron su trascendencia.

Para Chavero la historia antigua mexicana era más digna que la europea, “nuestra historia antigua es más digna de fe que la de la mayor parte de los pueblos primitivos del viejo mundo”¹⁴⁵ y la comparación con Europa está presente en toda la obra con el fin de dar a conocer que la historia mexicana es igual de valiosa que la de cualquier pueblo. En su relato asemeja a esta primera época con

¹⁴⁴ Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005, p.196.

¹⁴⁵ Alfredo Chavero, “Historia antigua y de la conquista”, en Vicente Riva Palacio (coord.), *México a través de los siglos*, Tomo I, México, Cumbre Editorial, edición 22°, 1984 [primera edición 1884, por las editoriales J. Ballezá y Espasa], p. IV.

el antiguo mundo de la India, China y Egipto. Es así como se fue construyendo el mito fundacional de la nación.

En el frontispicio de este primer volumen -litografía 1- hallamos una réplica del centro de la piedra del sol, conocida como el calendario azteca, que forma parte de una pared o templo en donde asemeja ser una piedra labrada, es el centro de la imagen y tiene gran significado como un recordatorio de la civilización mexica desde el México independiente.¹⁴⁶ La piedra del sol se exhibe incompleta y con decoraciones en dorado. En la parte superior del templo tiene escrito “México” y alrededor del calendario tiene “a través de los siglos”, título de la obra.

Aunque no está explícito, incluir la piedra del sol es símbolo del centralismo que entronizó a la época prehispánica. Como mito fundacional de la nación el calendario azteca fue uno de los pocos monolitos conservados completos,¹⁴⁷ además de que la cultura mexica fue la más estudiada. “Esta piedra representa al menos dos cosas: la existencia de una alta cultura en Mesoamérica con amplios conocimientos astronómicos y, a la vez, resalta la cultura mexica del centro de México, tanto por el origen del monolito como por su propia composición de círculos concéntricos que culminan en el centro solar.”¹⁴⁸

Además ubicamos en la parte inferior de la imagen otro monolito integrado en la portada, se trata de la piedra Cuauhxicalli de Tizoc, en la cual se observan grabados los vencedores (Tizoc o guerreros mexicas) tomando por los cabellos a los vencidos, es una muestra de la representación de vencidos y vencedores, tema principal del tomo, además se cree que el monolito fue utilizado para el

¹⁴⁶ Ortiz Monasterio señala que incluye a la piedra del sol por ser una parte simbólica de las culturas centrales del país lo cual es predilección de Chavero. Ortiz Monasterio, *México eternamente*, op. cit., p.238.

¹⁴⁷ Madame Calderón de la Barca muestra en su libro *La vida en México* la exhibición de la piedra del sol en la Catedral de México. Calderón de la Barca, Madame, *La vida en México*, México, Porrúa, Colección sepan cuantos, 2000, p. 473.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 352.

sacrificio humano.¹⁴⁹ La piedra fue “convertida en cómoda banca donde un hombre y una mujer indígenas descansan plácidamente,”¹⁵⁰ es la función principal en el frontispicio. Estas dos personas se encuentran unidas a través de una guía de hojas y en medio del trayecto la representación de Ocelutl de X. Chixtlahuaca.¹⁵¹ Bajando la vista, en la parte del suelo representado solo con tierra, encontramos artículos variados como son utensilios de cocina hechos de barro, herramientas de guerra como un escudo, un arco y palos del lado de los mexicas, así como también instrumentos de guerra españoles como espadas, cascos, cuchillos, entre otros, pues recordemos que el tomo uno trata sobre las culturas mesoamericanas y la conquista española. La combinación de herramientas de combate prehispánicas y españolas son una clara representación de la guerra por la conquista de México-Tenochtitlán, de esta manera fue la demostración de un movimiento armada sin violencia.

En cuanto a las dos personas sentadas en la piedra de Tizoc tenemos una mujer y un hombre, ambos representan indígenas. A la mujer podemos verla con un blusón y una falda muy larga, el atuendo se ve muy europeo, diferente a los huipiles y enredos que vestían en la época, fue un intento de mostrar la indumentaria prehispánica pero no se logró tal objetivo; en la mano derecha sostiene un recipiente, que representa la tradición del pulque pues se encuentra encima de un maguey. Esta mujer tiene una corona de hojas, al parecer de laurel la cual es símbolo de victoria, tradición griega, con la que tal vez querían exponer el esplendor que alguna vez tuvo aquella civilización. Por otro lado tenemos al hombre ataviado con una túnica hecha de manta que le llega a media pierna, tiene una capa hecha de piel de jaguar y en la cabeza un penacho de plumas, en la

¹⁴⁹ Para más información consultar: Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, “La historia póstuma de la piedra de Tizoc”, en *Arqueología Mexicana*, no. 102, México, INAH/Editorial Raíces, mayo-junio, 2010, pp. 60-69.

¹⁵⁰ Ortiz Monasterio, *México eternamente*, op. cit. p. 238.

¹⁵¹ Es una réplica a color de una litografía incluida en el primer tomo, se titula "Urna de Ocelotl de X. Chixtlahuaca", la cual se localiza en la página 144 del segundo tomo de *México a través de los siglos* de la edición hecha por la editorial Cumbre de 1984. Dentro del relato es una imagen que se incluyó cuando Chavero estaba relatando interpretaciones de fray Diego Duran del códice mendocino.



Litografía 1

mano izquierda sostiene un palo, tal vez un asta para un estandarte o un bastón de mando. Tanto el hombre como la mujer podrían ser representaciones de la realeza indígena, pues poseen accesorios propios de esta clase, además se encuentran viéndose a los ojos, símbolo de ¿“igualdad”?

Por último la portada está llena de vegetación, originaria de la región como son los nopales, el cactus y el maguey, una zona montañosa, los cuales son símbolos de identidad.¹⁵² Esta primera portada nos expone objetos que son claramente prehispánicos. Muestra además el significado que jugaron las piedras talladas, y su influencia durante el porfiriato al ser ejemplos del pasado glorioso de los mexicas. El calendario azteca es una pieza fundamental en la arqueología mexicana. Se debe considerar la representación de las dos personas que aparecen totalmente cubiertas por su vestido, cuando es probable que las mujeres llevaran falda y en ocasiones el torso totalmente descubierto, y los hombres solamente un paño de cadera (taparrabo). Por otro lado tenemos la figura del hombre el cual tiene una presencia masculina y fuerte, con poder gubernamental, pues es representado con objetos como el penacho que muestran esa gran fuerza de un gobernante.

La primera imagen especial no cuenta con firma del artista que la creó. Esta portada muestra el pasado indígena en su forma gloriosa, todo ese esplendor que se vivió antes de la llegada de los españoles, y que la nación tiene sus raíces en ese pasado remoto.

En la siguiente litografía de México antiguo, la viñeta, contiene el título de “Primera época historia antigua” -litografía 2-, es el grabado que presenta el tomo. Es muy peculiar porque aquí sólo muestran las reliquias de los indígenas, aquello con lo cual los representamos. La viñeta está conformada por tres planos, en el primer plano tenemos, del lado derecho, una serie de herramientas prehispánicas como son escudos, lanzas, unas astas con una especie de bandera, tal vez como las banderas legionarias romanas, también hay unas piedras esculpidas. Del lado

¹⁵² Florescano, *Imágenes de la patria*, op. cit., p. 208.



Litografía 2

izquierdo de la imagen tenemos la misma vegetación de la portada: nopales, cactus, y magueyes.

Después en un segundo plano encontramos lo que parecen unas montañas y un volcán, seguramente el Popocatepetl; es uno de los volcanes representativos de México desde la época prehispánica, en la imagen lo encontramos en plena actividad volcánica. Y en el tercer plano tenemos en el fondo un sol que está en posición de sus primeras horas del día, es decir, lo que conocemos como la aurora que simboliza la esperanza,¹⁵³ el inicio de todo y el término de la noche; en pocas palabras podemos tomar esta aurora como el inicio de la nación. Además el sol se encuentra acompañado de un lado, como en el tomo lo describe Chavero: “en un cielo de brillante azul reverberaba un sol de oro. En la inmensa cuenca se adormecía inmenso y tranquilo lago,”¹⁵⁴ en donde está haciendo referencia al lago del valle donde se asentaron los mexicas. Todo lo dibujado en esta litografía es parte significativa y simbólica del nacionalismo, sobre todo la vegetación porque ya es parte de una identificación colectiva. Por otro lado, tenemos una filacteria (o banda) hecha para colocar el título, que está rodeado de ornamentación del *art nouveau*, influencia de Ramón Cantó.

Esta primera viñeta es un claro ejemplo de las cosas más representativas para el nacionalismo mexicano, tanto la vegetación, las herramientas de guerra de los mexicas, como el propio volcán Popocatépetl. Tomemos en cuenta que se van a ir formando los símbolos conforme se vaya desarrollando la historia, cada elemento que se tome será para conformar la identidad nacional. Además dependió de varias cosas, desde los autores de la obra hasta los propios artistas, ya que fueron ellos los encargados del nacionalismo visual. Los autores de la viñeta son F. Fuste y el segundo podría ser Julian pero no se entiende muy bien la firma, es por ello que no se tomó en cuenta en las estadísticas.

¹⁵³ Matilde Battistini, “Símbolos y alegorías”, *Los diccionarios del arte*, Barcelona, Electa, 2003, p. 60.

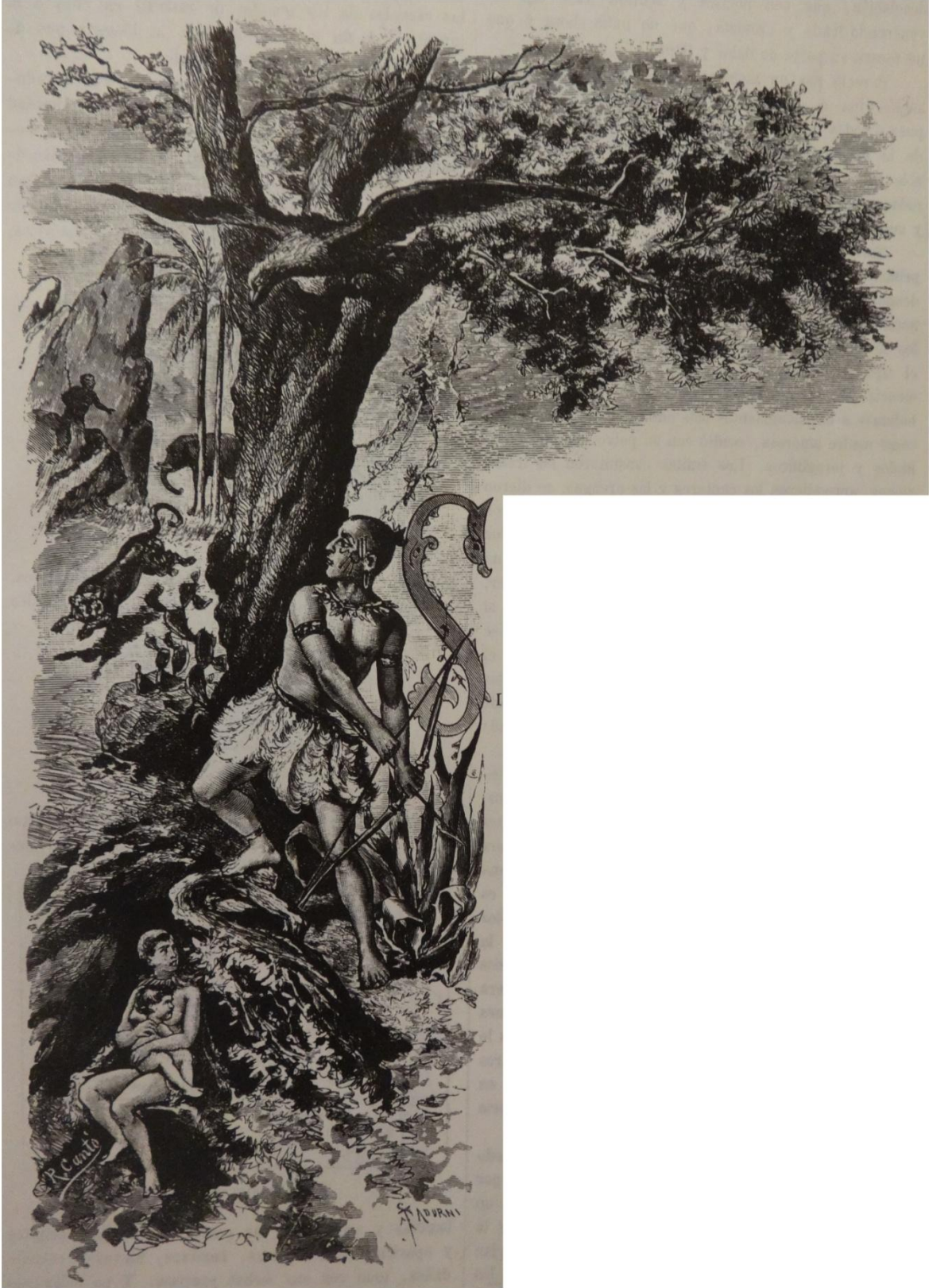
¹⁵⁴ Chavero, *Historia antigua*, *op.cit.* p. 68.

El capitular de la introducción del primer tomo va muy de acuerdo con la viñeta -litografía 3-, siguen tomando el pasado indígena como glorioso. Para comenzar la letra capitular es una “S” porque el texto comienza con: “Si la historia antigua de todos los pueblos [...]”¹⁵⁵ El tamaño de este grabado comprende casi toda la hoja y la letra “S” en realidad es pequeña. También es influenciada por el *art nouveau*, pero igualmente corresponde al romanticismo nacionalista. Lo primero que destaca del capitular es un gran árbol que tiene un tronco muy ancho y su copa abarca toda la parte superior de la hoja, representado la unión entre el hombre y la naturaleza; en su copa se encuentra sobrevolando un águila, uno de los animales más representativos de México. A partir de la independencia se utilizó como símbolo nacional, pues para los antiguos mexicanos fue de gran importancia porque significó haber encontrado el lugar en donde finalmente asentarían su gran imperio; después fue colocada como parte del escudo nacional.¹⁵⁶ El águila ha sido representante de la fuerza, el valor y la inteligencia. En el capitular es como decir *aquí comenzó la nación*.

Al fondo de la litografía tenemos un paisaje donde destaca una montaña y una serie de animales. Llama la atención que son animales que no se encuentran en México, como son: chimpancé, un elefante y un tigre; con este último tal vez quisieron representar un jaguar. Su inclusión seguramente se debe a la tesis sostenida por Chavero en el tomo, en la cual rechaza la teoría de la migración humana al continente y argumenta que ya existía el hombre antes de la separación de la tierra para la formación de los continentes; además también menciona el descubrimiento de representaciones de cocodrilos, tigres, y huesos de elefantes. Esta descripción forma parte del segundo plano de la litografía.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. III.

¹⁵⁶ El águila desde la independencia de México se tomó como símbolo de la nación, aunque en la época prehispánica su simbolización fue otra cuando se fundó México – Tenochtitlán. Para mayores referencias: Patricia Galeana, “Los símbolos nacionales”, en *Revista Derecho y cultura*, México, UNAM/ Academia mexicana para el derecho, la educación y cultura, enero-abril, 2004, pp. 117-127.



Litografia 3

En el primer plano encontramos el árbol, ya mencionado, y a dos personas en parte del tronco. Para empezar tenemos a un hombre con un arco en sus manos, en posición de cazar al tigre, con una vestimenta bastante ligera, pues sólo tiene una taparrabo y varios brazaletes en brazo y en pierna, además de unas rayas pintadas en la cara. El hombre en esta litografía es importante porque representa la parte masculina en sus quehaceres cotidianos, pues Chavero asegura que las razas primitivas practicaban más la caza que la recolección. La otra persona es una figura femenina, que solamente parece cubrirse con un paño de cadera pero no se alcanza a distinguir porque está sentada además de que tiene a un niño cargado que le cubre casi todo el cuerpo. Sólo tiene un collar, además sorprende que tenga el cabello corto, el autor indica que las mujeres se recogían el pelo cuando se casaban. Los artistas que realizaron el capitular, Ramón Cantó y Adurni, se inspiraron en una pequeña descripción hecha por Chavero en el primer capítulo del tomo:

Poblaban los aires el águila caudal y aves extrañas de tamaño extraordinario, mientras por las laderas caminaba el pesado elefante, saltaba el feroz tigre y pastaban tranquilos el buey, el caballo y el cochino al lado de glyptodón [sic] que arrastraba pesado su capucho, que asemejaba escudo gigante. Era la habitación del hombre, desnudo y apenas ornado de plumas y de labores de diversos tonos en su cuerpo y rostro feroz, la caverna abierta en la montaña, y en tanto que en ella se resguardara la familia desnuda también, que quedaba adorando a sus ídolos-animales, el hombre buscaba en la caza el alimento con su flecha, teniendo a veces que sostener en defensa de su persona y de su guarida, combates terribles con la fauna colosal.¹⁵⁷

En conclusión, la imagen completa del capitular nos lleva a lo más remoto de la historia antigua mexicana, en donde tenemos uno de los máximos símbolos del nacionalismo mexicano: el águila, representante de la nación, la autonomía y su grandeza. También encontramos el claro señalamiento de que la historia de este país comenzó desde mucho antes de los españoles, un pasado rico con gran valor para su rescate junto con sus reliquias sepultadas. El capitular muestra los inicios de la civilización y las características principales de esos primeros pobladores.

¹⁵⁷ Chavero, *Historia antigua*, op. cit., p. 68.

De acuerdo con el texto de la introducción del primer tomo, la portada, la viñeta y el capitular están netamente relacionados con la aceptación del pasado indígena de México, en donde encontramos desde las “razas” más primitivas como ejemplo de una civilización muy antigua, destacando que Europa ignoró la existencia de América y por lo tanto de otras sociedades desarrolladas completamente diferentes a ellos; a su llegada al Nuevo Mundo, lo único que les importó fue el oro, por lo tanto los códices y demás reliquias no fueron rescatados en un primer momento según la visión de Alfredo Chavero, pero todo el equipo de edición y gráfico buscaron una similitud entre la historia europea con la americana para dejar en claro que no son sociedades tan contradictorias.

El pasado negro, la época virreinal

El segundo tomo de *México a través de los siglos* se titula “Historia del virreinato” publicado en 1885 y escrito por el propio director de la obra, Vicente Riva Palacio, se narra la formación del virreinato de la Nueva España, uno de los principales dominios españoles por tres siglos. Está temporalidad su autor la describe como:

Un período verdaderamente apocalíptico, en el que parecían haberse dado cita sobre la tierra todas las heroicas virtudes y todos los horribles vicios, para producir las acciones más sublimes y los crímenes más repugnantes; las obras de arte más suntuosas y las más lastimeras destrucciones; las teorías más avanzadas de libertad y de progreso, los descubrimientos más maravillosos en las ciencias y en las artes, y el más culpable empeño para extender la ignorancia y el oscurantismo.¹⁵⁸

Como vemos, el autor de alguna manera explica cómo es la visión que tiene el porfiriato sobre el virreinato, el cual para el aportó aspectos positivos y negativos en la historia nacional. Una perspectiva diferente a la historiografía de principios de México independiente, los liberales la observaban como un periodo negro al ser dominados por la monarquía española, una temporalidad que dio justificación al inicio de la guerra de independencia, fue considerada estática, de

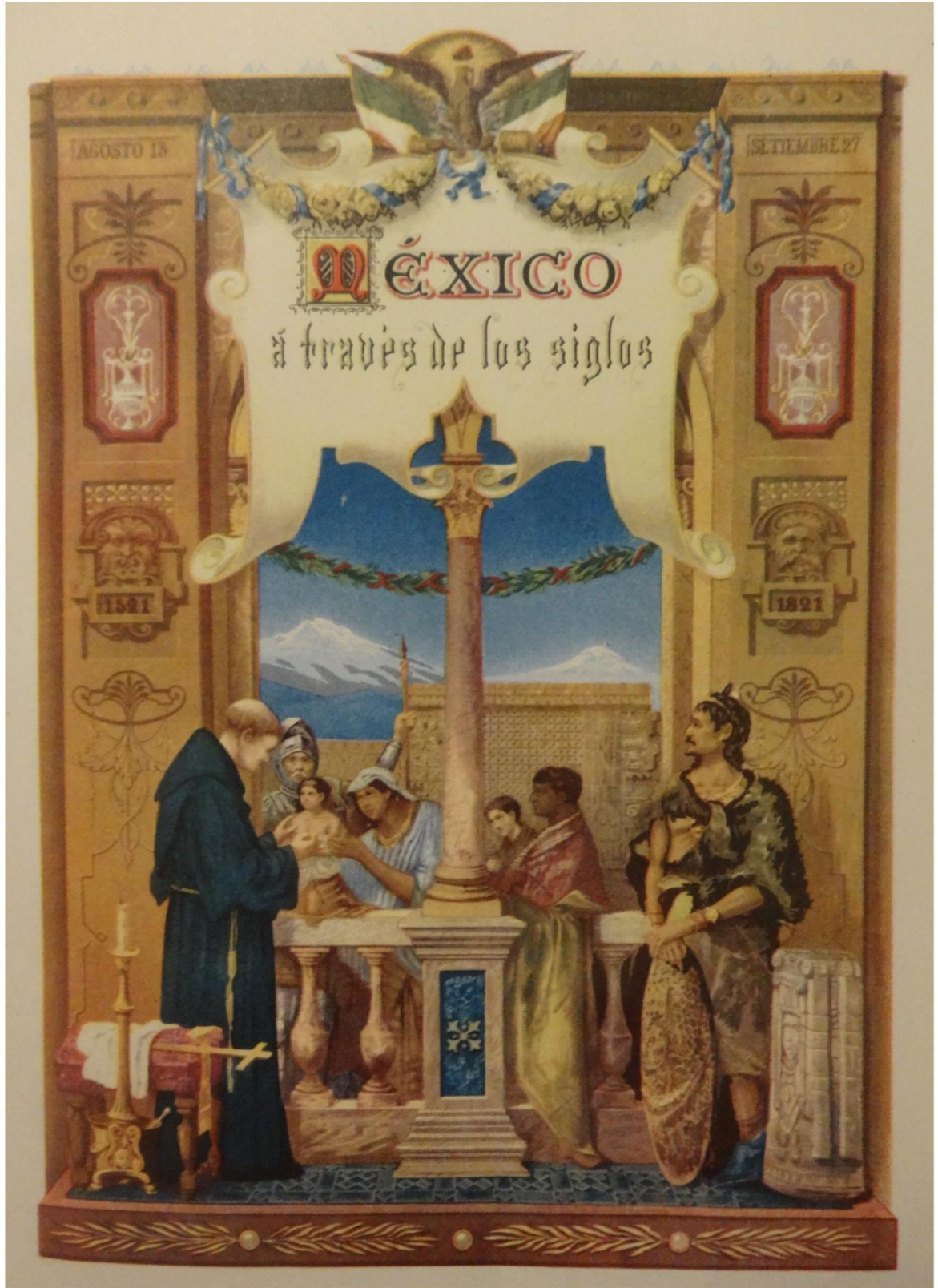
¹⁵⁸ Vicente Riva Palacio, “Historia del virreinato”, en Vicente Riva Palacio (Dir.) *México a través de los siglos*, op.cit., p. III.

absolutismo y con un régimen estricto en donde no había oportunidades de crecer. Razón por la cual este segundo apartado lo llamamos el pasado negro, porque a pesar de estar incluido el virreinato en una historia general, existían ciertos rechazos hacia su legado. Por su parte los conservadores tenían otra mirada al considerarlo fundador de la nación mexicana y donde se desarrolló la sociedad que en ese entonces existía.

La religión católica apostólica romana, la creación de una sociedad hispana, la conquista española, son algunos de los elementos combinados en las imágenes del frontispicio, viñeta y capitular del segundo tomo unidos a la idea general de Riva Palacio. El segundo tomo inicia en 1521 cuando oficialmente se instaura el gobierno español y termina hasta principios del siglo XIX. La primera observación visual de esta segunda época: tenemos en la portada -litografía 4- un arco triunfal,¹⁵⁹ como simbolización de la victoria de la conquista de Tenochtitlán, en sus pilares tiene dos fechas grabadas importantes para la historia de México. Del lado izquierdo agosto 13 de 1521, día de la caída de México-Tenochtitlán ante los españoles, la segunda fecha del lado derecho es setiembre [sic] 27 de 1821 cuando fue la entrada del ejército trigarante a la ciudad de México y el inicio como país independiente. Estas dos fechas nos hablan, en primer lugar, del inicio y término del virreinato oficialmente en donde cobró vida una sociedad mezclada, el periodo en que dos mundos convivieron y formaron uno nuevo; y en segundo, de tres siglos consecutivos de dominio español. Dos fechas fundantes que siempre deberían de existir en el imaginario colectivo. En los pilares se destaca el arte barroco utilizado en casi toda la arquitectura novohispana, pues fue la corriente artística en auge en gran parte de este periodo.

En el arco del triunfo, exactamente en medio, hay una especie de manta la cual tiene escrito “México a través de los siglos”, con caracteres del estilo del virreinato. En la parte superior del título hay un águila con las alas extendidas y el

¹⁵⁹ Desde la época romana representaban los triunfos militares.



Litografía 4

gorro frigio, símbolo de libertad,¹⁶⁰ así como un sol en su espalda, a sus costados tiene unas banderas con los colores verde, blanco y rojo. Como en el volumen anterior, se retoma la figura del águila con las alas extendidas,¹⁶¹ símbolo de poder y victoria, pero en este tomo habla además del deseo de libertad que se vivió en las últimas décadas del virreinato.

En la parte inferior del frontispicio hay una serie de personas en varios grupos que representan diferentes momentos. Para comenzar destaca la figura de un fraile, representante de la religión católica y en particular el proceso de evangelización; el religioso aparece tocando a un niño que al parecer es blanco pero la mujer que lo sostiene tiene una tez morena, probablemente esté representado la mezcla entre españoles e indígenas. En un segundo grupo encontramos a un soldado con su armadura, el cual posiblemente personifica a los primeros conquistadores que llegaron a la Nueva España. En el tercer grupo hay dos personas más: una señora de tez negra con un niño, es posible que también haga referencia al mestizaje entre negros y españoles, y el último grupo hace referencia a los indígenas de la nobleza que en un principio fueron parte del gobierno español porque les reconocieron su sangre noble; este personaje porta vestimenta indígena y un escudo, además está parado junto a una piedra tallada.

Para el historiador Enrique Florescano este grupo de personas “representa a la patria criolla en una imagen donde predominan los iconos religiosos que simbolizan la participación de la Iglesia en la forja de la patria criolla.”¹⁶² También en esta portada toman nuevamente como símbolo al volcán Popocatepetl pero esta vez junto al Iztaccíhuatl, los cuales encabezan una leyenda; aparecen de fondo como parte del paisaje y posiblemente como recuerdo de las civilizaciones

¹⁶⁰ Guillermo A. Brenes-Tencio, “Imágenes para la construcción de la nación en México a mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX”, en Revista *Herencia*, Volumen 23, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, Enero-junio 2010, p. 86.

¹⁶¹ Durante gran parte del siglo XIX, incluyendo el porfiriato, el águila fue utilizado con las alas extendidas en el escudo nacional.

¹⁶² Florescano, *Imágenes de la patria*, op. cit., p. 208.

mesoamericanas las cuales estaban en el proceso de europeización,¹⁶³ además le dan profundidad a la litografía, como en su momento lo hicieron los artistas del renacimiento al utilizar el paisaje como medio para dar efecto de profundidad a las escenas del cuadro mayor protagonismo a las escenas.¹⁶⁴

Esta segunda portada, no contiene firma de sus autores. Más allá de ser una litografía alusiva a la época, nos está hablando del mestizaje llevado a cabo a lo largo de los tres siglos de la colonia, en donde las razas principales fueron la indígena, la española y la negra, la imagen podría ser referente a una convivencia entre las castas sin distinciones, cuando la realidad fue otra. Habla además de la importancia que tuvo la religión católica en todo el proceso de colonización y de la conquista espiritual, como la nombró Robert Ricard.¹⁶⁵ En resumen, “entre el arco europeizante y liberal [...] está el mundo colonial; aquí se enfatiza al aspecto civilizador del cristianismo y el mestizaje; tanto indios como mestizos tienen un lugar digno. Gran total: una imagen positiva de la Colonia en el proceso histórico de México.”¹⁶⁶ Así, vemos que para Vicente Riva Palacio los españoles, indios, mestizos y negros fueron los formadores del alma nacional.

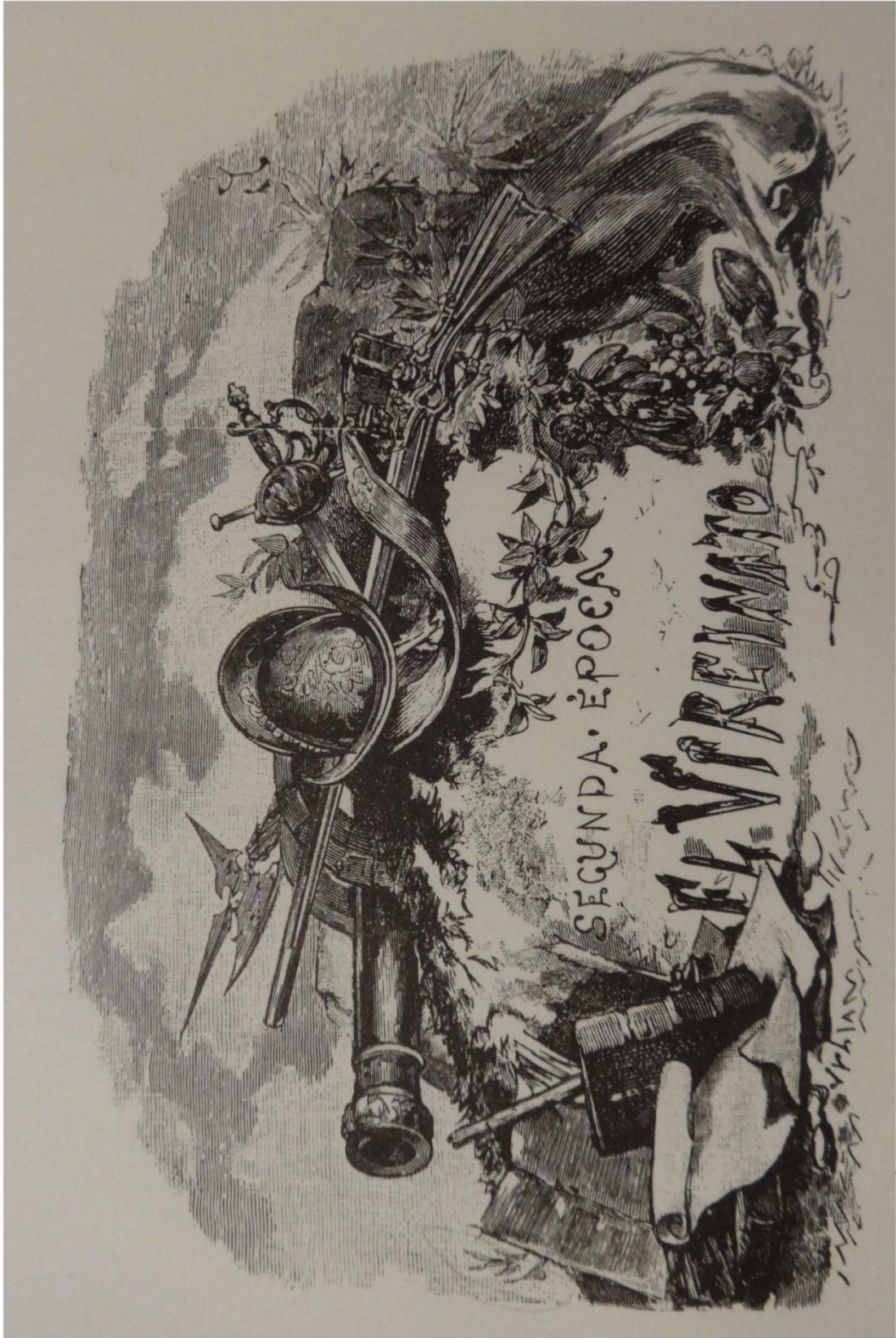
En el caso de la viñeta se encuentra titulada “Segunda época. El Virreinato” - litografía 5-, hecho por los artistas Julian y F. Fuste. Tiene una forma semicircular, con una decoración propia de la temporalidad tratada. Del lado izquierdo encontramos lo que parece ser un libro, un pergamino, una pluma y varios papeles que hacen alusión a que se ha escrito en ellos. Este fragmento de la imagen podría estar hablando de la gran cantidad de textos y libros escritos en aquella época, pues recordemos que tanto soldados conquistadores como frailes y personas letradas incursionaron en la historiografía con temas como la vida de los indígenas, tratados políticos, de ciencias y artes, la llegada a América y la

¹⁶³ Nos estamos refiriendo al proceso de adaptación y asimilación de la cultura europea, sobre todo la española.

¹⁶⁴ Para mayor información consultar: E. H. Gombrich, *La historia del arte*, México, CONACULTA/Editorial Diana, [1950] 1989, pp. 686.

¹⁶⁵ Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de cultura económica, 2001.

¹⁶⁶ Ortiz Monasterio, *México eternamente*, *op. cit.*, p. 352.



Litografia 5

conquista, los cuales fueron de gran importancia para la reconstrucción del periodo novohispano para los escritores de la obra.

En la parte superior encontramos una vez más armamento de guerra como son un casco, un cañón, espadas y un rifle, los cuales podrían significar tanto la guerra de la conquista como la de independencia, así como varios levantamientos de armas en contra del gobierno surgidos durante el virreinato. También podrían representar la guerra que se suscitó en Europa cuando estaba en disputa la corona española la cual finalmente quedó bajo el mando de los Borbones con la llegada de Felipe V.

El lado derecho de la viñeta solamente tiene como una pequeña manta para terminar la forma del arco, además está decorada con varias hojas de distintas especies y con frutos, característica principal del *art nouveau*. Por último el arco formado en la viñeta está rodeado de un cielo nublado, esto claramente habla de la perspectiva de oscuridad y atraso para esta época, el pasado negro. Si la comparamos con la primera viñeta, es observar que después de un gran sol naciente, y en esta viñeta, se hubiera oscurecido por una tormenta.

Y para concluir con la época novohispana en la obra a nivel gráfico tenemos el capitular de la introducción -litografía 6-, realizado por F. Fuste, el cual tiene la letra "C" pues comienza con la frase "Cayó el rico imperio de Moteczuma [sic]",¹⁶⁷ pero más allá de hacer hincapié en el México prehispánico, el capitular está dando un recuento de los hechos ocurridos en la conquista, como el dominio español bajo el mando del rey Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico y I de España. Para comenzar encontramos en la parte superior de la hoja una especie de bandera la cual tiene impreso el escudo de armas de Carlos I, el uso de ella, como Riva Palacio lo menciona, es porque los conquistadores tenían el derecho de conquistar bajo el escudo de armas español.

¹⁶⁷ Vicente Riva Palacio, *Historia del virreinato*, *op. cit.*, p. III.

Como primer elemento en el estandarte tenemos al águila bicéfala considerada un símbolo de poder.¹⁶⁸ Para el siglo XVI significó la unión del Sacro Imperio Romano Germánico con la monarquía española, incluyendo sus territorios en América, y por consiguiente fue el emblema de los Habsburgo.¹⁶⁹ En medio del águila bicéfala se encuentra el escudo de armas, en el cual se distinguen los escudos de los reinados de Castilla, León, Sicilia, Austria, Borgoña tanto el moderno como el antiguo, Flandes, Tirol, Brabante y Granada.

En la parte superior de la bandera encontramos la cruz arzobispal o patriarcal junto con la mitra, los cuales hacen referencia a la religión católica y el poder eclesiástico como también su influencia en asuntos del gobierno. A un lado de estos dos objetos encontramos la corona imperial de Carlos V y la espada imperial que representan la obtención del Sacro Imperio Romano Germánico, además los territorios de ultramar. Juntos estos cuatro objetos simbolizan la unión entre Iglesia y Estado en el gobierno español y su llegada a la Nueva España, además también significan el poder que obtuvo Carlos V al conquistar tierras americanas y las concesiones que le otorgó el papado.

La bandera que tiene el escudo de armas está colocada en un asta que porta un soldado, por lo tanto podemos tomarlo como un estandarte que traían los españoles en la guerra de conquista. El soldado se encuentra de pie con toda la armadura utilizada desde el medievo para la guerra, sostiene el asta del estandarte detrás de su espalda mientras que porta también un escudo con una imagen de Carlos V alusiva a su coronación como emperador. La figura del soldado se encuentra sobre una especie de platillo y debajo de él hallamos otra bandera que tiene las letras “C” y “V” que significan Carlos V; debajo de estas letras está otro escudo de armas con un león rampante. Detrás de esta bandera

¹⁶⁸ Gustavo E. Pardo Valdez “El águila bicéfala”, en *La casa del masón*, consultado en: <http://lacasadelmason.blogspot.mx/2010/05/el-aguila-bicefala.html> 26 de octubre 2013. 5:49 pm.

¹⁶⁹ Visto en: Royal Honor, La orden de honor de la realeza, consultado en <http://www.royalhonor.com/spanish/escudo.htm> el día 26 de octubre de 2013, 6:21 pm.



Litografia 6

hay una espada, un sable, un cetro y una ballesta, armas típicas de los siglos XV y XVI.

Vicente Riva Palacio menciona a Carlos V como un hombre que vivió en una época de luchas religiosas y humanistas, y llevaba el peso de dos mundos en sus hombros -América y Europa-, la descripción del autor sobre este emperador hace un poco referencia a los elementos encontrados en el capitular:

Quizá el soberano más poderoso de cuantos han existido sobre la tierra. Luchando con dificultades que parecían insuperables para hacerse jurar rey de Castilla y de Aragón, aquel joven monarca, que llega casi como un pretendiente a España, llena en pocos años con su nombre un siglo y dos mundos, y prepara la gran revolución política de la tierra, sembrando bajo la sombra de sus banderas y entre el estruendo de sus armas, el germen de grandes nacionalidades que deben dividirse el mundo en lo porvenir.¹⁷⁰

En pocas palabras todo el capitular del segundo tomo hace referencia al gran poderío de la corona española que comenzó con Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico, y toda la simbología transmitida en la litografía nos habla la magnitud que representaba como emperador, incluso para finales del siglo XIX continuaba su influencia en cuanto a la unión de su imperio formado a principios del siglo XVI. Abrir con este tipo de capitular está señalando cómo comenzaron 300 años de virreinato. Para terminar, el capitular está decorado a lo largo y ancho con plantas y hojas, una vez más encontramos la influencia del art nouveau.

Como podemos apreciar, la imagen de la época virreinal tiene varios matices, pues se observó el lado oscuro del gobierno español pero también con ellos llegó el desarrollo de las ciencias y las artes europeas a la Nueva España. Se pueden ver tres aspectos en estas tres ilustraciones, que llegaron a ser de gran importancia en la construcción de la Nueva España: la religión católica, el desarrollo de las ciencias y las artes, y la conquista de España lo cual dio paso al inicio del virreinato y Carlos V como emperador. El propio Riva Palacio lo nombra como el gran soberano más poderoso de todo el siglo, por eso es tan importante

¹⁷⁰ Vicente Riva Palacio, *Historia del virreinato*, *op.cit.*, p. IV.

resaltarlo en el capitular. Son tres cosas que van a caracterizar todo el periodo novohispano, sobre todo la religión que se conservó como religión de estado en México aún después de convertirse en un país independiente. Y lo más destacable en esta segunda parte, es el mestizaje representado en la portada, pues este será el que hará nacer una nueva sociedad, la sociedad de mestizos que va a caracterizar a la Nueva España y posteriormente a México, sentimiento arraigado durante todo el siglo XIX; de hecho los escritores de la magna obra se creían herederos de esta tradición.

La lucha por una nación

Uno de los periodos con mayor significación para los mexicanos, un recuerdo totalmente nacional, es sin duda la guerra de Independencia pues es la causa y consecuencia de la nación, es uno de los sucesos más relevantes dentro de la historia mexicana, razón por la cual el país es autónomo y por lo inicio de la nación mexicana que se encuentra en el imaginario colectivo. El movimiento fue notable hasta en la historiografía de la época al tener como objetivo dejar memoria de los hechos. Entre los principales ejemplos existe fray Servando Teresa de Mier y Carlos María de Bustamante,¹⁷¹ cuyos textos relatan como tema principal la guerra de independencia.

En *México a través de los siglos* el tema ocupa un tomo completo, a pesar de ser el periodo más corto de toda la obra al sólo contar con once años. Fue escrito por Julio Zárate, quien lo considera un parte de la historia en donde el pueblo mexicano luchó contra la dominación española de trescientos años. El tercer tomo se tituló “La guerra de independencia” y fue publicado en 1886. Este periodo es uno de los exponentes más significativos del nacionalismo, además es donde ubicamos a las principales figuras consideradas héroes nacionales al luchar por la libertad, y por supuesto en el texto se inmortalizan.

¹⁷¹ Teresa de Mier escribió *Historia de la revolución de la Nueva España* en 1813 y Bustamante *Cuadro de la Revolución Mexicana* su segunda edición fue publicada en 1843. Además los autores fueron testigos y del movimiento.

La primera litografía del tercer tomo -litografía 7- muestra en el fondo un sol de mediodía huyendo de la tormenta, el cielo color naranja que podríamos tomar como el resplandor del día y la otra mitad un cielo nublado, o podría ser todo el humo saliendo de la guerra; lo importante es la interpretación: están terminando con el pasado negro y entrando a una nueva etapa. Justo donde se observa el sol encontramos a una mujer vestida de blanco, como símbolo de la paz, que se eleva victoriosa coronada con un penacho de plumas, se identifica como indígena. En la mano derecha empuña una espada que posiblemente sea símbolo de la guerra de independencia, en la mano izquierda tiene un estandarte que podría ser el de la Virgen de Guadalupe, mismo que portó el cura Miguel Hidalgo cuando convocó al pueblo.

A partir de esta portada encontraremos la figura de una mujer, por lo tanto debemos de observar cual es el significado. Desde los viajes de Colón “se acostumbró distinguir los cuatros continentes con la figura de una mujer engalanada con los atributos propios de su región.”¹⁷² Por lo tanto, es el emblema de la libertad y la autonomía, que muestra el nacimiento de esa nación a costa de una guerra en la lucha por sus derechos. Para el caso de esta litografía, Enrique Florescano la señala como “una mujer indígena que renace como el ave del fénix de las ruinas del campo de batalla y empuña en sus manos una espada y la bandera nacional y celebra la independencia.”¹⁷³

Al ser parte de la construcción del nacionalismo su rol es metafórico y simbólico, su connotación es la madre de la patria, “la representación simbólica de la nación [...] se deposita en una figura femenina idealizada, cruce de virgen y madre, ejemplo de belleza y virtud, salvaguarda de la raza, la moral y el orden tradicional, protectora de la continuidad y la inmutabilidad de la nación, transmisora

¹⁷² Florescano, *Historia de las historias de la nación mexicana*, op. cit., p. 281.

¹⁷³ Florescano, *Imágenes de la patria*, op. cit., p. 208.



Litografía 7

de la conciencia nacional”.¹⁷⁴ Por lo tanto la figura de la mujer es la representación de la nación y de la independencia.

En la parte inferior de la portada, hay una escena con alusión a la guerra, es una de las pocas exhibiciones sobre un enfrentamiento armado. Se encuentra un poco difuminada en medio del humo de la batalla, pero es muy claro lo que significa: el sacrificio de muchos hombres por la lucha de la libertad. Cerca de esta escena encontramos un pilar, como si fuera una lápida pero sin nombre alguno, posiblemente se trata de un monumento para conmemorar a todos aquellos que murieron en el intento. Más abajo esta la bandera nacional, aunque está envuelta en el asta se aprecia claramente porque se distinguen los tres colores: verde, blanco y rojo.¹⁷⁵ El asta de la bandera se entrelaza con una serie de palos en donde está sentada una mujer con alas representado la victoria y escribiendo la historia de la nación pues porta una pluma y al parecer un pergamino el cual tiene escrito “Independencia 1810” como fecha simbólica del nuevo país,¹⁷⁶ esta mujer se encuentra recargada en una piedra la cual también tiene una frase: Tomo tercero; las portadas anteriores no tienen la leyenda del número del tomo, la firma del artista no parece en esta litografía.

Esta primera portada hace alusión a toda la guerra de independencia en donde están involucrados los derechos como son la libertad y la autonomía. Según el autor el pueblo mexicano se levantó en armas con la razón de luchar por la justicia. El poner a una mujer como representante de la nación habla de la igualdad que se exigía al gobierno español, aunque tenemos que matizar el tipo de igualdad porque lo que exigían era igualdad ante el gobierno, es decir, los

¹⁷⁴ Ballesteros, Isolina, “Mujer y nación en el cine español de la posguerra: los años 40”, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volumen 3, España, 1999, p. 51.

¹⁷⁵ “Los colores de nuestro lábaro patrio tiene su origen en la bandera trigarante que se elaboró conforme al Plan de Iguala, donde el blanco representa la religión católica, sin tolerancia de ninguna, el verde a la Independencia de México respecto de España y el rojo la unión entre los antiguos insurgentes y realistas.”/ Galeana, “Los símbolos nacionales”, *op. cit.*, p. 122.

¹⁷⁶ Ortiz Monasterio la identifica como un arcángel escribiendo la glorias de los indígenas fue se sacrificaron, aunque esta figura femenina posee alas no corresponde con las características de un ángel pues son asexuados. / Ortiz Monasterio, *México eternamente*, *op. cit.*, p. 250.

criollos exigían los mismos derechos que un peninsular. Además, tener dos tonos completamente diferentes en el cielo puede representar todas las esperanzas de cambio en el nacimiento de México.

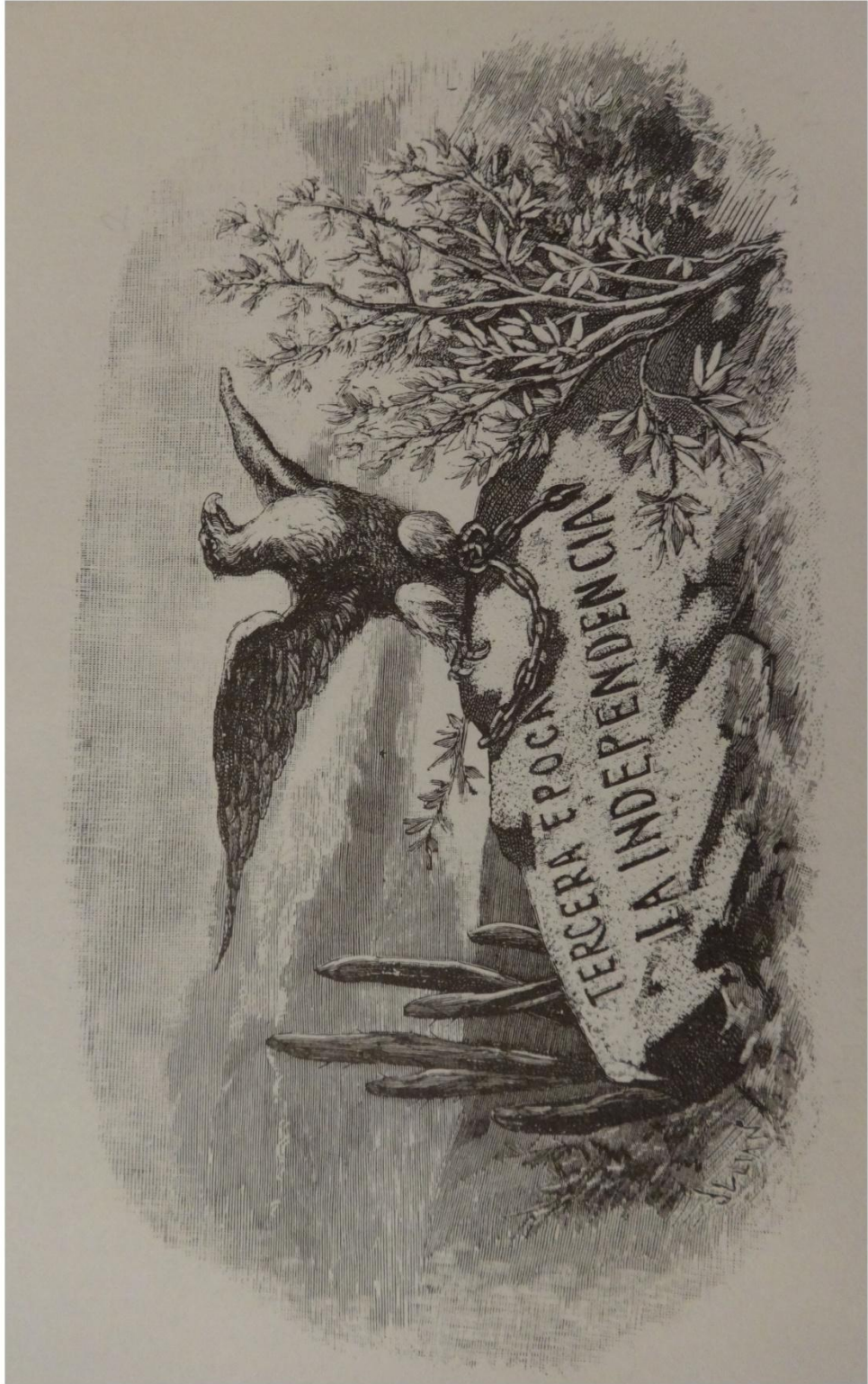
Como segundo ejemplo de la guerra de independencia tenemos la viñeta del tercer tomo -litografía 8-, mucho más sencilla en cuestión de la iconografía, además no tiene firmas artísticas. Aparece una piedra con el título de “Tercera época. La independencia.” Sobre la piedra se encuentra un águila con las alas extendidas y en una de sus garras sostiene unas cadenas rotas, esto nos habla de la nación mexicana rompiendo la esclavitud a la que había estado sujeta por parte de la corona española. Julio Zárate hace un pequeño comentario sobre esta viñeta:

El levantamiento del pueblo mexicano proclamando su independencia y dispuesto a romper los múltiples y robustos lazos que le ataban a la metrópoli. Tres siglos de dominación fueron bastantes a borrar tradiciones que halagaban el justo sentimiento de orgullo nacional en los desendientes [sic] de los vencidos. Hay en las nacionalidades que sucumben un elemento que flota en esos pavorosos naufragios de los imperios y que lentamente va formando la piedra angular sobre la que se alzarán algún día la sociedad política, destinada al parecer, a la muerte y al olvido.¹⁷⁷

El significado claro, la victoria de un pueblo que busca su libertad. Justo a un lado de la piedra también hallamos un árbol de laurel, recordemos que las hojas de laurel significan el triunfo y nobleza,¹⁷⁸ de esta manera podemos considerar al árbol como señal de la victoria de la guerra de independencia; y del otro lado, está un cactus símbolo de México, como ya se ha señalado. Por último encontramos al fondo de la viñeta un paisaje de montañas y un cielo despejándose en donde está saliendo el sol después de la tormenta.

¹⁷⁷ Julio Zárate, “La guerra de Independencia”, en Vicente Riva Palacio (Dir.) *México a través, op. cit.*, p. IV

¹⁷⁸ Cristina Alonso, “Laurel: Victoria y nobleza”, en *Reforestamos México*, consultado: <http://www.reforestamosmexico.org/blog/amigos-raiz/laurel-victoria-y-nobleza>, 30 de octubre de 2013, 8:35 pm.



Litografía 8

Esta viñeta no solo representa la tercera época de la magna obra, sino que muestra de antemano que la guerra de independencia terminó con un triunfo por parte de los mexicanos, esa pelea por la libertad finalmente se logró y se terminó con la explotación tanto de indígenas como de esclavos. El águila, más que representante de esa libertad, del poder y la valentía ya es parte de la esencia de México, es un símbolo de suma importancia al momento de hablar de la nación y por eso su constante aparición en las imágenes.

Y para terminar, tenemos la letra capitular de la introducción del tercer tomo tercer -litografía 9- que tiene la letra “H”, por el texto inicial: “Hemos escrito la historia del levantamiento del pueblo”;¹⁷⁹ recordemos que son los años de lucha por la independencia. Este capitular en específico tiene mucho simbolismo, contiene partes clave del nacionalismo mexicano. Para comenzar, en el segundo plano, es decir, al fondo se observa la Parroquia de Nuestra Señora de Los Dolores, ubicada en Dolores Hidalgo, Guanajuato; es una de las iglesias más importantes para la historia mexicana porque fue en ese lugar donde el cura Miguel Hidalgo y Costilla convocó al pueblo para levantarse en armas. Incluirla dentro de las imágenes principales indica la trascendencia que recibió ese acto simbólico el cual significó el inicio de la búsqueda de la libertad.

Detrás de la parroquia se encuentra el sol iniciando un crepúsculo lo cual podría representar el final, decadencia, de esta forma podemos tomar la parroquia como símbolo del inicio de la libertad mientras que el sol representa el final de trescientos años de gobierno español, es como si fuera la representación del inicio de la nueva nación. Julio Zárate hace referencia a esta parroquia: “la que fue tranquila Nueva España durante tres siglos se ha alzado en armas a los mágicos acentos de libertad y emancipación, y el grito de guerra lanzado en Dolores resuena en todo el ámbito del suelo mexicano desde los vastos desiertos del norte hasta las riberas de Usumacinta.”¹⁸⁰

¹⁷⁹ Zárate, *La Guerra de Independencia*, op. cit., p. III.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. IX.



Litografía 9

En el cielo encontramos una vez más el águila, representante de la victoria, del poder y la libertad. Se encuentra en pleno vuelo con sus alas completamente extendidas y entre sus garras encontramos un estandarte con la figura de la Virgen de Guadalupe, no es el mismo que utilizó Hidalgo, pero es una representación del significado de aquel estandarte que llevó a miles de pobladores al campo de batalla. El águila podría significar esa nación guiando a un pueblo a su autonomía.

En el primer plano de la litografía se encuentran las famosas columnas de Hércules, estas junto a la imagen de Carlos V forman un pasado mitológico¹⁸¹ pues el culto a este héroe griego creció a partir de su reinado. Incluir las columnas en el capitular hace referencia a la trascendencia del emperador en la conquista del Nuevo Mundo, además portan el lema en latín de “*plus ultra*” el cual significa más allá. Estos dos elementos fueron diseñados en “1516 por el milanés y médico del emperador Luigi Marliano. [...] Este *plus outre*¹⁸² no sólo hacía referencia al Nuevo Mundo trasatlántico, sino también al establecimiento de un imperio cristiano universal”.¹⁸³

El reinado de Carlos V fue decisivo en cuanto a la expansión territorial y marítima¹⁸⁴ porque no se conocía más allá del mar mediterráneo y del estrecho de Gibraltar.¹⁸⁵ Las columnas y el *plus ultra* tienen significado en la litografía porque representan la corona española y los descubrimientos hechos en el siglo XVI, por lo tanto la representación de la monarquía en América. Otro elemento que

¹⁸¹ Hércules fue considerado en España el fundador mítico de la casa real hispana. Para mayor información consultar: Manuel Chust y Victor Mínguez (eds.) *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Universitat de Valencia, Servei Publicacions, 2003, p. 431, (consultar página 56).

¹⁸² Fue primero diseñado en francés.

¹⁸³ Victor Mínguez, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, España, Castelló de la plana, Universitat Jaume I, 2001, (p. 345), pp. 92-93.

¹⁸⁴ Zulema Raya Leman, *La iconografía del mar en la emblemática ceremonial del barroco novohispano*, tesis para obtener el título de maestro en historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, Instituto de Investigaciones históricas, 2010.

¹⁸⁵ Las columnas fueron puestas por Hércules en el estrecho de Gibraltar, considerando el límite del mundo, para advertir a los navegantes que no existían tierras más allá del mediterráneo.

simboliza el gran poderío fue un león que personifica a Castilla, en posición de defensa sosteniendo en una de sus garras la corona española. En conclusión, el capitular¹⁸⁶ representa al pueblo en armas contra España, un león que está perdiendo fuerza y control ante el águila quien lo derrota.

Debajo de las columnas de Hércules encontramos cañones y espadas amarrados con cadenas, que podrían significar la guerra. A los lados hay varias banderas, pero en específico hay una con la leyenda de “Regimiento tres villas”, es la que escenifica el enfrentamiento del Monte de las cruces en donde salió victorioso Miguel Hidalgo, el regimiento fue quien defendió el lugar de los insurgentes. Incluirlo en el capitular nos habla de la importancia del enfrentamiento entre insurgentes y realistas.

El autor del tomo, Julio Zárate, hace una mención en la introducción donde afirma: “todavía el león de Castilla y el águila de Anáhuac riegan con sangre el escarbado suelo de la lucha, y de la independencia es, más que la aspiración inmensa, la única manera posible de ser del pueblo mexicano”.¹⁸⁷ Es decir, Zárate está hablando del capitular en donde el águila y el león están enfrentándose a muerte por el suelo mexicano en donde claramente el león está perdiendo la guerra. Como he mencionado, es una litografía exclusiva para la edición, su decoración en *art nouveau* lo hace evidente, ejemplo de ello son los varios tipos de hojas ubicadas en la parte derecha de la imagen; además podemos observar las firmas de los artistas, Saduran y Ramón Cantó. Las tres imágenes especiales del tercer tomo nos muestran la importancia de la autonomía y la lucha por los derechos de los mexicanos.

¹⁸⁶ Eran los principales símbolos de la corona española, la idea de un imperio universal. Según Rodríguez Maya, la corona necesita de símbolos que la representaran, sobre todo en América. Consultar: Inmaculada Rodríguez Moya, “Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808-1821)”, en *Semata*, vol. 24, España, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 269-286.

¹⁸⁷ Zárate, *La Guerra de Independencia*, *op. cit.*, p. III.

México dividido

Uno de los periodos más conflictivos a nivel político e historiográfico fue sin lugar a dudas la primera mitad del siglo XIX. Los diferentes proyectos de nación provocaron la división política del país¹⁸⁸ y las constantes amenazas de poderes foráneos tuvieron entre las consecuencias: la pérdida de la mitad del territorio en el norte del país y la pérdida de la guerra contra Estados Unidos. El propósito de Agustín de Iturbide fue gobernar bajo una monarquía pero fracasó, con la llegada de una república federal se proclamó la primera constitución política en donde quedó establecida la religión católica como única, aunque posteriormente los liberales exigieron la separación Iglesia-Estado.

Las imágenes especiales del cuarto volumen retoman estos aspectos políticos. La redacción estuvo a cargo de Juan de Dios Arias y Enrique de Olavarría y Ferrari, quiénes siguieron señalando esa búsqueda de la libertad y la autonomía política, el tomo fue publicado entre 1887 y 1888, se tituló “México independiente”, con la temporalidad de 1821 hasta 1855, con la revolución de Ayutla.

El frontispicio del tomo no tiene firma del artista, aunque Ortiz Monasterio se la atribuye a Ramón Cantó,¹⁸⁹ -litografía 10-. Es un tributo a los héroes que lucharon por la independencia de México. Encontramos una vez más a una mujer suspendida en el aire, pero en este caso con un vestido en tonos rosa, o tal vez rojo, y un rebozo verde. La figura femenina es el símbolo de la libertad y de la nación mexicana por lo tanto habla del inicio como país independiente, además esta mujer tiene una antorcha que representa el fuego espiritual, la iluminación, la inteligencia, por lo tanto es una forma de personalizar que al obtener la libertad llegaron una serie de conocimientos nuevos a México, incluidos por países de mayor desarrollo.

¹⁸⁸ Entre los principales pensadores tenemos a José María Bustamante, conservador, y a José María Luis Mora, liberal. Los cuales en sus textos expresaban sus ideologías y proyectos de nación.

¹⁸⁹ Ortiz Monasterio, *México eternamente*, *op. cit.*, p. 270.



Litografía 10

En la litografía observamos dos escenarios. En el primero, al fondo, está hay un cielo nublado pero donde empieza a aparecer la claridad al punto de verse un arcoíris, este último elemento ha tenido muchas leyendas sobre la búsqueda de un tesoro,¹⁹⁰ pero sobre todo es símbolo de la prosperidad en donde el nuevo comienzo será mucho mejor. Para nuestro caso en particular está simbolizando algo muy importante: el término de una época decadente, un pasado oscuro, el fin de la colonización española y se está dando inicio a una época próspera, de progreso, de una vida mejor a partir de la lucha por los derechos y la autonomía. “En conjunto la imagen es impactante y la presencia simultánea de un relámpago y un arco iris tal vez figuren los dos aspectos de la primera mitad del siglo XIX; los afanes de ilustración, la inauguración del telégrafo, versus la destrucción, la violencia y la descomposición social.”¹⁹¹

Para culminar con el fondo de la litografía y su significado, en el primer plano de la parte inferior hay un cementerio que se distingue por las lápidas, muchas tiradas, lo cual podría significar todos los héroes patrios caídos en la batalla por la lucha de la libertad. Dentro de este cementerio encontramos dos tumbas muy importantes: la de Guerrero e Iturbide, representantes del triunfo de la guerra por la independencia, por esa autonomía que da paso al inicio de la historia de una nueva nación. Es importante destacar porqué son ellos los representados o más bien inmortalizados, la razón fue para condecorar sus acciones que no se les reconocieron la mayor parte del siglo XIX, según Juan de Dios Arias:

Hallaremos las desastrosas consecuencias del apasionamiento popular, arrebatando y levantando en el vórtice de su entusiasmo a beneméritos caudillos que por debilidad o el orgullo, por la elación o la condescendencia despojados de los atavíos con que las virtudes cívicas los ornaran [...] Iturbide, la figura conspicua en 1821, el diestro y atrevido jefe que en momentánea evolución desertó de las filas españolas y con miras ulteriores pasó al campo de los insurrectos para ensayar sus planes de independencia [...] en el desenvolvimiento de los sucesos [...] al encono político sacrificando víctimas inocentes y nobles que tras haber prodigado sangre y vida [...] sufrieron persecuciones mortificantes [...] entre esas víctimas descuella el general, de

¹⁹⁰ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 44-45.

¹⁹¹ Ortiz Monasterio, *México eternamente*, op. cit., p. 270.

vida famosa y acrisolada, mientras no cayó en manos de las facciones, que, mimando el pedestal de gloria en que el valor, la constancia ejemplar [...] causaron su trágico fin.¹⁹²

En el último plano de la parte inferior del lado izquierdo puede apreciarse una ciudad en llamas en la cual está sobrevolando un águila, y del lado derecho encontramos una ciudad con un horizonte brillante, en donde empieza a salir el sol. Estas dos pequeñas ciudades podrían ser parte del significado del inicio como un país independiente, en donde el poblado en llamas es la parte concluida, el virreinato derrotado, mientras en el otro lado encontramos un gobierno autónomo que tiene como resultado la modernidad y progreso, son dos momentos de México que estaban en transición y el águila está pasando por ese cambio.

Finalmente, lo expresado en la primera litografía del cuarto tomo es la libertad, el culto a los héroes y el ideal de un futuro mejor, el significado de ser un país independiente y respetar a todos los hombres que se sacrificaron en nombre de la nación, sobre todo a Iturbide, quien en esta época no es visto como el malvado de la historia, al contrario le reconocían muy bien su papel para el logro de la independencia. Por el otro lado tenemos a Guerrero, el último insurgente que seguía en pie desde 1810, quien concluyó la guerra y después fue el segundo presidente de México. También es reconocido por sus méritos en la obra, aunque algo sin duda tuvo que ver que el director de la edición, Vicente Riva Palacio, fuera su nieto directo, y pudo haber sido un homenaje a su abuelo por sus méritos obtenidos.

Para terminar, una vez más los artistas hicieron uso del *art nouveau* en el frontispicio de obra; la leyenda “México a través de los siglos”, es más prominente en la primera letra, como en el caso de las letras capitular, y con ello muestra la importancia del uso de este arte surgido a finales del siglo XIX, además corresponde, al igual que las otras portadas, al movimiento del romanticismo.

¹⁹² Juan de Dios Arias, “México Independiente”, en Vicente Riva Palacio (Dir.), *México a través, op. cit.*, p. VII.

Dentro de este tomo, la viñeta de “México independiente” -litografía 11-, congrega también varios aspectos de la historia mexicana. Al fondo vemos el mar a lo lejos con un barco que, aunque parece insignificante, es la representación de la invasión norteamericana a nuestro país en 1846, uno de los acontecimientos más hirientes por la pérdida de la mitad del territorio, aunque el autor del tomo tiene la visión de que sirvió para la unión nacional. Después observamos unas armas de guerra del lado izquierdo entre las que se distingue un cañón, una bandera semiextendida todo con el objetivo de simbolizar la derrota frente a los Estados Unidos.

En contraste con un pergamino que se encuentra justo a la mitad de la viñeta en el cual tiene escrito “Plan de Iguala”, uno de los documentos más importantes de la historia nacional, porque expresa oficialmente la independencia de México con respecto a España, “el Plan de Iguala y los Tratados de Córdoba habían dado las bases, y no más, de la independencia”,¹⁹³ “dieron principio al derecho público mexicano”¹⁹⁴ así como la forma de gobierno. Al incluir una vez más el momento de la conclusión de la guerra de independencia otorgo mayor valor a la obtención del reconocimiento de independencia que al inicio del levantamiento de armas.

Al lado del pergamino que representa el Plan de Iguala tenemos una lápida con los nombres de Iturbide y Guerrero, como en la portada, para conmemorar su heroísmo. Es claro que eran considerados más importantes por consumir la independencia en comparación con los iniciadores del movimiento armado. A los pies de la lápida ubicamos unos bultos de monedas rotos por la parte de abajo y podrían representar las pérdidas ocasionadas por un estado en guerra, una crisis económica. El propio autor de tomo indica la necesidad de un cambio fiscal para regular la aplicación del tesoro público, la recaudación de los impuestos, en fin una nueva estructuración administrativa.¹⁹⁵

¹⁹³ Arias, *México independiente*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 15.

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 11.



Litografía 11

Y por último hay una serie de objetos referentes a las artes y las ciencias como son: una escultura en busto, una paleta de pintura junto con pinceles, un globo terráqueo; son un ejemplo claro del desarrollo de las bellas artes y las nuevas ciencias que se estaban gestando en México con la necesidad de avances culturales y tecnológicos para hacerlo un país moderno.

Esta viñeta es una de las imágenes con mayor enfoque en la representación de México independiente, y sus primeras décadas, en donde retoman la invasión extranjera a nuestro país, el plan de Iguala como símbolo de libertad y las bellas artes para dar un equilibrio a la época; además está decorada con elementos característicos del país, como son el nopal y montañas a lo lejos. Es uno de los ejemplos para conocer a la nación de forma visual para estimular la identificación a través de los símbolos.

En el cuarto tomo tenemos la letra capitular “A” pues el texto de la introducción comienza: “acción y reacción, avance y retroceso, prosperidad y decadencia, desnivelamientos y esfuerzos [...]”,¹⁹⁶ -litografía 12-. Cómo podemos observar el diálogo que está generando el autor se refleja en el capitular, pero en específico trata uno de los acontecimientos críticos de la historia porque para mediados del siglo XIX sucedieron las invasiones extranjeras de Estados Unidos (1846-1848) y Francia (1862-1867), hechos relevantes para la formación de la identidad nacional mexicana.

La gran letra “A” está dibujada como si estuviera hecha con bloques de piedra, como si esta significara la fuerza o la resistencia. En la parte superior hallamos tres objetos claramente identificados, primero el busto de una mujer, y como podemos recordar la mujer es símbolo de la autonomía; después, en el lado derecho tenemos al águila mexicana devorando una serpiente, que se convirtió en la representación de la nación; del lado izquierdo tenemos la bandera de México pero por el escudo podemos asegurar que es la utilizada entre 1867 y 1881, no es el escudo utilizado durante la época de las invasiones, el punto es que la bandera

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. III.

está rota, desgarrada en pocas palabras, como representación de las guerras en México por la independencia y las invasiones extranjeras.

De fondo en este capitular, el cielo se vuelve a nublar lo cual es símbolo de los días negros en la historia. Encontramos dos águilas más sobrevolando o acercándose al águila mexicana, la primera es la representación de Estados Unidos pues porta en su pecho un blasón con barras verticales que representan los 13 estados independizados, además en su garra tiene unas flechas como símbolo del poder militar del país vecino.¹⁹⁷ En pocas palabras, es el águila americana sobrevolando México; aunque está en posición diferente, es la misma que tienen como escudo nacional.

Justo debajo del representante norteamericano encontramos otra águila en pleno vuelo simbolizando al Imperio de Napoleón III, pues porta la corona imperial y en la garra un bastón. Esta águila también está acechando al águila mexicana como invasora, aunque este hecho sucedió 15 años después en 1862. Como se mencionó, estas águilas son las representantes de cada nación en donde dos de ellas figuran como invasoras de nuestro país; estos dos enfrentamientos militares tuvieron en un primer momento el mismo desenlace: la victoria para los invasores, pero después las cosas cambiaron. Estados Unidos retiró las tropas y firmó los tratados de Guadalupe Hidalgo; en la versión oficial, Francia logró la instalación de una monarquía pero los liberales no reconocieron tal gobierno, razón por la cual se vivieron enfrentamientos militares hasta la rendición de Maximiliano de Habsburgo quien fuera a la postre condenado a muerte.

En el capitular, a la mitad de la letra “A” se observan dos escenas, al fondo es una representación gráfica de la guerra, aunque está muy difuminado para afirmarlo. En el segundo plano están las banderas de México y Estados Unidos así como la corona imperial unidas con cadenas, una vez más son representación de la guerra y su significado en México, en la lucha por su autonomía. Abajo, donde termina la letra capitular, se ven unos escalones y en ellos tenemos varios objetos

¹⁹⁷ “El Gran sello de Estados Unidos”, consultado en <http://www.usa.gov/gobiernousa/Gran-Sello.shtml> 15 de noviembre de 2013, 9:28 pm.



Litografía 12

de artillería militar, una corona y el más importante el gorro frigio símbolo de la libertad. Encontrarlo tirado en el suelo es la representación de la violación de la independencia del país, este tiene escrito "libertad"; también hay una trompeta como símbolo del llamado a combate, y por último tenemos una serpiente, la cual podría ser también la representante de la nación mexicana al ser parte del símbolo nacional. Todos estos objetos representantes de la defensa de la patria y la libertad. De hecho, el capitular reúne una simbología sobre esta última a principios del siglo XIX, y aunque el tomo no abarca hasta el segundo imperio, tanto a los artistas como a los autores les tocó vivir esa época, razón por la cual lo simbolizan a partir de este tomo. El trabajo artístico fue elaborado por Sadurni y Ramón Cantó.

En el capitular, a la mitad de la letra "A" se observan dos escenas, al fondo es una representación gráfica de la guerra, aunque está muy difuminado para afirmarlo. En el segundo plano están las banderas de México y Estados Unidos así como la corona imperial unidas con cadenas, una vez más son representación de la guerra y su significado en México, en la lucha por su autonomía. Abajo, donde termina la letra capitular, se ven unos escalones y en ellos tenemos varios objetos de artillería militar, una corona y el más importante el gorro frigio símbolo de la libertad. Encontrarlo tirado en el suelo es la representación de la violación de la independencia del país, este tiene escrito "libertad"; también hay una trompeta como símbolo del llamado a combate, y por último tenemos una serpiente, la cual podría ser también la representante de la nación mexicana al ser parte del símbolo nacional. Todos estos objetos representantes de la defensa de la patria y la libertad. De hecho, el capitular reúne una simbología sobre esta última a principios del siglo XIX, y aunque el tomo no abarca hasta el segundo imperio, tanto a los artistas como a los autores les tocó vivir esa época, razón por la cual lo simbolizan a partir de este tomo. El trabajo artístico fue elaborado por Sadurni y Ramón Cantó.

La invasión norteamericana fue la primera alerta de la necesidad de unión nacional. Aunque con un Segundo Imperio impuesto en México, la división entre

liberales y conservadores existía, estos últimos aún estaban convencidos de que la monarquía era la solución para un buen gobierno por eso apoyaron los planes de Napoleón III. En el Capítular del volumen, puede verse retratado las invasiones a partir de luchas entre las águilas para el control del territorio mexicano, y se expresa la importancia de ejercer sus derechos como país libre.

En las imágenes especiales del cuarto tomo podemos percibir cómo el país tuvo que luchar dos veces para defender la autonomía. Juan de Dios Arias marca desde un principio las dificultades que tuvo México en sus primeras décadas como nación independiente. Además muestra la constante lucha por su autonomía y libertad en donde un pueblo muy diferente a su metrópoli tendrá que buscar y establecer una forma de gobierno, frente a obstáculos como su heterogeneidad y la falta de acuerdos políticos, lo cual hizo débil al país cuando más necesitaba de su fortaleza para enfrentar invasiones extranjeras. Una cuestión muy marcada tanto en la portada como en la viñeta y el capítular fue defender lo que una vez lograron Iturbide y Guerrero: un Estado independiente.

La segunda independencia

La Revolución de Ayutla dio inicio a este quinto tomo y de aquí se derivaron varios momentos históricos como fueron las presidencias de Ignacio Comonfort y Juan Álvarez, así como también la promulgación de la constitución de 1857. Pero no todos quedaron de acuerdo con ella, principalmente los conservadores que llegaron al punto de desconocer la presidencia de Comonfort y nombraron a Félix Zuloaga, la única persona que reconocían como su presidente; a partir de aquí se deriva la guerra de los tres años, mejor conocida como la Guerra de Reforma en donde salieron victoriosos los liberales.

Al término de la guerra de Reforma, Benito Juárez, presidente de México, suspendió el pago de la deuda externa, razón suficiente para que las grandes potencias invadieran el país. Tanto España como Inglaterra en un arreglo pacífico se fueron, no así los franceses quienes ya tenían toda la intención de invadirlo para extender el imperio de Napoleón III, con el apoyo del grupo conservador

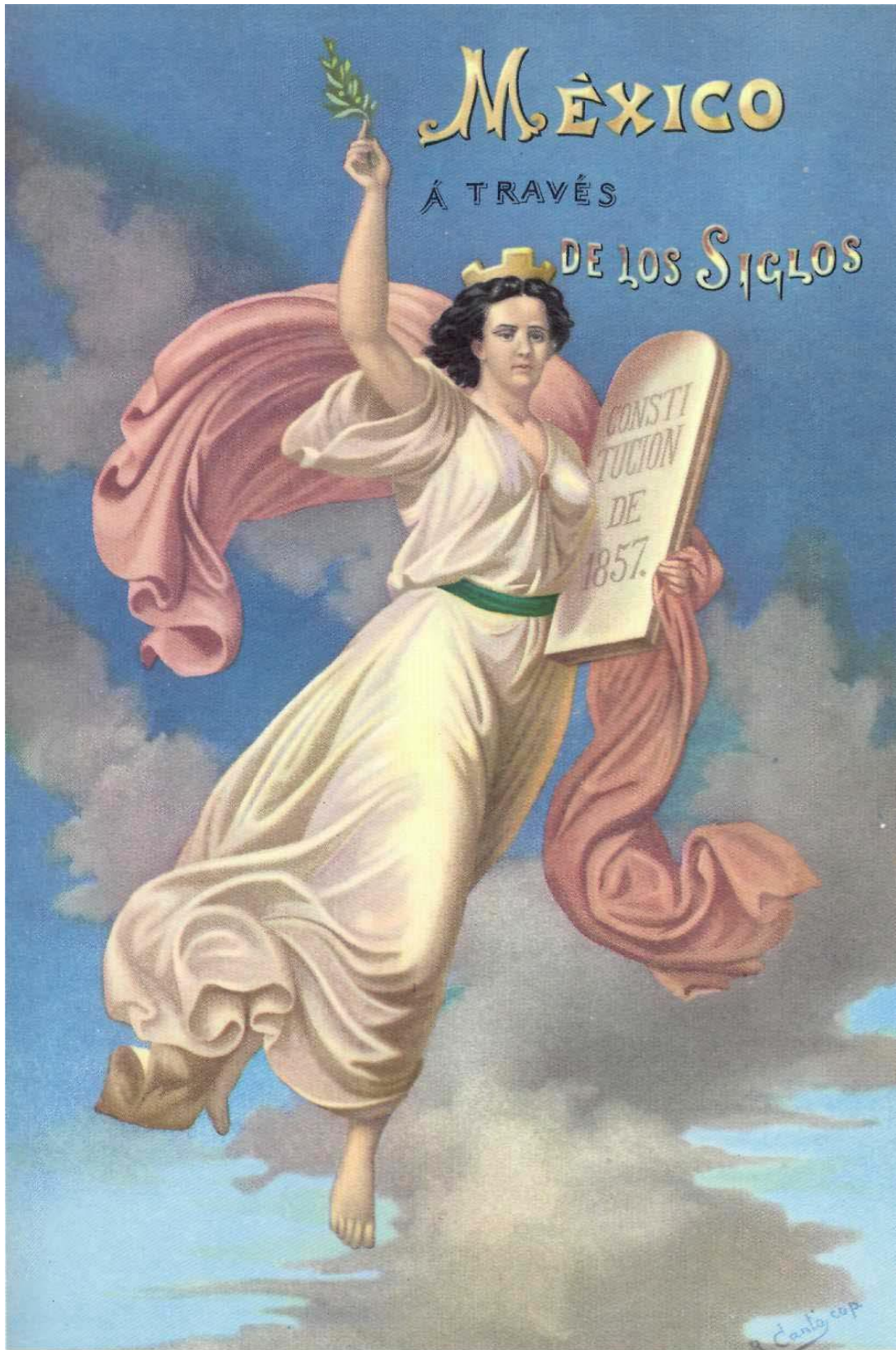
mexicano. Después de dos años de guerra se logró instalar a Maximiliano de Habsburgo como emperador, pero su pretensión le costó la vida, pues tres años más tarde fue derrotado en Querétaro y fusilado en 1867.

Lo expuesto anteriormente está relatado en el último tomo de *México a través de los siglos*, titulado “La Reforma”, es decir, abarca desde la guerra de Ayutla hasta la finalización del segundo imperio. Un periodo que después necesito la reorganización política y social, objetivos principales en las presidencias de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada. Con el comiendo del porfiriato se logró la estabilización política y económica que no se había tenido desde la independencia. En cuanto al quinto tomo fue escrito por José María Vigil y publicado entre 1888 y 1889, en este caso ya existía un trabajo previo de una revisión historiográfica hecha por Vicente Riva Palacio, además es el momento histórico inmediato a la época de edición de la obra.

Las imágenes que la acompañan también son contemporáneas, como es el caso del frontispicio del tomo -litografía 13-. Es la única imagen de las llamadas especiales que es una réplica exacta de una pintura, es decir, esta no fue hecha exclusivamente para exhibirse en la obra. La pintura de la portada es uno de los cuadros históricos más sobresalientes en el arte y en el nacionalismo mexicano pues se trata de la “Alegoría de la Constitución de 1857” obra de Petronilo Monroy,¹⁹⁸ la réplica fue hecha por Ramón P. Cantó director de la parte gráfica de la obra. Como el propio título lo indica, es una representación del momento histórico de la promulgación de la constitución de 1857, la cual marca una nueva época en la historia política de México. En ella aparecen por primera vez las garantías individuales, la separación Iglesia-Estado; toda una ideología liberal.

Hacer una alegoría de la Constitución habla del significado de su promulgación en su época, y colocar una réplica para ser la portada del quinto tomo de la obra continuó su trascendencia y legado, además es la ley que estuvo bajo el régimen de Porfirio Díaz. No sólo es relevante por su cambio de estructura

¹⁹⁸ Actualmente se encuentra dentro del acervo del Museo Nacional de Arte de la ciudad de México. Para más detalles consultar la ficha técnica de la obra en: www.munal.com.mx



Litografía 13

constitucional, también fue uno de los motivos del levantamiento de armas por parte de los conservadores al grado de hacer llegar a una persona del extranjero para gobernar el país. En pocas palabras, la constitución de 1857 marcó la segunda etapa de México independiente en el siglo XIX.

Esta litografía representa a una mujer elevada en el aire, con un cielo en diferentes tonos azules. La figura femenina, de tez apiñonada,¹⁹⁹ tiene un vestido color blanco el cual le cubre todo el cuerpo solo se puede observar el pie derecho. La mujer porta en su mano izquierda una tabla y tiene escrito “Constitución de 1857”. En la mano derecha, levantada, tiene un ramo de olivo simbolizando la paz. En estos tres principales elementos encontramos la unión de los objetivos de los liberales, la paz a través de las leyes y defendiendo la autonomía del país, es por eso tan importante está alegoría e incluirla en la obra.

La mujer del cuadro no solo porta un vestido, también tiene una banda color verde que marca la cintura y un rebozo color rojo que también se eleva en el aire, por lo tanto está portando los tres colores de la bandera nacional. La pintura de Petronilo Monroy corresponde a una petición del emperador Maximiliano para la formación del nacionalismo visual de México con los retratos de héroes nacionales y momentos históricos fundamentales, como fue el caso de la constitución. Salió de la tradición al no presentarla como una matrona y utilizar a una mujer joven, otra característica que podría ser parte de la representación de la nación pues el país tenía muy poco de ser independiente. “Esta imagen de la patria mestiza, moderna y lanzada hacia el progreso es, como se advierte, una imagen de la patria liberal”.²⁰⁰

La viñeta –litografía 14- de este tomo, resalta a las leyes creadas en la década de los cincuenta del siglo XIX. Titulada “La Reforma” con estilo del *art nouveau* por el uso de la curva y decoraciones florales. En la escena del fondo

¹⁹⁹ Por lo regular en las representaciones de la nación con una figura femenina las hacían con un color de piel moreno al ser el resultado de la mezcla de castas durante el virreinato, de hecho Riva Palacio en su tomo la señala como la raíz de la formación de la sociedad mexicana.

²⁰⁰ Florescano, *Imágenes de la patria*, op. cit., p. 208.

vemos el mar con una embarcación militar la cual representa un contingente francés llegando a costas veracruzanas,²⁰¹ exactamente al fuerte de San Juan de Ulúa, también representado en la viñeta.

Después vemos un árbol de gran tamaño con sus brazos completamente extendidos y su tronco muy ancho, un árbol ofrece muchos significados pues representa el crecimiento, la generación y la regeneración, así como el pilar o eje del mundo; “se aprecia un árbol frondoso en cuyo tronco está grabada una escuadra, símbolo masónico.”²⁰² En las tablas que se encuentran frente al árbol puede leerse la palabra “Ley” que seguramente es la referencia directa a las leyes de Reforma que se aplicaron en conjunto con la constitución de 1857, de tal manera que el árbol junto con las tablas de la ley nos hablan de la importancia de las leyes de reforma para la nueva situación política del país.

En otro plano vemos el tronco de un árbol derribado, en el suelo, que simboliza la caída del ejército francés y del imperio de Maximiliano. Justo a la mitad del tronco se encuentra una letra “N” y sobre ella una corona. La letra está cruzada al centro por una línea vertical que junto con las líneas de la “N” forman el número III para que podamos leerlo como la inicial de Napoleón III emperador de Francia. A Maximiliano de Habsburgo también lo encontramos simbolizado en la viñeta en un extremo del árbol caído, en una especie de tabla que tiene esgrafiada una letra “M”. Las puntas de la letra están formadas por espinas, como una forma de castigo por violar los derechos de México como un país independiente.

Y por último, tenemos a un hombre sentado en el suelo recargado en el árbol caído, este personaje es un soldado mexicano que porta un arma para defenderse; se toma como una representación de todos los soldados que participaron en la defensa del país en contra de los invasores franceses. Después encontramos una serie de vasijas de barro junto a frutos propios de la región como el maguey, elotes y piña, se pueden tomar como representación de los alimentos

²⁰¹ González Lezama, Raúl, “Del triunfo republicado a la crisis de 1861. El peor año de la república”, en *Relatos e historias de México*, México, Editorial Raíces, no. 45, 2012, p. 54.

²⁰² Ortiz Monasterio, *México eternamente*, op. cit., p. 288.



Litografía 14

de los soldados mexicanos. Sin lugar a dudas, es una de las viñetas con más simbolismo, no solo porque transmite la idea de que México entonces iba en progreso, sino también el cambio generado con las leyes de reforma. Representar a Maximiliano de Habsburgo y a Napoleón III hace referencia a que los mexicanos siempre lucharán por su patria, una enseñanza significativa para el nacionalismo como forma de identificación frente a un adversario extranjero.

Finalmente, la última imagen especial de la obra, se trata de la letra capitular -litografía¹⁵-, esta vez es la letra “F”, porque el texto comienza: “frescas aun las huellas de la discordia civil”,²⁰³ para recordar las disputas generadas entre liberales y conservadores. En esta litografía se encuentran por lo menos dos planos, el primero lo encontramos en la parte superior de la hoja en donde tenemos los fortines de Loreto y Guadalupe, dos antiguas edificaciones religiosas,²⁰⁴ que en el enfrentamiento con Francia las utilizó Ignacio Zaragoza, general al mando, en la batalla de Puebla, uno de los combates que permanecen en la memoria colectiva nacional. En el caso del capitular, esta parte superior corresponde a una réplica hecha por los artistas Saura y Ramón Cantó del cuadro de Patricio Ramón Ortega titulado “Batalla del 5 de mayo”²⁰⁵ pues aparecen los fortines y una pequeña casa en los cerros en la litografía.

En el otro plano, justo arriba de la letra “F” esta un gorro frigio representación de la libertad. Está en medio de un círculo hecho por una frase que dice “el respeto a derecho ageno [*sic*] es la paz”, una de las frases más emblemáticas de Benito Juárez proclamada el 15 de julio de 1867 tras su entrada triunfante en la ciudad de México cuando se derrotó a Maximiliano en Querétaro. Por supuesto se refiere al propio respeto a los derechos de un gobierno autónomo. Después descubrimos una moneda que muestra los dos lados, en el frente tenemos un perfil de Benito Juárez, en ella también tiene una frase que dice “Benito Juárez No.

²⁰³ José María Vigil, “La Reforma”, en *México a través, op. cit.*, tomo V, p. III.

²⁰⁴ Bernardo Ibarrola, “5 de mayo de 1862. La batalla por la dignidad”, en *Relatos e historias de México*, México, Editorial Raíces, no. 45, 2012, p. 60.

²⁰⁵ Patricio Ramos Ortega, “Batalla del 5 de mayo,” 1862, óleo sobre tela, 147 x 224 cm, Museo Casa de Alfeñique, Puebla.



Litografía 15

3. Resp. Or. De México”, esto lo podemos interpretar como símbolos masones pues el número tres se refiere al tercer grado masónico donde ya se considera un maestro dentro de la logia.²⁰⁶ Al reverso de la moneda encontramos el compás y la escuadra, el primero hace referencia a la disciplina y el segundo simboliza la igualdad y libertad; en el caso de la imagen se encuentra la escuadra encima del compás lo cual hace alusión al tercer grado masónico, el maestro, poseedor del conocimiento y la razón, quien no elude a seguir siendo recto en su vida. Posiblemente en la litografía también se encuentre la letra “G”, que representa a Dios el principio creador y las leyes.²⁰⁷

Debajo de la moneda localizamos el dibujo de una hoja en la cual tiene escrito “Constitución 5 de febrero de 1857”, una vez más una muestra de respeto a estas leyes que rigieron durante la segunda mitad del siglo XIX, es como si estuvieran reafirmando una y otra vez que Porfirio Díaz siguió y gobernó bajo esta ley. Y al final de la letra “F” encontramos, muy oculta, una corona volteada al revés simulando haber caído de algún lugar, la cual podemos considerarla símbolo de la caída del gobierno de Maximiliano.

Así pues, en esta última litografía se hace un reconocimiento al grado masónico del presidente Benito Juárez lo cual podría ser referencia del conocimiento. Además fue el primero en defender la libertad y autonomía del país frente a los adversarios extranjeros y lo representaron con un fragmento de la única batalla ganada ante el ejército francés. Tanto la portada, como la viñeta y el capitular, no tienen una relación directa con la introducción del tomo, pero dentro del mismo texto se afirma que la guerra de reforma fue uno de los acontecimientos más hirientes de la historia mexicana.

La introducción hace un recorrido histórico de la situación de la Iglesia desde el virreinato y apuntan a que todo fue causado por la religión. Se puede observar

²⁰⁶ Ortiz Monasterio interpreta la moneda de Juárez, “el benemérito como jefe de los masones mexicanos”, Ortiz Monasterio, *México eternamente*, op. cit., p. 288.

²⁰⁷ “El significado de los símbolos masónicos” consultado en:
<http://blogrosavientos.wordpress.com/2009/10/18/el-significado-de-los-simbolos-masonicos> 3 de diciembre de 2013, 8:06 pm

que los artistas estaban bien enterados del trabajo textual y cómo cada época se marcó por ciertos hechos; en este caso retoman dos cosas: la constitución de 1857 y la guerra contra Francia y el imperio de Maximiliano, son hechos que afectaron muy de cerca al porfiriato. Aunque si acotan y representan muy bien los hechos, que son representados y mostrados mediante las imágenes, recalcan muy bien la batalla por la segunda Independencia de México, como fue conocida por mucho tiempo, porque una vez más se luchaba por esa autonomía reclamada prácticamente cincuenta años atrás.

Las litografías estudiadas en este tercer capítulo contienen, desde mi punto de vista, una lógica, la cual corresponde tanto a las visiones que existían durante el porfiriato sobre cada época, pero también son parte de una cronología histórica. Además las imágenes especiales forman grupos que van narrando visualmente el proceso de la historia, es decir, todos los frontispicios son la primera serie, las segundas son las viñetas, y los capitulares son el tercer grupo.

En el primer conjunto de litografías, los frontispicios, comparten varias características, a pesar de que las primeras dos no sean tan similares a las últimas tres, incluyen los elementos para construir la unión e identidad nacional en objetos tomados de la propia región como fue la flora típica del país, incluso el paisaje. También muestran la conformación de la sociedad mexicana, en la del primer tomo presentar a la realeza indígena y en el segundo volumen la convivencia con otras razas como fueron la española y la negra, las cuales tienen como resultado un pueblo mestizo, y están representados a través de la figura femenina que es símbolo de la nación, esta reúne los rasgos físicos de los mexicanos, como son la piel morena, y se encuentra en las tres portadas siguientes.

Para la construcción de la identificación nacional se utilizaron elementos propios de los acontecimientos históricos más relevantes que fueron definiendo la importancia de un país independiente. Para el caso de las portadas marca el evento clave que determina cada época, el primer tomo utiliza la trascendencia gloriosa de los mexicanos, el segundo la mezcla de castas y la introducción de la

religión católica, el tercero el inicio de la independencia, el cuarto el inicio de un país autónomo a partir del trabajo hecho por Iturbide y Guerrero, y en el último tomo la creación de la constitución de 1857. Otra de las características propias de los frontispicios es la portación del título de la obra, *México a través de los siglos*, la caligrafía de cada uno concuerda con la particularidad de cada periodo, además las portadas corresponden a la corriente artística del romanticismo.

Para la cuestión de las viñetas, tienen singularidades diferentes a las portadas, aunque también utilicen objetos propios de la época. Para empezar son relativamente pequeñas, es decir, son una representación gráfica la cual relata una escena. Las viñetas de la obra, en general, contienen ciertos elementos que fueron parte de la historia, por ejemplo la del primer tomo tiene los instrumentos de guerra utilizados en la época prehispánica, en el segundo volumen se incluyen armamento militar de los españoles y libros, representantes de la historiografía virreinal; para el tercero sólo se observa a un águila como símbolo de la nación. Para el caso del cuarto tomo hay tres elementos base: herramientas de guerra - estabilidad política-, simbolización del Plan de Iguala y la inmortalización de Guerrero e Iturbide; y en la última viñeta se encuentran una tabla de las leyes - leyes de Reforma- y un soldado mexicano.

En todas las viñetas está representada la guerra, ya sea prehispánica, la de independencia o el enfrentamiento con el ejército francés, la cual fue una pieza fundamental para la identificación nacional por la necesidad de una unión. También son las únicas imágenes que contiene el subtítulo del tomo al cual están dedicadas e incluyen la firma de los artistas que las crearon, y por último fueron impresas a una sola tinta.

Los capitulares de cada tomo fueron, la mayoría, inspirados por párrafos integrados en las introducciones o en el primer capítulo, o en su caso contienen elementos narrados en ellos al menos en las primeras tres litografías, las dos últimas al ser cercanas a la época de la edición los artistas ya tenían conocimientos previos de los hechos y se inspiraron en sus propias perspectivas sobre ellos. Las letras capitulares no utilizan todo el espacio de la página pero son

mucho más grandes si las comparamos con las viñetas, su formato es una “L” volteada, es decir, el ángulo de 90 grados que hace la letra se encuentra en la parte superior izquierda.

Para el caso de estos cinco gráficos tienen características similares a las de una alegoría porque son la representación visual de una idea con la utilización de objetos, figuras humanas o animales, simbolizan un concepto incluido en el tomo. El primer volumen hace referencia a la teoría de Chavero sobre la existencia de las civilizaciones primitivas antes de la división de la tierra, el pangea, y por lo tanto logró convivir con animales como los elefantes. El segundo capitular es una alegoría sobre la magnitud de Carlos V durante el siglo XVI y la extensión de sus territorios, el tercero es una litografía mostrando la guerra de independencia a través del enfrentamiento del águila mexicana y el león español iniciado en Dolores.

Para los gráficos del cuarto y quinto tomo encontramos las dedicadas a las invasiones extranjeras a mediados del siglo XIX. La primera es una alegoría al enfrentamiento de la nación mexicana con los Estados Unidos y Francia, esto es a través del combate de tres águilas, cada una representa a un país, también son presentadas a partir de banderas y una corona. La última litografía igualmente es alusiva al enfrentamiento militar, pero tiene otro tipo de elementos como la presentación de los fortines de Loreto y Guadalupe, además la inclusión del perfil de Juárez, que representa a quien luchó por los derechos de México como nación independiente.

En estas quince litografías especiales, encontramos la lucha por la libertad y autonomía política en donde el águila y la figura de una mujer son representantes de la nación mexicana, además las imágenes cumplieron con la finalidad, primero, de ilustrar cada época de acuerdo a las expectativas tanto de los escritores como de los artistas; y segundo, de fomentar el nacionalismo visual a partir de elementos iconográficos. Este tipo de imágenes de la obra forman parte del nacionalismo y utilizan características de las corrientes artísticas adoptadas en el país como fueron el romanticismo y el *art nouveau*. Estas litografías también

formaron parte de un proceso iniciado desde México independiente: visualizar la historia mexicana.

Reflexiones finales

Desde sus inicios como país independiente México ha sufrido cambios políticos y sociales, principalmente a causa de los enfrentamientos por los diferentes proyectos de nación, provocando una división en el país, además disputas políticas y militares durante gran parte del siglo XIX. La élite intelectual era el grupo social más influyente pero no contaba con una identificación colectiva propia como resultado de la rivalidad entre liberales y conservadores. La ruptura entre los principales actores políticos ocasionó desacuerdos en la forma de escribir la historia de la nueva nación, un factor fundamental para la integración de los mexicanos, y por lo tanto, cada sector político escribía la historia según sus ideologías de tal manera que omitían o borraban partes esenciales de ella.

Diversos sucesos despertaron la necesidad de fortalecer los símbolos comunes a todos los mexicanos y así crear un sentimiento de pertenencia a su tierra conocido como nacionalismo. Si bien hubo diferentes intentos para ello, las difíciles condiciones de México, la inestabilidad política, las crisis económicas, las invasiones extranjeras, la falta de acuerdos en los proyectos, lo hicieron imposible pero fue hasta el porfiriato cuando se dieron las condiciones óptimas para su creación así como también la escritura de la primera historia oficial, la cual no omitió ninguna etapa histórica. En México no sólo se trabajó a nivel textual, también se incursionó en el nacionalismo a través de las imágenes, principalmente en la pintura y litografía influenciadas por la corriente artística del romanticismo. Durante todo el siglo XIX se hicieron ilustraciones con la intención de establecer símbolos que representaran a la nación, fue una de las formas para impulsar, primero, el patriotismo y después transformarlo en nacionalismo.

Como se mencionó, en el porfiriato existieron las condiciones para la realización de la historia oficial en donde se incluyeron imágenes para mostrar el país, el resultado fue la primera edición de *México a través de los siglos*, un libro donde se incorpora el nacionalismo visual y escrito, uno de las obras más importantes de la historiografía mexicana del siglo XIX, y las imágenes fueron una

pieza clave para su promoción, en lo que llamado nacionalismo visual.²⁰⁸ La obra fue editada entre los años de 1884 y 1889 bajo la dirección general de Vicente Riva Palacio.

Para lograr conocer el nacionalismo visual de la obra se necesitó analizar cómo fue organizado el proyecto, desde la integración de los colaboradores hasta el plan de trabajo. En un principio se señaló a Riva Palacio como el actor intelectual de la obra, y en parte lo fue. Una vez fuera de la Secretaría de Fomento, durante la presidencia de Manuel González, se le asignó escribir una historia de la Intervención Francesa pero cuando el director convocó a sus colaboradores, en las discusiones sobre el proyecto concluyeron que no sólo hacía falta una historia de la intervención sino una historia general de México.

Fue así como se sumaron los literatos Chavero, Zárate, Arias, Vigil, y más tarde Olavarría, a la tarea de redacción de la obra. Cómo se logró confirmar, después de reunir a los escritores, Riva Palacio contactó a su amigo Santiago Ballezá, dueño de la prestigiosa casa editorial J. Ballezá y cía., para ser el encargado de la edición.

Al tener como prioridad incluir imágenes en la obra, Ballezá consideró oportuno contar con una segunda editorial para tener una mejor calidad de impresión, en texto y en imagen, por lo tanto la casa editorial Espasa y Cía., que contaba con trabajos previos muy parecidos al proyecto de la obra, fue contactada por Ballezá y así se integró al equipo de trabajo. Y por último, el equipo gráfico fue integrado por artistas residentes en México para dibujar los facsímiles, entre ellos, Ramón Cantó quien formó parte de este grupo al ser una persona cercana a Ballezá; fue así como se reunió el equipo de trabajo para el proyecto de la obra.

²⁰⁸ Podemos encontrar dos tipos de nacionalismo, un textual y otro gráfico. El nacionalismo visual es la forma en como el discurso se transmite a partir de una imagen la cual contendrá una serie de iconografía y varios de ellos son convertidos en símbolos nacionales. Dentro de este concepto encontramos la observación propia de la misma época en cuanto a la representación de una persona, un lugar o un hecho histórico. Por lo tanto, es una imagen que se utilizó para difundir la historia creando un amor hacia la nación por medio de ilustraciones predeterminadas, es decir, una representación visual de un discurso textual.

Para la publicación de *México a través de los siglos* se necesitó un plan de trabajo para entregar en tiempo y forma, con el propósito de tener una buena recepción del público lector. Fue indispensable una buena comunicación entre los autores y el editor, el sistema manejado fue que los escritores enviaban sus borradores a Ballescá para su aprobación en la redacción y ortografía, después el editor se hacía cargo de enviarlos hasta Barcelona para que Espasa los convirtiera en cuadernillos, los cuales contenían dos o tres capítulos, cuando ya estaban listos eran nuevamente enviados a México para su respectiva distribución, se publicaban de tres o cuatro cuadernillos al mes. Cuando el público lector reunía todos los cuadernillos de un tomo, la editorial Ballescá los encuadernaba con su pasta de lujo.

Una de las interrogantes de esta investigación fue el proceso para la selección, recopilación, tipología y la cantidad de imágenes incluidas en *México a través de los siglos*. Al ser la litografía el arte que permitió la incorporación de las ilustraciones y al conocer el proceso de impresión de la litografía se logró concluir que los artistas dibujantes y los impresores trabajaron de manera separada, los primeros en México y los segundos en España. Además para el proceso de selección y recopilación, el grupo gráfico fue coordinado por Ramón Cantó, como en un principio se supuso, al ser una persona de confianza para Ballescá, y hacerse cargo de esta tarea. Todo esto se infirió con la observación y análisis de la forma en cómo se seleccionaron las imágenes, un proceso muy complejo.

Cada autor al terminar su borrador le enviaba una lista de las imágenes necesarias para la obra a Ballescá, y este al leer el texto daba el visto bueno de las sugerencias de los autores. Cuando el editor le daba la lista a Cantó este se hacía cargo de buscarlas en cualquier acervo visual, como fueron libros, pinturas y archivos históricos. Cuando ya se tenían identificadas, Cantó le mostraba a Ballescá el tipo de imagen que había encontrado para la obra, y una vez más se aprobaba la sugerencia, de esta manera Cantó asignaba al artista para la elaboración de las ilustraciones. Por esta razón se concluyó que el coordinador de la parte gráfica fue Ramón Cantó. Igualmente los hechos muestran que las

imágenes son facsímiles, las cuales fueron seleccionadas bajo la condición de ser correspondientes con el discurso nacionalista, por lo tanto están relacionadas con el ideal de la historia mexicana creada por la elite intelectual porfirista.

El acervo visual de la obra fue muy extenso, más de dos mil imágenes fueron incluidas. Los resultados de las estadísticas realizadas arrojaron muchas variables, dentro de los tipos de imagen se encontraron 27 formas diferentes, entre las cuales destacaron los jeroglíficos tomados, en su mayoría, de códices por lo tanto concluimos que las imágenes dedicadas al periodo prehispánico fueron muy significativas y rescatadas durante el porfiriato y se convirtieron en un símbolo nacional. También predominaron los retratos de personajes, en donde generalmente se encontraban con la firma del retratado, así podemos deducir que fueron utilizadas como un modo de estimular la idolatría a los héroes nacionales y tener una identificación visual. Por último, sobresalieron vistas de ciudades, dibujos y paisajes tanto para mostrar a México como para conocer lugares importantes en la historia mexicana.

Dentro de las estadísticas también encontramos que sólo una cuarta parte de las litografías cuenta con la firma del artista que la realizó, una cantidad muy pequeña en comparación con el número de las incluidas en la obra. Entre las firmas se distinguen los nombres de Fuste, quien apoyó en los primeros tomos, Meisenbach, Gimeno y P. Ross participaron en todos los volúmenes pero con una cantidad pequeña, y aunque el tercero tiene una mayor no se compara con el trabajo de Ramón Cantó por contar con firmas en las imágenes especiales y en láminas, otra razón por la cual se concluyó que Cantó fue el coordinador gráfico.

Uno de los objetivos planteados en esta investigación era observar el tipo de participación de Ramón Cantó en la obra, quien además de ser el coordinador gráfico también estuvo involucrado en la elaboración de las láminas y la creación de las imágenes especiales, ubicadas al inicio de cada tomo y que comprenden el frontispicio, la viñeta y la letra capitular; estas tenían como objetivo contener la idea y visión de cada época correspondiente al discurso nacionalista. Cantó tuvo una influencia importante en estos dos tipos de imagen, porque incorporó

elementos de un arte muy reciente en Europa, el *art nouveau*, este puede apreciarse en las láminas dedicadas a retratos y en las especiales, pero además las imágenes correspondían al romanticismo al ser un arte que buscaba la conciencia de identidad, recordar el pasado y coincide con la idea de libertad.

El objeto de estudio de esta investigación fue el análisis de las imágenes especiales, sus elementos y la forma cómo se relacionan con la historia, además de observar la trascendencia de los símbolos utilizados. Se logró identificar la interacción con la historia, donde destacó uno de los objetivos del proyecto, demostrar que México tenía orígenes muy remotos en donde la “nación” ya existía y formaba parte del pueblo mexicano; se simbolizó con la figura de un águila que representaba la fuerza y la libertad. Pero esto cambió con la presencia de los españoles al introducir nuevas costumbres; visiones europeas modificaron conceptos durante el virreinato, como fue la religión católica y la nueva sociedad mestiza, que fue el resultado de la mezcla de razas -indígena, española y negra-. A pesar del rompimiento con las culturas mesoamericanas la nación seguía presente, pero ahora dominada por el escudo español.

Para las siguientes fases, la nación estuvo acompañada de un nuevo símbolo a lo largo de la historia, la figura femenina quien es la representante de la autonomía y libertad, con diferentes énfasis conforme se fue desarrollando la obra pero siempre en lucha y defensa de la permanencia de ser independientes. También va de la mano el desarrollo de las artes y las ciencias en el país, las cuales dan el significado particular como parte de la nación mexicana.

De esta manera podemos concluir que la forma como se construyó el nacionalismo visual fue a partir de elementos de gran significado en la historia para identificarse con la nación, pero al mismo tiempo eran componentes del porfiriato, es decir, ya formaban parte del nacionalismo y le dieron un motivo histórico, elementos propios de su presente. Como el águila que ya formaba parte del escudo nacional, en la obra se manifiesta como la representación de la nación, también toman la sociedad mestiza como una forma de sentirse orgullosos de ese pasado y a la vez identificarse con los demás mexicanos, un modo de presentar

que todos son iguales. Y el tercer elemento, que es de suma importancia porque fue el motivo de la creación del nacionalismo, fue la lucha y defensa de la nación tanto por personas del exterior como interior, pero también muestran que el país se define por muchos más elementos que lo hacen únicos. *México a través de los siglos* también es la primera historia oficial visual.

El grupo creador del nacionalismo mexicano a través de la obra hizo la enseñanza de la historia atractiva a partir de las imágenes. En el caso de las especiales, transmiten la idea de lo que es lo nacional, de aquello digno de recordar y venerarlo, de tal manera fundaron una memoria común visual, o al menos ese fue el objetivo de la élite intelectual. Esta identidad establecida surgió con el propósito de definir que representa la nación y al mismo tiempo lograr una unificación y sentido de pertenencia tanto cultural como político.

La configuración de la idea de qué es México fue a partir de objetos culturales y convertidos en símbolos, por más pequeños que fueron, han sido parte del nacionalismo. En la obra encontramos desde un pasado indígena glorioso con el calendario azteca hasta libros como representación de la literatura y la importancia de la escritura de la historia, pasando por las tumbas de Iturbide y Guerrero como muestra de reconocimiento por la victoria obtenida de la independencia del país. Aún con las invasiones extranjeras la nación no se dejó vencer, luchó hasta conseguir expulsarlos con el propósito de conservar a México autónomo. Además de definir al mexicano como mestizo al descender de una cultura diversa, logrando una unificación nacional y una diferenciación con otras naciones modernas.

Esta investigación es una aportación más a cómo observar y analizar el historiadores del arte en el país, no consideraron el estudio de las litografías de *México a través de los siglos*, y mucho menos se les estimó como parte de la construcción del nacionalismo. Es clara la importancia de visualizar la historia mexicana, un legado que hasta hoy en día continúa. Se debe apreciar a la obra como la establecedora de una historia oficial visual. No sólo es una historia sobre el trabajo que existió detrás de la edición de la obra, lo cual está más cerca de los

estudios historiográficos mexicanos, además puede servir de ejemplo para hacer una historia sobre los libros o editoriales en el país.

Otra de las contribuciones en los estudios sobre *México a través de los siglos* son la cantidad, tipología y los nombres de los artistas involucrados para los facsímiles de las imágenes. Tener los nombres artísticos de los dibujantes de la obra puede ser el punto de partida para una nueva investigación sobre su trabajo en el proyecto así como fuera de él, porque finalmente fueron parte importante de la construcción del nacionalismo visual. Otra posible línea de investigación sería la forma en cómo se distribuyó la obra, quiénes fueron sus compradores, todo el trabajo de compra-venta, pues aunque en esta indagación se habla un poco de ello, aún quedan muchas lagunas.

Además solo fueron estudiadas quince litografías, un pequeño porcentaje a comparación de las incluidas en la obra, de tal manera queda como otro campo de investigación las imágenes restantes, ¿por qué fueron facsímiles y no especiales? ¿cuál es su procedencia y su importancia para incorporarlas? También otro ramo de investigación son los artistas involucrados, si eran mexicanos o catalanes, si todos fueron dibujantes, sus nombres completos y sus trabajos fuera del proyecto al ser el principal motivo de ser parte del equipo gráfico. En Conclusión, esta investigación es una contribución a la nueva historia cultural de México, es un granito de arena para el campo de investigación de esta corriente histórica.

Como consideración final, *México a través de los siglos* fue una representación del pasado en donde se integró la visión de los creadores y se proyectó una forma de identidad a través de la imagen; es una historia oficial visual porque también fue la constructora de una realidad que obedece a una ideología presente en el porfiriato: un pensamiento liberal-conservador. La identidad nacional fue creada a través de símbolos tomados de la historia. Al tener México una necesidad de unificación, esa fue la principal razón de la edición de la obra, un objetivo logrado, en donde contiene una historia política detallada y justifica el presente, tanto en el texto como en las imágenes. El porfiriato fue una época de consolidación que contribuyó grandemente con la construcción del

imaginario nacional asociado al Estado moderno, a través de las bellas artes, como lo muestra esta investigación a través de las litografías impresas en la obra.

Las litografías de la obra, en particular las especiales, son un vínculo con el pasado glorioso y la formación de una identidad visual, comprenderlas es conocer el proceso llevado a cabo para el nacionalismo, a partir de sus elementos iconográficos, en pocas palabras las litografías especiales tienen un matiz alegórico. *México a través de los siglos* es una historia progresista, y por lo tanto también las imágenes. Una de las características al momento de definir la nación es la celebración y representación del pasado en donde el elemento visual será fundamental. Es claro que la nación no nace sólo en los textos, se crea también en las imágenes.

Fuentes consultadas

Archivos

Archivo General de la Nación, Fondo Segundo Imperio
Hemeroteca Nacional Digital

Hemerográficas: Periódicos (años seleccionados)

El Álbum de la Mujer

El Diario del Hogar

El Diario Oficial

El Monitor Republicano

El Nacional

El Republicano

El Siglo XIX

La Escuela de Artes y Oficios

La Patria

La Voz de México

Libros y artículos

ACEVEDO, Esther, (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, CONACULTA, 2001, p. 385.

ACEVEDO, Esther y Fausto Ramírez, "Preámbulo", en *Los pinceles de la historia. La fabricación de un Estado 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte/ UNAM/ Banamex/ Conaculta, 2003, p.17-33.

AGUILAR Ochoa, Arturo, *Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)*, México, Anales del instituto de investigaciones estéticas, núm.90, vol. XXIX, 2007, p. 65-100.

BENEDICT Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.315.

BALLESCÁ Santiago, "Cartas del editor de *México a través de los siglos*", en *Secuencia*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora, número 35, mayo-agosto 1996, p. 131-172.

BALLESTEROS, Isolina, "Mujer y nación en el cine español de la posguerra: los años 40", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volumen 3, 1999, p. 51-70.

BATTISTINI, Matilde, "Símbolos y alegorías", *Los diccionarios del arte*, Barcelona, Electa, 2003, p. 384.

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 573.

BRENES-Tencio, Guillermo A., "Imágenes para la construcción de la nación en México a mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX", en *Revista Herencia*, Universidad de Costa Rica, Volumen 23, enero-junio 2010, p. 83-112.

BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del renacimiento en Italia*, México, Porrúa, 1999, pp.317.

BURKE, Peter, *¿Qué es historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, pp. 169.

_____, "La historia cultural y sus vecinos", en la *Revista Alteridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, año/vol. 17, núm. 033, enero-junio 2007, pp. 111-117.

_____, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 285.

CACHO Vázquez, Xavier, *México a través de los siglos: a cien años de su publicación 1884-1889*, México, Archivo general del Estado de Monterrey, 1988, p.49.

CALDERON de la Barca, Madame, *La vida en México*, México, Porrúa, 2000, p. 473.

CASTELLANO, Philippe, "México a través de los siglos: de la coedición a la autonomía editorial", en Nathalie Ludec y Françoise Dubosquet Lairys (Coords.), *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, España, Editorial Pilar, 2004, p. 35-44.

CHUST, Manuel y Victor Mínguez (ed.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Universitat de Valencia, Servei Publicacions, 2003, p. 431.

DE BUSTAMANTE, Carlos María, *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana de 1810*, México, Fondo de Cultura Económica, [1844] 1985, p. 442.

DÍAZ y de Ovando, Clementina, "Un gran literato liberal, Vicente Riva Palacio", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, núm., 27, vol. VII, 1958, p.47-61.

Diccionarios del arte, Electa, Barcelona, 2006.

FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005, p. 488.

_____, *Historia de la historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2004, p. 536

_____, *Etnia, Estado y Nación*, México, Taurus, 2002, p. 576.

_____, *Memoria mexicana*, México, Taurus, segunda edición, 2007, p. 604.

_____, *Mitos mexicanos*, México, Taurus, 2004, p. 416.

FUGA, Antonella, Esther Roig, *Técnicas y materiales del arte*, Los diccionarios del arte, Barcelona, Electa, 2006, p. 384.

GALEANA, Patricia, "Los símbolos nacionales", en *Revista Derecho y cultura*, México, 2004, p. 117-127.

GIRÓN, Nicole (coord.), *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, México, Instituto Mora, 2007, p. 438.

GOMBRICH, E.H., *La historia del arte*, México, CONACULTA/ Editorial Diana, 1999, p. 688

GONZÁLEZ Lezama, Raúl, "Del triunfo republicado a la crisis de 1861. El peor año de la república", en *Relatos e historias de México*, México, Editorial Raíces, no. 45, México, 2012, p. 48-57.

HOBBSAWM, Eric, *La Era del imperio (1875-1914)*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 408.

_____, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, crítica, Barcelona, 1992, p. 216.

IBARROLA, Bernardo, "5 de mayo de 1862. La batalla por la dignidad", en *Relatos e historias de México*, México, Editorial Raíces, no. 45, 2012, p. 60-69.

KRAUZE, Enrique, *Siglo de Caudillos. Biografía política de México (1810-1910)*, México, Tusquets editores, 1994, p. 347.

LÓPEZ Austin, Alfredo y Leonardo López Luján, "La historia póstuma de la piedra de Tizoc", en *Arqueología Mexicana*, México, INAH/ Editorial Raíces, no. 102, mayo-junio 2010, p. 60-69.

LUHMANN, Niklas "La cultura como un concepto histórico", revista *Historia y gráfica*, México, Universidad Iberoamericana, núm. 8, 1997, p. 11-33.

MATUTE, Álvaro y Evelia Trejo, "La historia antigua de México: su evolución social", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, México, Instituto de Investigaciones históricas, UNAM, Núm. 14, 1991, p. 89-106.

MÍNGUEZ, Victor, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, España, Castelló de la plana, Universitat de Jaumel, 2001, p. 345.

NORIEGA Elio, Cecilia (Ed.) *El nacionalismo en México*, México, Colegio de Michoacán, 1993, p. 770.

O'GORMAN, Edmundo, *Documentos para la historia de la litografía en México*, México, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, 1955, p. 16-17

_____, *México: el trauma de su historia*, México, UNAM, 1977, p. 112.

ORTIZ Monasterio, José, *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica/ Instituto de investigaciones Dr. José María Mora, 2004, p. 407.

_____, "La revolución de la lectura durante el siglo XIX en México", en *Revista de la Dirección de Estudios Históricos* del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, INAH, núm. 60, enero-abril 2005, p.57-75.

_____, "Los orígenes literarios de *México a través de los siglos* y la función de la historiografía en el siglo XIX", en *Secuencia*, México, núm. 35, mayo-agosto, 1996, p.109-129

PALOS, Joan Lluís, "El testimonio de las imágenes", en *Revista d'història moderna*, Barcelona, Pedralbel, no. 20, 2000, p. 127-144.

PÉREZ Vejo, Tomas, *Nación, Identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, España, Nobel, 1999, p. 241.

_____, "Las imágenes e historia social: una reflexión teórica", en Enrique Camacho Navarro (Coord.) *El Rebelde contemporáneo en el circuncaribe. Imágenes y representaciones*, México, UNAM/ Edere, 2006 p. 65-82.

PÉREZ Salas, María Esther, "Nación e imagen. La litografía en busca de una identidad: 1837-1855", en Giron, Nicole (coord.), *La construcción de un discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, México, Instituto Mora, 2007.

PI-SUÑER Llorens, Antonia, "La generación de Vicente Riva Palacio y el quehacer historiográfico", en *Secuencia*, México, Instituto de investigaciones Dr. José María Mora, Vol./ no. 35, mayo-agosto de 1996, p.83-108.

RAMÍREZ, Fausto, "México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el Porfiriato", en *Los pinceles de la historia. La fabricación de un Estado 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte/UNAM/Banamex/Conaculta, 2003, p. 110-149.

RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-calpe, 1998, p. 145.

RAYA Leman, Zulema, *La iconografía del mar en la emblemática ceremonial del barroco novohispano*, tesis para obtener el título de maestro en historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones históricas, 2010.

RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de cultura Económica, 2001, p. 557.

RIVA Palacio, Vicente, *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artísticos, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*, editorial Cumbre, México, 22° edición, 1984. Primera publicación 1884.

RODRIGUEZ Moya, Inmaculada, "Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1810-1821)", en *Samata*, España, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 269-286.

RODRÍGUEZ Zepeda, Jesús, "El mito de la narración y otros abusos", en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, año/vol. LIII, no. 002, Octubre-diciembre, p.559-568.

SALMERON, Luis Arturo, "Los artistas litógrafos del siglo XIX", en *Relatos e historias de México*, Raíces, núm. 65, 2014, p. 28-33.

SIERRA, Justo, "México a través de los siglos", en *Obras completas. IX. Ensayos y textos elementales de historia*, México, UNAM, [1948] 1984, p. 181-190.

SUAREZ de la Torre, Laura, "Los intereses de las principales casas editoriales de la ciudad de México entre 1840 y 1855", en Rafael Olea Franco (ed.), *LA literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, p. 581,

TOUSSAINT, Manuel y Biblioteca Nacional, *La litografía en México en el siglo XIX. Sesenta facsímiles de las mejores obras con un texto de Manuel Toussaint*. México, Ediciones Facsimilares de la Biblioteca Nacional de México (U. N. M.), Estudios Neolitho M. Quesada B., 1934, p. 72.

Electrónicas

- Alonso, Cristina, "Laurel: Victoria y nobleza", en *Reforestamos México*". Consulta: 30 de octubre de 2013, 8:35 pm, en:
<http://www.reforestamosmexico.org/blog/amigos-raiz/laurel-victoria-y-nobleza>
- Diccionario de la Real academia española
<http://www.rae.es/>
- "El Gran sello de Estados Unidos". Consulta: 15 de noviembre de 2013, 9:28 pm, en
<http://www.usa.gov/gobiernousa/Gran-Sello.shtml>
- "El significado de los símbolos masónicos". Consulta: 3 de diciembre de 2013, 8:06 pm en:
<http://blogrosavientos.wordpress.com/2009/10/18/el-significado-de-los-simbolos-masonicos>
- Gustavo E. Pardo Valdez "El águila bicéfala", en *La casa del masón*. Consulta: 26 de octubre 2013. 5:49 pm, en:
<http://lacasadelmason.blogspot.mx/2010/05/el-aguila-bicefala.html>
- Grandes casas de México, "La casa de la familia Requena/Legarreta en la Santa Veracruz. Consultado el 10 de marzo de 2013, 3:45 pm, en:

<http://grandescasademexico.blogspot.mx/2014/03/la-casa-de-la-familia-requenalegarreta.html>

- Royal Honor, La orden de honor de la realeza. Consulta: 26 de octubre de 2013, 6:21 pm, en:

<http://www.royalhonor.com/spanish/escudo.htm>

ANEXOS

Estadísticas de *México a través de los siglos*

Todo trabajo estadístico está basado en *México a través de los siglos* edición a cargo de la Editorial Cumbre S.A. de México, en su 22° edición, impresa en octubre de 1984.

Anexo 1

Nombres de los Artistas litógrafos

Artistas que fueron identificados a lo largo de toda la obra. No tenemos el nombre completo de cada uno, sólo su seudónimo.

- | | | |
|------------------|-----------------|----------------------|
| 1. Adurini | 26. J. Lloparl | 51. Pahissa |
| 2. Artiagas | 27. Jo. Sanchez | 52. Passos 84,85, 86 |
| 3. Sarta | 28. Julia | 53. P. M. |
| 4. Badana Crespo | 29. Julian | 54. PMPX |
| 5. B.B | 30. Juslan | 55. P. Ross |
| 6. B.C | 31. J. V | 56. Raena |
| 7. B y C | 32. Labarta | 57. Rahiepa |
| 8. Branguilli | 33. Laroche | 58. Ramirez |
| 9. Castro | 34. LL | 59. Ramón Cantó |
| 10. E.Gimeno | 35. LLA | 60. Ribas |
| 11. FCAH | 36. Llipnsh | 61. Romero |
| 12. F.Fuste | 37. Llonch | 62. R. Valero |
| 13. Finbinasa | 38. Lloneh | 63. Saduran |
| 14. Goinbo | 39. Llones | 64. Sadurni |
| 15. Halvv | 40. Llons | 65. Saura |
| 16. Homes | 41. Llonsa | 66. Serra |
| 17. H.Pieguez | 42. Lloves | 67. T. Castro |
| 18. I.Bolm | 43. Mailor | 68. T. Castro CBO |
| 19. I. Bora | 44. Masacadcia | 69. T. Castro Faso |
| 20. I. Castro | 45. Meisenbach | 70. Thoirsa Sa |
| 21. I.Castro CBO | 46. Mulloh | 71. Thomas Sv |
| 22. I. Lacuna | 47. Mullor | 72. Tirnanas sd |
| 23. I. Rose | 48. Naidw | 73. Tomasa |
| 24. J. Lacuna | 49. Narvie | 74. Vall |
| 25. J. Llaguna | 50. Padro | |

Como podemos observar, el seudónimo Castro tiene muchas variantes y como no podemos asegurar que sea el mismo, al no tener con datos o registros, lo contamos como si fueran diferentes.

Artistas que trabajaron individualmente

Los artistas de la siguiente tabla solo se encontró su firma una o dos veces en toda la obra, y solo aparecen de manera individual, es decir, que la litografía solo contenía una firma.

| | | |
|----------------|----------------|----------------|
| Arduri | 16. LLA | 31. Padro |
| 2. B.B | 17. Llipsh | 32. R.Valero |
| 3. FCAH | 18. Llonch | 33. Rahiepa |
| 4. Finbinasa | 19. Llonch | 34. Romero |
| 5. Goinbo | 20. Llonch | 35. Thoir Sa |
| 6. Halvv | 21. Llons | 36. Timanas sd |
| 7. Homes | 22. Llonsa | 37. Vall |
| 8. I.Bora | 23. Lloves | |
| 9. I.Rose | 24. Mailor | |
| 10. J.Lloparl | 25. Masacadcia | |
| 11. Jo Sanchez | 26. Mulloh | |
| 12. Julia | 27. Mullor | |
| 13. Juslan | 28. Naidwn | |
| 14. Laroche | 29. Narvie | |
| 15. LL | 30. P.M. | |

Artistas que trabajaron en coautoría

Los artistas que trabajaron en coautoría procedieron a la producción de imágenes entre ellos mismos o con los artistas nombrados como los destacados.

- | | | |
|------------------|---------------|--------------------|
| 1. A.Sarta | 8. J. Lacuna | 15. Serra |
| 2. Artiagas | 9. J. Llaguna | 16. T. Castro |
| 3. Badana Crespo | 10. J. V | 17. Badana CBO |
| 4. B. C | 11. Labarta | 18. T. Castro Faso |
| 5. B y C | 12. PMPX | 19. Tomasa |
| 6. Branguilli | 13. Raena | |
| 7. I.Bolm | 14. Ramirez | |

Los artistas los “destacados”

Los artistas nombrados los destacados trabajaron de forma individual, entre ellos mismos y con artistas de coautoría, para la creación de las litografías a lo largo de la obra. Tenemos dos recuadros en cada caja, estos representan la forma en como trabajaron en las litografías. Los artistas del lado izquierdo son los destacados (se encuentran resaltados en negritas) y los que se encuentran del lado derecho son con quienes trabajaron los destacados.

| | | | |
|------------------|--|----------------------------|---|
| Castro | E.Gimeno H.Piequez J.Llaguna Pasos 85 Pasos 86 | E. Gimeno | Castro Fuste Meisenbach Ribas Saura Thomas SV Tomasá |
| F. Fuste | E.Gimeno Julian Labarta P.Ross R.Canto S.V. Seirra | H. Piequez | Castro I.Castro I.Castro CBO P.Cantacio Raena T.Castro T.Castro CBO T.Castro Faso Thomas SV |
| I. Castro | I. Bolm | I.Castro CBO | H. Piequez |
| Julian | Artiagas Badana crespo Fuste Saduran Saura | Maisenbach | E.Gimeno R.Cantó |
| Pahissa | Thomas Sv | Passos (84, 85, 86) | B.C Castro Ribas Saura Thomas SV |
| P. Ross | Branguilli Fuste Paya Ribas Saura Thomas SV | Saduran | Julian |

| | | | |
|------------------|---|----------------------------------|--|
| Sadurni | R. Cantó | Saura | E.Gimeno Julian Labarta P.Ross Passos 84 R. Cantó |
| Thomas Sv | E.Gimeno H.Piequez I.Lacuna J.Lacuna P.Ross Pahissa Passos 86 R.Canto Ramirez | Ramón Cantó (R./C.T.) | Fuste Maisembach Sadurni Sadursa Saura Thomas Sv |
| Ribas | E. Gimeno P. Ross Passos 84 | | |

Anexo 2

En la siguiente tabla encontraremos el número de imágenes que realizó cada artista de acuerdo a cada tomo y al final el total de sus litografías hechas, así como a cuanto equivale en porcentaje su trabajo realizado. El porcentaje fue hecho conforme al número total de imágenes que contienen firma del artista, es decir, 546, además también encontramos el total de trabajos realizados en coautoría.

| Nombre del artista | Tomo | | | | | | Total | % |
|--------------------|------|----|-----|----|---|----|-------|---|
| | I | II | III | IV | V | | | |
| Ramón Cantó | 27 | 17 | 5 | | 2 | 51 | 9.34 | |
| R. | | | 1 | | | 1 | 0.18 | |
| C.R. | | | 1 | | | 1 | 0.18 | |
| R,Cantó/Sadura | | | 1 | | | 1 | 0.18 | |
| Sadurini/R.Canto | | | | 1 | | 1 | 0.18 | |
| Canto/Fuste | | 3 | | 1 | | 4 | 0.73 | |
| Fuste/SV | | 1 | | | | 1 | 0.18 | |
| Serra/Fuste | | 1 | | | | 1 | 0.18 | |
| F.Fuste | 52 | 10 | 1 | | | 63 | 11.54 | |
| Julian | | 1 | | | | 1 | 0.18 | |
| Julian/Fuste | | 6 | | | | 6 | 1.10 | |
| Julian/Saura | | 1 | | | | 1 | 0.18 | |
| Jualian/Saduran | | 1 | | | | 1 | 0.18 | |
| Saura | 1 | | 4 | | | 5 | 0.92 | |
| Narvie | 1 | | | | | 1 | 0.18 | |
| Meisenbach | 16 | 12 | 5 | 2 | | 35 | 6.41 | |
| Saura | 5 | 1 | 3 | 1 | | 10 | 1.83 | |
| E.Gimeno | 3 | 17 | 2 | 8 | 2 | 32 | 5.86 | |
| Ribas | 3 | 1 | 2 | | | 6 | 1.10 | |
| Arduri | 1 | | | | | 1 | 0.18 | |
| FCAH | 1 | | | | | 1 | 0.18 | |

| Nombre del artista | Tomo | | | | | | |
|--------------------|------|----|-----|----|---|-------|------|
| | I | II | III | IV | V | Total | % |
| Goinbo | 1 | | | | | 1 | 0.18 |
| B.C | 4 | 2 | 1 | | | 7 | 1.28 |
| Laroche | 2 | | | | | 2 | 0.37 |
| Thoirasa | 1 | | | | | 1 | 0.18 |
| I.Rose | 2 | | | | | 2 | 0.37 |
| P.Ross | 4 | 32 | 3 | 3 | 3 | 45 | 8.24 |
| Finbinansa | 1 | | | | | 1 | 0.18 |
| Tirriarras d | 1 | | | | | 1 | 0.18 |
| P.Ross/Branguilli | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| Branguilli | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| P.Ross/Ribas | | 3 | | | | 3 | 0.55 |
| P.Ross/Paya | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| P.Ross/Fuste | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| P.Ross/Saura | | 2 | | | | 2 | 0.37 |
| Labarta/Fuste | | 5 | | | | 5 | 0.92 |
| Saura/Labarta | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| E.Gimeno/Fuste | | 3 | | | | 3 | 0.55 |
| E.Gimeno/Ribas | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| E.Gimeno/Saura | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| PMPX/J.V | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| A.Sarta/B. y C | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| Passos 84 | | 3 | | | | 3 | 0.55 |
| Passos 84/Saura | | 3 | | | | 3 | 0.55 |
| Passo 84/B.C | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| Passos 84/Ribas | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| Passos 85/Castro | | 2 | | | | 2 | 0.37 |
| Naidwn | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| Romero | | 3 | | | | 3 | 0.55 |

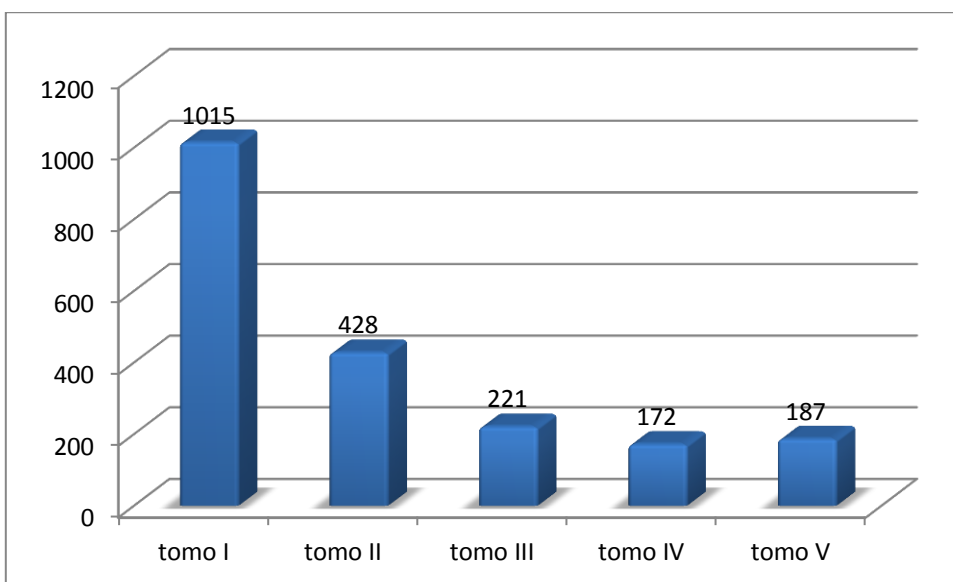
| Nombre del artista | Tomo | | | | | | |
|---------------------|------|----|-----|----|----|-------|------|
| | I | II | III | IV | V | Total | % |
| I.Bora | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| Castro | | 1 | 1 | | | 2 | 0.37 |
| Padro | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| E.Gimeno/Castro | | 11 | 5 | 4 | 3 | 23 | 4.21 |
| J.Lloparl | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| R.Valero | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| Rahiepa | | 2 | | | | 2 | 0.37 |
| Pahissa | | 2 | 6 | 1 | 1 | 10 | 1.83 |
| R.Cantó/Meisenbach | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| E.Gimeno/Tomasa | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| P.M | | 1 | | | | 1 | 0.18 |
| Julian/Artiagas | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Homes | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Llonch | | | 3 | | 1 | 4 | 0.73 |
| LLA | | | 2 | | | 2 | 0.37 |
| Meisenbach/E.Gimeno | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Mailor | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| LL | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| B.B | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Llonsa | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Llones | | | 2 | | | 2 | 0.37 |
| E.Gimeno/Thomas SV | | | 4 | 6 | 7 | 17 | 3.11 |
| Llipnsh | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Mulloh | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| P.Ross/Thomas SV | | | 7 | 5 | 20 | 32 | 5.86 |
| Thomas SV/Jilacona | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Castro/J.Llaguna | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Vall 2 | | | 1 | | | 1 | 0.18 |

| Nombre del artista | Tomo | | | | | | |
|-----------------------------|------|----|-----|----|----|-------|------|
| | I | II | III | IV | V | Total | % |
| Raenas/H.Piequez | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Thomas SV/H.íeguez | | | 4 | 4 | 18 | 26 | 4.76 |
| Lloves | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| I.Castro/H.Piequez | | | 3 | 4 | 6 | 13 | 2.38 |
| Jusla/Llons | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Jo Sanchez | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Halvv | | | 1 | | | 1 | 0.18 |
| Thomas SV/R.Cantó | | | | 1 | | 1 | 0.18 |
| Julian/Badana Crespo | | | | 1 | | 1 | 0.18 |
| Mullor | | | | 1 | 1 | 2 | 0.37 |
| Sadurni | | | | 5 | 2 | 7 | 1.28 |
| Thomas Sv/Passos 86 | | | | 3 | 5 | 8 | 1.47 |
| Passos 86/Castro | | | | 1 | 1 | 2 | 0.37 |
| Thomas SV | | | | 2 | 7 | 9 | 1.65 |
| I.Castro/I.Bolm | | | | 1 | | 1 | 0.18 |
| H.Piequez | | | | 5 | 11 | 16 | 2.93 |
| P.Cantancio/H.Piequez | | | | 2 | | 2 | 0.37 |
| Saura/R.Cantó | | | | | 1 | 1 | 0.18 |
| Julia | | | | | 1 | 1 | 0.18 |
| Passos 86 | | | | | 1 | 1 | 0.18 |
| Thomas SV/Ramirez | | | | | 1 | 1 | 0.18 |
| Thomas SV/Pahissa | | | | | 6 | 6 | 1.10 |
| I.Lacuna/Thomas SV | | | | | 1 | 1 | 0.18 |
| I.Castro CBO/H.Piequez | | | | | 3 | 3 | 0.55 |
| IT.Castro Faso/H.Piequez | | | | | 3 | 3 | 0.55 |
| Castro/H.Piequez | | | | | 1 | 1 | 0.18 |

| Nombre del artista | Tomo | | | | | | |
|---------------------------|------|-----|-----|----|-----|-------|------|
| | I | II | III | IV | V | Total | % |
| T.Castro CBO/H.Pieguez | | | | | 6 | 6 | 1.10 |
| T.Castro/H.Pieguez | | | | | 5 | 5 | 0.92 |
| Mascadcia | | | | | 1 | 1 | 0.18 |
| I.Castro CBO | | | | | 1 | 1 | 0.18 |
| I.Castro | | | | | 1 | 1 | 0.18 |
| | | | | | | | |
| Total | 107 | 165 | 84 | 63 | 127 | 546 | 100 |

ANEXO 3

Conforme al análisis hecho en el segundo capítulo de esta investigación, en la siguiente gráfica podemos observar el número total de imágenes que se incluyó en cada tomo, además el descenso de litografías conforme a la entrega de cada tomo.



ANEXO 4

Conforme al anexo 2, tenemos una comparación entre las imágenes firmadas y el total incluidas en cada tomo, concluyendo, fue un pequeño porcentaje el que cuenta con una firma.

| IMÁGENES FIRMADAS | | |
|-------------------|-----------|-------------------|
| Tomos | No. Firma | Total de imágenes |
| Tomo I | 107 | 1015 |
| Tomo II | 165 | 428 |
| Tomo III | 84 | 221 |
| Tomo IV | 63 | 172 |
| Tomo V | 127 | 187 |

ANEXO 5

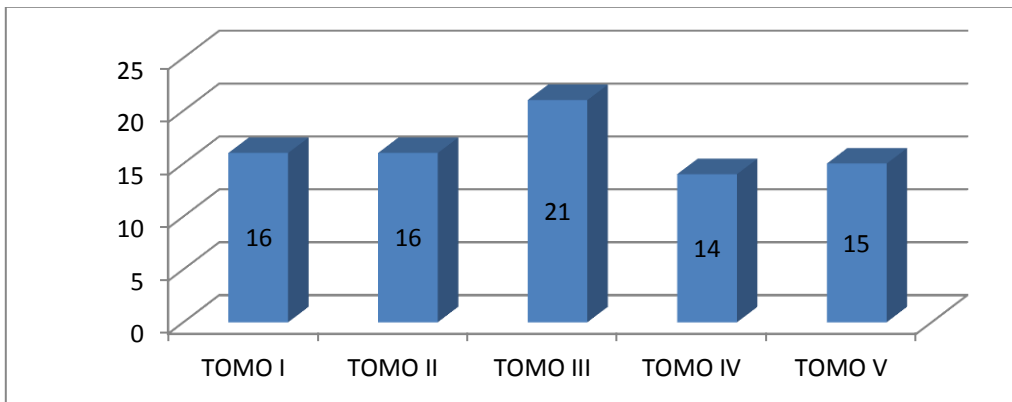
En la siguiente tabla podemos observar la relación de la tipología de las imágenes de *México a través de los siglos*. El nombre de cada tipo de imagen está bajo consideraciones de la autora.

| TIPOS DE IMAGEN | | | | | | | |
|-------------------------------|-------|-----|-----|----|-----|-------|--------|
| Tipología | Tomos | | | | | Total | % |
| | I | II | III | IV | V | | |
| Específicas | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 15 | 0.74% |
| Jeroglíficos | 425 | 14 | | | | 439 | 21.70% |
| Jero/frailes | 93 | | | | | 93 | 4.60% |
| Retratos | 14 | 103 | 44 | 60 | 129 | 350 | 17.30% |
| Paisaje | 30 | 9 | 4 | | | 43 | 2.13% |
| Códice | 4 | | | | | 4 | 0.20% |
| De acuerdo al título otorgado | 44 | 12 | 5 | 1 | 1 | 63 | 3.11% |
| Plano | 41 | 5 | 9 | 6 | | 61 | 3.02% |
| Templo | 25 | | | | | 25 | 1.24% |
| Firma | 7 | 105 | 48 | 59 | 40 | 259 | 12.80% |
| Figura | 81 | 3 | | | | 84 | 4.15% |
| Dibujo | 174 | 23 | 6 | 2 | 1 | 206 | 10.18% |
| Monumento | 17 | 5 | | 1 | | 23 | 1.14% |
| Vista | 46 | 51 | 79 | 26 | 7 | 209 | 10.33% |
| Bajo-relieve | 4 | | | | | 4 | 0.20% |
| Cuadro | 2 | 10 | 5 | 3 | 2 | 22 | 1.09% |
| Notas | 1 | | | | | 1 | 0.05% |
| Mapa | 3 | 4 | | 1 | 3 | 11 | 0.54% |
| Escudo | 1 | 5 | 5 | | | 11 | 0.54% |
| Indios | | 21 | | | | 21 | 1.04% |
| Documento | | 11 | 7 | 3 | 1 | 22 | 1.09% |
| Medalla | | 17 | 1 | 1 | | 19 | 0.94% |

| Tipología | Tomos | | | | | Total | % |
|------------|-------|-----|-----|-----|-----|-------|---------|
| | I | II | III | IV | V | | |
| Barcos | | 1 | | | | 1 | 0.05% |
| Litografía | | 1 | | | | 1 | 0.05% |
| Fotografía | | 2 | | | | 2 | 0.10% |
| Moneda | | 23 | 5 | | | 28 | 1.38% |
| Croquis | | | | 6 | | 6 | 0.30% |
| | 1015 | 428 | 221 | 172 | 187 | 2023 | 100.00% |

ANEXO 6

Existieron unas imágenes llamadas láminas, las cuales se entregaron en la primera edición de la obra cuando fue publicada por cuadernillos, por lo general se entregaba una o dos al mes, pero dependía del número de cuadernillos entregados mensualmente. Años después, cuando *México a través de los siglos* fue reeditada en México fueron incluidas dentro de los tomos correspondientes a cómo fue su primera publicación. La siguiente tabla muestra la distribución de estas láminas en cada tomo.



Índice de imágenes

| | | |
|---|--------------------|-----|
| México a través de los siglos, tomo I | Litografía 1..... | 87 |
| Primera época. Historia antigua | Litografía 2..... | 89 |
| Capitular “S” | Litografía 3..... | 92 |
| México a través de los siglos, tomo II | Litografía 4..... | 96 |
| Segunda época. El Virreinato | Litografía 5..... | 99 |
| Capitular “C” | Litografía 6..... | 102 |
| México a través de los siglos, tomo III | Litografía 7..... | 106 |
| Tercera época. La Independencia | Litografía 8..... | 109 |
| Capitular “H” | Litografía 9..... | 111 |
| México a través de los siglos, tomo IV | Litografía 10..... | 115 |
| Cuarta época. México Independiente | Litografía 11..... | 119 |
| Capitular “A” | Litografía 12..... | 122 |
| México a través de los siglos, tomo V | Litografía 13..... | 126 |
| Quinta época. La Reforma | Litografía 14..... | 129 |
| Capitular “F” | Litografía 15..... | 131 |