

Arturo Aguilar Ochoa*

Resumen: La imagen del conquistador Hernán Cortés es una figura actualmente controvertida dentro de la historia mexicana. Sin embargo, en diferentes épocas y contextos ha tenido un papel distinto y a veces hasta heroico, que lo llevaron incluso a ser protagonista de óperas en el siglo XIX. El texto rescata tres ejemplos de esos casos, a través de las litografías francesas en momentos como 1840, 1848 y 1865 que sirvieron para publicitar el espectáculo operístico y que ahora nos sirven para entender cómo ha evolucionado la imagen de Cortés en el tiempo.

Palabras clave: Hernán Cortés, Conquista de México, ópera del siglo XIX, Napoleón I.

Abstract: The image of the conqueror Hernán Cortés is a currently controversial figure in Mexican history. However, in different times and contexts he has had a different and sometimes even heroic role that even led him to be the protagonist of operas in the 19th century. The text rescues three examples of these cases, through French lithographs at times such as 1840, 1848 and 1865 that served to publicize the opera show and that now help us to understand how the image of Cortés has evolved over time.

Keywords: Hernan Cortes, Conquest of Mexico, 19th century opera, Napoleon I.

La figura de Hernán Cortés en la litografía francesa de la primera mitad del siglo XIX, algunos casos para la construcción de su imagen como héroe universal

The Figure of Hernan Cortes in the French Lithography of the First Half of the 19th Century, Some Cases for the Construction of His Image as Universal Hero

La litografía: vehículo difusor de imágenes en el siglo XIX

Estamos tan acostumbrados al bombardeo de imágenes en nuestra época que frecuentemente olvidamos cómo se difundían las figuras públicas y los héroes en el siglo XIX.¹ Para algunos autores, fue partir de la Revolución industrial que se gestó un proceso acelerado de los medios gráficos e irrumpió en una nueva manera de conocer el mundo en todos sus aspectos, especialmente entre las clases populares (Anderson, 1991; Farwell, 1981). Uno de estos medios fue la prensa ilustrada, que pudo incluir grabados y litografías en sus amplios tirajes, dando lugar a imágenes de todo tipo. Los periódicos y las revistas ilustradas se convirtieron,

* Profesor investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP. Correo electrónico: <aragoch@hotmail.com>.

¹ Para el tema de los héroes véase el catálogo de exposición: *El Éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*. (2010). En el mismo catálogo véase los artículos de Jaime Cuadriello “Para visualizar al héroe: Mito, pacto y fundación” (2010), y, por estar relacionado con la imagen de Cortés: “Interregno I: Destino de Moctezuma” pp. 106-144.

Postulado: 30.04.2020
Aprobado: 31.08.2020

de esta manera, en un medio para aprender y conocer, y lo mismo ocurrió con los álbumes y las estampas sueltas que se vendían en las calles a precios muy accesibles. La prensa francesa, quizás por tener mayor afinidad con el mundo latino, estuvo más interesada en difundir temas relacionados con los países latinoamericanos, a diferencia por ejemplo de la anglosajona. Revistas semanales como *Magasin Pittoresque*, *L'illustration*, *Journal Universal* o *Tour de Monde*, incluyeron frecuentemente asuntos de la historia americana. Otro medio, sin duda, en la difusión de las imágenes fueron los álbumes litográficos o las estampas hechas en esta técnica que se vendieron sueltas, las cuales ofrecen un amplio campo para saber cuáles fueron los héroes o los personajes que interesaron al público galo. Inventada por Alois Senefelder a finales del siglo XVIII, la litografía se convirtió rápidamente en el medio idóneo para publicar imágenes y alcanzó mucha popularidad por las ventajas que tenía sobre el grabado, entre ellas: el poder obtener un mayor número de copias y la facilidad del dibujo sobre las piedras litográficas. Gracias a ello podemos ahora reconstruir los procesos en los que se gestaron las diferentes versiones de la historia, entendiendo que, en su creación, influyeron las circunstancias sociales y políticas en un contexto específico. El caso de Hernán Cortés es un buen ejemplo de cómo la difusión de su imagen respondió a determinadas circunstancias. Fueron varios los talleres litográficos franceses que, por diferentes razones, tomaron la figura del conquistador como ícono para comercializarlo. Por ello, su caso representa un fenómeno interesante, pues a diferencia de las pinturas e incluso de los textos históricos, llegaron a un público de masas. No es fácil medir las ventas y el número de copias que se hicieron sobre este personaje, pero hemos escogido algunas series que demuestran cómo a través de su imagen se defendieron diversas causas, no necesariamente vinculadas con la historia de México, sino con otras más amplias, como la religión católica o la hegemonía que buscaba Francia en un momento de expansión imperialista. El simple hecho de que las series se encuentren en la técnica litográfica nos habla de que existieron muchas copias, y que su circulación fue amplia.

Hernán Cortés en la colección de litografías del Museo de América

La primera serie analizada la conforman siete litografías en la colección del Museo de América, obras del artista francés Nicolás Eustache Maurin (1799-1850), las cuales —calculo— fueron hechas alrededor de 1840, o incluso antes en la década de 1830; en ellas el principal protagonista es Hernán Cortés. No se tiene seguridad de la fecha ni tampoco de si la colección esta completa, pero la firma del artista, en algunas de estas estampas, nos dan pistas para ubicarlas no más allá de 1850, año en el que muere. De Nicolás Maurin se tienen pocos datos; sólo se sabe que nació en Perpiñan, hijo de un decorador de teatro, y que murió en París en la fecha que ya señalamos. Se tienen otros trabajos de este grabador, pero no encontramos estudios sobre él, dado el gran número de artistas egresados de las academias que buscaban trabajos en diferentes actividades, entre ellas la ilustración de periódicos y la elaboración de estampas, que todavía esperan ser estudiados. Se tiene, sin embargo, un gran número de retratos hechos por el artista, entre ellos el de Luis XV y de lord Byron, además de algunas escenas con temas exóticos y orientalistas, dentro del gusto romántico del momento y que al parecer fue muy afecto Maurin. Ejemplos de esa afinidad son aquella que lleva por título *Constantinopla*, hecha alrededor de 1833, en la que se representa el drama de la separación de una pareja que se encuentra en un espacio oriental, deducción hecha a partir de las alfombras y cortinas del lugar y de la presencia de un hombre con turbante, que remiten a este mundo y según Joan del Plato, la escena pudo inspirarse en la relación adúltera que tienen Paolo y Francesca de Rimini, narrada en la *Divina comedia* de Dante de Alighieri; o en una escena de infidelidad marital de una de las historias de *Las mil y una noches*;² otra más, interesante porque revela no sólo el gusto por lo exótico sino además por

² Para revisar el texto como la imagen véase el libro de Marilyn Booth, ed. (2010: 273-274).

el erotismo de Maurin —que se reflejara en la serie de Fernando de Cortés—, es la que lleva el título de *Argelinas* o *Algiers*, en la que también se da crédito a Gabriel Esquer, y en ella se representa a tres mujeres arrodilladas, que fueron secuestradas por un comerciante pirata para ser vendidas a un rico turco que las mira a sus pies. Lo interesante es que se encuentran suplicantes, semidesnudas, cubiertas por telas que enseñan más de que lo que esconden y marcando el color de su piel, una morena, una negra y una blanca (Boime, 2004). La carga de sensualidad y erotismo rezuma en la composición y va más allá de los parámetros románticos aceptados en la época; por ello, no dudo en pensar que Maurin también pudo participar en muchas de las estampas pornográficas que entonces se vendían de manera clandestina y que rara vez tenían autor. Fuera de esta suposición que podría parecer intrascendente, lo cierto es que varias de esas características se encuentran en la serie de la Conquista y están formadas por las siguientes estampas (con medidas entre 5.83 cm. y 7.62 cm.) y el título traducido del francés hechas por el Museo de América.

1. Nicolás Eustache Maurin, *Hernán Cortés se opone a los sacrificios humanos*, litografía.
2. Nicolás Eustache Maurin, *Hernán Cortés Destruye su flota*, litografía.
3. Nicolás Eustache Maurin, *Cortés apacigua la revuelta de su armada*, litografía.
4. Nicolás Eustache Maurin, *La Mexicana Alida en la tienda de Cortés*, litografía.
5. Nicolás Eustache Maurin, *Zingari presenta a Aida, su hermana, a Cortés*, litografía.
6. Nicolás Eustache Maurin, *Clemencia de Hernán Cortés*, litografía.
7. Nicolás Eustache Maurin, , *Hernán Cortés se opone a los sacrificios humanos*, litografía.³

³ Las imágenes y sus datos están disponibles en: <<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAM&txtSimpleSearch=Maurin,%20Nicol%20Eustache&simpleSearch=0&hertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAM|&MuseumsRolSearch=11&>> (consultado el 11 de marzo del 2020).

Todas las estampas están coloreadas, supónemos a mano, como se realizaba entonces, pues el método de la cromolitografía se hará popular hasta después y tienen un tamaño de 40.8 cm × 59.7 cm. Lo primero que salta a la vista es que varios personajes no corresponden con la realidad histórica. El nombre de la mexicana Alida y de otra mujer que se llama Zingari, podrían suponer que es la Malinche, pero no hay ningún fundamento para ello. De hecho, esta característica ha permitido a varios investigadores relacionar el trabajo de Maurin con la ópera que realizó el compositor italiano Gaspar Spontini, en 1808, por encargo de Napoleón Bonaparte y que lleva el título de *Fernand Cortez*. Es importante señalar que fue la ópera la que influyó en la creación de esta serie y es significativo que en ese año Napoleón preparó la invasión a España que terminaría con la caída de los borbones. Por ello, Matthew Restall no duda en señalar que el paralelismo era evidente, pues para este autor: “Napoleón era el heroico Cortés en la historia y España su México [...] en la ópera incluso aparecía un hermano ficticio de Cortés, llamado Álvaro, quien era capturado por los aztecas y rescatado justo antes de ser sacrificado en un ritual” (Restall, 2019: 112). Restall remarca que cuando se estrenó la ópera en París, en noviembre de 1809, el hermano de Napoleón ya había sido nombrado José I, conocido por los españoles como Pepe Botella, y era el nuevo rey de España, con apoyo del ejército francés que dominaba la península (Restall, 2019: 112). El éxito de esa ópera fue inmediato y en ello contribuyó la importante inversión que se hizo en el vestuario, la grandilocuencia de la música y hasta la presencia de 17 caballos vivos en escena. Era evidente que se contaba con el apoyo del propio Napoleón, pues le interesaba la figura de Hernán Cortés ya que se reflejaba en sus hazañas.

Aunque la historia de la ópera estaría incompleta si no mencionáramos que, dado el éxito que tuvo en esta primera versión, Spontini fue solicitado en otros países para presentarla con algunos cambios. Así lo hizo en Berlín, en 1824, donde presentó al-

gunas modificaciones en el acto tercero. De igual manera, volvió a presentar otra versión en 1832, en París, en donde contó con la asistencia del poeta, compositor y libretista Emanuel Théaulon, (1787-1841), con lo cual volvió a tener un nuevo éxito, y mantener las presentaciones de esta ópera, según varios autores, por varios años más, quizás hasta 1836.⁴ Por ello considero que la serie de Maurin se hizo en esos años y no después, es decir, entre 1832 y 1836, para una de las tantas representaciones de este periodo. Se podría pensar que para entonces la figura de Napoleón había caído en el olvido, pero se ha demostrado que cobró nuevos bríos durante el gobierno de Luis Felipe de Orleáns, quien tuvo el proyecto de hacer una galería de batallas en el Museo de Versalles. En ese proyecto iconográfico los triunfos militares de Napoleón, como la batalla de Austerlitz, ocuparon un lugar importante. Desde luego, la estrategia política era legitimar el nuevo gobierno a través de la pintura histórica, y al exaltar los triunfos napoleónicos se busca detener la oposición bonapartista y republicana contra el régimen orleanista (Marriman, Michael, 1988: 149-163). En ese contexto, el resurgimiento de la ópera *Fernand Cortez* abonaba a recordar las glorias de Napoleón, que explican su nuevo éxito o al menos su popularidad. Nicolás Eustache Maurin estaba consciente de todo ello y respondía a esos intereses, pero no fue el único que hizo una serie; se encuentran al menos otras dos más que tienen el mismo tono. Hernán Cortés aparece en todas ellas como el héroe romántico, en donde se entremezcla la figura de un militar que conquista un imperio, pero también la de un personaje que perdona vidas y que, entre todas las luchas que establece, tiene tiempo para

el amor y para seducir a varias mujeres indígenas, desbordadas de sensualidad, quienes en las imágenes de Maurin aparecen fascinadas, no exentas de deseo sexual ante la belleza, el valor, la gallardía de este héroe arquetípico del romanticismo, como lo ha dado en llamar Restall: “Marcial, pero magnánimo; triunfador tanto en la batalla como en el amor; el soldado héroe, el macho que seduce un imperio y funda una nación” (Restall, 2016). La actitud del personaje, la ropa y la composición en todas las estampas refuerzan esa imagen (figuras 1, 2 y 3).



Figura 1. Nicolás Eustache Maurin, *Cortés destruye su flota*, litografía iluminada, ca. 1836. Fuente: col. Museo de América, Madrid.



Figura 2. Nicolás Eustache Maurin, *Zingari presenta a Alaida a Cortés*, litografía coloreada, ca. 1836. Fuente: col. Museo de América, Madrid.

⁴ El título completo de la obra en su primera versión es: *Fernand Cortez; ou, La conquête du Mexique*, tragédie lyrique en 3 actes, de De Jouy et Esmenard. Mise en musique par Gasparo Spontini. Représentée pour le première fois, sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 15, 28 novembre 1809. Paris : Imbault; véase también: Newly Digitized: Spontini's Fernad Cortez, in 2 versions, disponible en <<https://app.getpocket.com/read/2818553976>>; véase también: <<http://blogs.harvard.edu/loebmusic/2013/10/30/newly-digitized-spontinis-fernand-cortez-in-2-versions/comment-page-1>>.



Figura 3. Nicolás Eustache Maurin, *Fernand Cortés se opone a los sacrificios humanos*, litografía coloreada, ca. 1836. Fuente: col. Museo de América, Madrid.

La colección Turgis & Fils sobre Hernán Cortés, durante el Imperio de Napoleón III

Otra prueba contundente que demuestra que continuó por varios años la popularidad tanto de la ópera como de la figura de Hernán Cortés en el público galo es la abundancia de las series sobre el mismo tema. Como ya hemos mencionado, no tenemos pruebas de que las litografías se vendieran en grandes cantidades, pero la repetición de las series es un elemento que habla de ese hecho y que no pudo quedar sólo a un público restringido. Una de ellas es la que hemos llamado colección “Turgis & Fils”, por el nombre del editor que imprimió las estampas. Al igual que con la anterior, no tenemos seguridad del número exacto de estas estampas, y hemos registrado sólo cuatro de ellas, de la colección de Roberto L. Mayer, que se exhibieron en México en 1994, en la exposición *México ilustrado*, presentada en el Palacio de Iturbide, por Fomento Cultural Banamex.⁵

⁵ El catálogo de la exposición es: *México ilustrado. Mapas, planos, grabados e ilustraciones de los siglos XVI al XIX* (1994).

Las cuatro estampas anónimas llevan el título en francés y en español, lo que nos habla que se pensó para un público bilingüe, ¿acaso España y México? La conexión con la ópera es nuevamente evidente, pues se utilizan los dos nombres: Fernand Cortez y Hernán Cortés, además de que varios pasajes coinciden con la trama de Spontini. A decir de Felipe Castro, la fuente histórica de esta versión francesa fue: *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y Tierra Firme del Mar Océano* del cronista Antonio de Herrera, y la inspiración de un conocido crítico y ensayista literario, Jean François de La Harpe (Castro, 2012). Los títulos de las imágenes son los siguientes:

1. *Hernán Cortés destruye los ídolos.*
2. *Hernán Cortés llega a Méjico.*
3. *Hernán Cortés pega fuego a su flota.*
4. *Hernán Cortés vencedor de Tabasco.*

Roberto L. Mayer, ubica esta colección en 1865, fecha muy tardía y en pleno Segundo Imperio francés, pero, aunque no da pruebas, es muy probable que la ópera se haya representado durante el gobierno de Napoleón III. Al menos sabemos que Louis Auguste Turgis fue un editor e impresor francés que fundó la imprenta L. Turgis Jeune hacia 1853, por lo tanto, no pudo hacer la serie antes de ese año. Esta casa se convirtió en una importante firma editorial de estampas e imaginería religiosa de mediados del siglo XIX, con sede en París. En 1856, Turgis abrió una nueva sede de su imprenta en Nueva York, con el nombre de J. Turgis & C. en la cual colaboraron sus hijos y tuvo un relativo éxito en los dos países (Lozano, 2019). Tras su fallecimiento, en 1894, su viuda y herederos continuaron con la imprenta hasta que la sede de Nueva York cerrara en 1908; por su parte la actividad de la imprenta en París cesó en 1928. Por tanto, es evidente que la colección se ubica en el periodo del Segundo Imperio napoleónico, no puede ser más allá de 1870, pues las nuevas

técnicas como la cromolitografía y el fotograbado empiezan a desplazar el gusto por las litografías. Hemos escogido comentar las dos últimas estampas, pues permiten entender la relación con el argumento de la ópera e indagar las fuentes de donde procede la historia que narra.

Hernán Cortés pega fuego a su flota señala el momento en que Cortés decide destruir sus naves, a fines de julio de 1519, para obligar a sus soldados a continuar hacia Tenochtitlán y evitar una rebelión entre aquéllos que apoyaban a Diego Velázquez, gobernador de Cuba. Muchos se negaban a continuar la expedición, pero al cortar la posibilidad de un regreso se apostaba por las alianzas que establecieron los españoles con algunos pueblos mesoamericanos y sus líderes, como el Cacique Gordo de Cempoala. Tal decisión, que algunos consideran no sólo fue del conquistador extremeño, le valieron a éste una audacia temeraria, colocándolo entre los mejores arquetipos del héroe épico. La estampa se divide en tres planos marcados en espiral y de izquierda a derecha con tres diferentes escenas. En la primera se encuentra Hernán Cortés levantando su brazo izquierdo y señalando con su dedo el horizonte; al lado de él figuran cuatro soldados, uno de ellos ha desenvainado su espada y otro levantando su sombrero, en un acto al parecer de adhesión y triunfo anticipado a la conquista. En un segundo plano notamos a un grupo de indígenas formado por mujeres y hombres con penachos y túnicas de estilo clásico observando las naves. En el tercer plano se encuentran los mástiles y las proas de las naves que aluden al hundimiento y a su quema, pues se distingue el humo que se levanta a su alrededor. Las fuentes de tal episodio se encuentran en autores como fray Francisco de Aguilar (1977: 68-69), Francisco López de Gómara (2000: 122-123), Antonio de Solís y Rivadeneyra (1970: 111) y Bernal Díaz del Castillo (1983: 145-146) (figura 4). La exaltación al valor y la audacia de Hernán Cortés son evidentes en esta escena, aunque son también varios los autores modernos que consideran que la quema de las naves es sólo una leyenda histórica (Noticonquista, 2019).

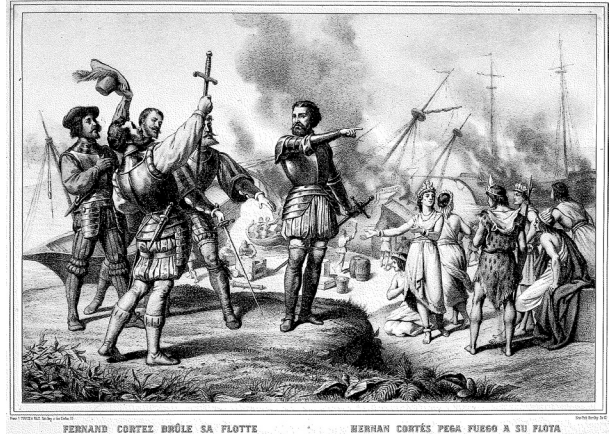


Figura 4. Anónimo, Hernán Cortés pega fuego a su flota, litografía, imprenta de L. Turgis & Fils., ca. 1865. Fuente: Tomado de *México ilustrado. Mapas, planos, grabados e ilustraciones de los siglos XVI al XIX* (1994: 95).

La segunda litografía en la que me detengo es la que lleva por título: *Hernán Cortés vencedor de Tabasco*. Aunque no se da mayor explicación en la estampa y en el argumento de la ópera apenas se menciona este episodio, sin duda se refiere a la batalla de Centla, Tabasco, que se dio cuando desembarcaron los españoles en el 14 de marzo de 1519. Aunque se difiere en las fechas, fue en este lugar donde los conquistadores, provenientes de Yucatán, desembarcan con once bergantines en busca de agua y alimentos, y es aquí donde los mayas-chontales se enfrentan a los españoles en una de las primeras batallas de la conquista, la cual pierden por la superioridad de las armas. Después de la derrota, los caciques ofrecen comida y a varias mujeres como símbolo de paz. La escena representa precisamente ese momento; en el centro de la composición se encuentra Cortés, sentado en una silla a manera de un trono, mientras un líder indígena de pie, que se distingue por el penacho, se acerca y muestra con un gesto de manos los presentes y las mujeres que se les dan como esclavas. Las ropas que portan estas últimas recuerdan las túnicas de la época clásica, si no fuera por los penachos y la desnudez de algunas de ellas (figura 5). Según Francisco López de Gómara, fue en el grupo de estas mujeres donde también se incluyó a la famosa doña Marina o Malinche (López de Gómara, 2000:

82), que será de gran ayuda como intérprete, pero que desde luego no se distingue en la estampa ni tampoco se le menciona en la ópera de Spontini. Lo importante es destacar que de nueva cuenta la figura de Cortés como inteligente y aguerrido militar se encuentra en esta narración y se explica en el contexto francés.



Figura 5. Anónimo, Hernán Cortés vencedor en Tabasco, litografía, imprenta de L. Turgis & Fils., ca. 1865. Fuente: Tomado de *México ilustrado. Mapas, planos, grabados e ilustraciones de los siglos XVI al XIX* (1994: 94).

El expansionismo de Napoleón III, quien siempre quiso igualar las glorias de su tío, se expresó en varias campañas colonialistas. En África, continúa con la penetración iniciada por el rey Luis Felipe en Argelia y Senegal; en Asia, por el Tratado de Tien Tsin interviene en China en 1860, así como en Indochina, con la expedición franco-española, emprende una empresa colonizadora en Vietnam, Laos y Camboya entre 1862 y 1867; en Europa fomenta la unidad italiana con la colaboración del primer ministro de Piemonte Camilo Cavour entre 1854-1860, y participa en la Guerra de Crimea entre 1853-1856. Por otro lado, la injerencia de Francia en Latinoamérica es de sobra conocida, con un proyecto de protectorado en Ecuador, en 1859, y su intervención en México inicia en 1862 y continúa con la creación de una monarquía con Fernando Maximiliano de Habsburgo como

emperador, entre 1864-1867. No resulta extraño, por tanto, que en este ambiente colonialista la figura de Hernán Cortés cobre interés en el público galo y quizás se fomente por el mismo Napoleón III.

La colección Michaud y Thomas

La tercera colección que se analiza se compone de cuatro litografías hechas en un tamaño relativamente grande (45 × 53 cm)⁶ publicadas por la casa de Julio Michaud y Thomas.⁷ El título de la serie es: “Historia Mexicana”, tienen los créditos de la imprenta de Pista, rue de Lions, San Paul 16, y fueron hechas por el dibujante litógrafo: C. Breban.⁸ Aunque quizás fueron para un público mexicano, y en este caso no estarían relacionadas con la ópera, el haber sido impresas en talleres franceses y bajo el cuidado de un editor de ese país también las vinculan con las anteriores series. Suponemos se concibieron en 1848, por una anotación a lápiz que se encuentra al margen. Estas litografías son prácticamente desconocidas y quizás se deba a que hay pocas copias, por eso me inclino a creer que tuvieron una circulación restringida como parte de un proyecto para la historia de México, pues se tienen también otras cuatro imágenes relacionadas con la Independencia. Los títulos de la conquista son los siguientes:

1. *Moctezuma emperador mejicano.*
2. *Muerte de Moteuczoma.*

⁶ Hay una estampa relativa a la Independencia con la figura de Iturbide en el Museo Nacional de Historia y en ella se tiene medidas. Véase María Eugenia de Lara Rangel *et al.* (1993: 192).

⁷ Para la historia de esa casa litográfica véase: Aguilar Ochoa (2015: 161-187).

⁸ No se encontraron datos de algún artista con el nombre de Charles Breban, u otro con la inicial C.; hay, en cambio, dos artistas con ese apellido; véase: Benezit (1924: t. 1, 740). Se mencionan en el *Diccionario Bénézit* a Louis Adolphe Brébant, nacido en París en 1819 y quien expuso en el salón de la Academia en 1863 y 1867; también se menciona a Albert Brébant-Piel, quien estuvo en Londres y expuso en la Royal Academy en 1848 y 1852. No hay seguridad de que sea el mismo artista o dos personajes distintos.

3. *Guatimonzin emperador mejicano.*
4. *Bautismo de Magiscatzin, Rey de Tlascala.*

Se tomó en consideración la fecha a lápiz, de 1848, que podría indicar la fecha de su impresión, y se buscaron noticias en los periódicos de la época, como *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano*, *El Omnibús*, *El Tiempo* y *El Universal* desde ese año y hasta 1855, en ninguno de los cuales apareció la venta o el anuncio de este álbum. La investigación, no obstante, demostró, que es muy probable que se publicaran en esa fecha, pues una primera prueba es que la asociación de Julio Michaud y Thomas, que estuvo vigente entre los años de 1846 a 1853.⁹ No sorprende que la Casa Michaud y Thomas prefirió los talleres litográficos de la capital francesa a pesar de que en México ya existían talleres de cierto prestigio como la de Masse y Decaen. Hemos escogido dos de las escenas de la serie, por considerar que en ellas es más notoria la presencia de Cortés.

Estampa 1 Moctezuzoma emperador mejicano

La serie de esta colección empieza con la imagen que lleva como título: *Moctezuzoma emperador mejicano*. En esta litografía se narra el famoso encuentro entre Cortés y Moctezuma, un día después de su arribo a la gran Tenochtitlán, el 8 de noviembre de 1519, tras de un largo viaje que inició cuando llegaron a las costas de Veracruz, en abril de ese mismo año. (figura 6). La escena transcurre en el interior de uno de los palacios del emperador y, por las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, Antonio de Solís, López de Gómarra y William Prescott, entre otros, se sabe que sucedió al día siguiente de que llegaron a la gran ciudad mexicana, en la visita que hizo Cortés al *huey tlatoani*. Del lado derecho se aprecia a Moctezuma en una es-

⁹ Por documentos notariales se sabe que la fecha oficial de la separación de estos socios ocurrió el 22 de febrero de 1854, pero es evidente que desde meses antes no hubo trabajos litográficos hechos por ambos personajes (“Disolución de la compañía entre Michaud y Thomas”, Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, notario 242, Plácido Ferriz, 22 de febrero de 1854, vo. 1488, folio 12).

pecie de trono, que destaca pues lo adorna un disco de plumas a sus espaldas, rodeado a su izquierda de tres miembros de su séquito que visten penachos y faldellín de plumas, además de ir descalzos, uno de ellos lleva un arco y otro un macuahuitl (macana con navajas de pedernal). A diferencia de sus cortesanos, el gobernante viste con mayor riqueza, porta en su mano izquierda una estafeta de mando, propia de los reyes europeos y, a su derecha se encuentra la que suponemos es la Malinche, quien apenas se distingue entre los dos grupos. Cortés aparece al centro, destacando junto a cuatro de sus generales, que fueron consignados entre otros escritores por Bernal Díaz Castillo y que serían: Pedro de Alvarado, Juan Velázquez de León, Diego de Ordaz y Gonzalo de Sandoval (Díaz del Castillo, 2002: 164) vestidos a la moda militar del siglo XVI.



Figura 6. C. Breban, *Moctezuma emperador Mexicano*, litografía, 1848. Fuente: Julio Michaud, editor, Lit. Pista, rue de Lions, St. Paul 16, col. particular.

Para el siglo XIX el encuentro de Cortés y Moctezuma gozaba de una larga tradición en las representaciones artísticas que se remontaban a la época virreinal; sin embargo, la gran mayoría de estas representaciones resaltan el momento en que se conocieron los dos personajes en la calzada de Iztapalapa, es decir un día antes, el 8 de noviembre. Esto se comprueba en un grabado con la misma escena en *La historia de la Conquista*, de Antonio de Solís y

Rivadeneira, publicada en Madrid en 1784, en la imprenta de Antonio de Sancha y con grabados de Idelfonso Vergara, Fernando de Siena y José Jimeno.

Todas estas representaciones, y otras más con el mismo tema, me llevaron a preguntar ¿Por qué se escogió este pasaje en el palacio y no el tradicional encuentro en la calzada de Iztapalapa? La respuesta vino al leer un fragmento de *La historia de la Conquista* de William Prescott, la obra que gozaba de gran popularidad en México y en la cual se menciona el momento en que Hernán Cortés aprovecha para insistir al emperador mexica que abjure de su religión y se haga cristiano. Según el texto fue la ocasión en que: “Explicó con toda claridad que le fue posible, las doctrinas de la Iglesia, con respecto a los misterios de la Trinidad, de la Encarnación, y del periodo de las culpas [...] Aseguró a Moctezuma que los ídolos a quienes tributaban culto eran el mismo Satán bajo diferentes formas. Prueba suficiente de ello daban los sangrientos sacrificios que imponían, los cuales contrastaban con los ritos puros y sencillos de la misa” (Prescott, 1970: 261). Por ello, el segundo encuentro fue —desde esta óptica— más importante que el primero, pues es cuando el conquistador “presentó la fe verdadera” y uno de los motivos, supuestamente cardinales, por lo cuales los españoles se encontraban ahí.

Evidentemente, al elegir este pasaje la intención era resaltar el importante legado que dejó la Conquista, como fue la religión. Estaba implícito el mensaje de que este momento histórico fue crucial y no sólo para tomar como botín las riquezas de los pueblos indígenas, sino para salvarlos de la idolatría que los llevaba a prácticas salvajes como los sacrificios humanos. De esta manera, hay una justificación de la presencia de Cortés en el imperio de Moctezuma, la cual fue movida por la providencia, según lo presentaron varios autores.

Estampa 2 Guatimozin emperador mejicano

La tercera estampa retrata uno de los momentos finales de la toma de Tenochtitlán, con el cautiverio de

Cuauhtémoc, personaje que, como sabemos, fue el último tlatoani, quien sucedió a Cuitláhuac, muerto de viruela el 25 de noviembre de 1520. Hay nuevamente saltos convenientes en esta narración gráfica, pues no se toca cuando los españoles huyen de la ciudad, en la madrugada del 30 junio de 1520, en lo que se conoce como la “Noche triste”. Tampoco el asedio a la ciudad mexica, que empezó el 30 de mayo de 1521 y duró 75 días, librándose en este tiempo una lucha a muerte entre mexicas y españoles. Fue en el momento final, el 13 de agosto de 1521, cuando Cuauhtémoc, en su intención de huir con su familia, es atrapado en una canoa por el capitán García Holguín y después llevado a presencia de Cortés. La estampa, al igual que las otras, incluyó un texto que explica lo que sucede, pues se lee lo siguiente: “Guatimozin, diciendo: ¿qué aguardas valeroso capitán que no me quitas la vida con ese puñal que traes a tu lado? prisioneros como yo, siempre son embarazos al vencedor: acaba conmigo y tenga yo la dicha de morir o tus manos ya que me ha faltado, la de morir por mi patria”.

Nuevamente la escena esconde una intención de exaltación al conquistador detrás de esa aparente narración imparcial, pues no se escogió el momento preciso cuando Cuauhtémoc fue capturado en el lago por García de Holguín. Al buscar una razón para esto, me queda claro que la intención era dar protagonismo a Hernán Cortés en la caída de Tenochtitlán, y dejarlo como un héroe que ha perdonado a su adversario: “El Cortés clemente”; pero la situación real fue distinta, ya que Cuauhtémoc pidió un sacrificio ante la derrota, como correspondía a un guerrero mexica, y esto fue transmitido a Cortés por lo interpretes Jerónimo de Aguilar y la Malinche, quienes en la litografía, por cierto, no se encuentran (Matos, 2019). En la estampa vemos en una habitación a dos grupos claramente divididos: el de los españoles que están de pie, con Cortés al frente y dos acompañantes, y el de Cuauhtémoc que se encuentra sentado y encadenado de las manos teniendo a su lado a tres mujeres, dos de ellas de pie y una arrodillada, que se muestran apesadumbradas e incluso llorando y un niño que se recarga en las piernas del gobernante (figura 7).



Figura 7. C. Breban, *Guatimozin emperador mexicano*, litografía, 1848. Fuente: Julio Michaud, editor, Lit. Pista, rue de Lions, St. Paul 16, col. particular.

Estas estampas junto con las otras dos eran la visión conservadora de la historia que surgía en un momento crucial como era el año de 1848. ¿Qué sucedía en ese contexto para dar origen a este tipo de representaciones? Y sobre todo: ¿Quién o quiénes pudieron ser los que mandaron hacer las estampas? El editor, creo yo, sólo fue un vehículo para plasmar los ideales de alguien más.

Imágenes en un contexto histórico

Si partimos que las estampas fueron hechas en 1848, de lo cual no tengo dudas, el primer factor de influencia fueron las ediciones mexicanas de *Historia de la conquista de México*, de William Prescott, publicada en 1844 por dos editores: Ignacio Cumplido y Vicente García Torres, la cual fue traducida al español de la primera edición en inglés publicada en los Estados Unidos un año antes, en 1843. La obra gozó de gran popularidad en los dos países, pero se hizo énfasis en que: “a nadie más que al público mexicano interesa la importante obra de Prescott”. De hecho, un tercer volumen de esta obra sale a la luz en 1846, con el título de *Explicación de las lá-*

minas pertenecientes a la “*Historia antigua de México y la de su conquista*” que se ha agregado a la traducción mexicana de la de William H. Prescott. Este tomo en realidad no es parte de la traducción, sino que incluía 71 litografías y explicaba las fuentes de donde fueron tomadas con grabados de José María Heredia e Hipólito Salazar (Estrada, 2000: 153-155).

Pero más allá de las múltiples lecturas que se han hecho a la obra de Prescott, lo importante es destacar que en este libro se presenta a Hernán Cortés como un héroe moderno, se puede decir hasta progresista, como bien ha señalado Juan Ortega y Medina, “porque según su intérprete Prescott, no viene a ser sino un instrumento de las fuerzas históricas nuevas (socioculturales); es decir, un intérprete y fiel ejecutor de la necesidad de la historia”

(Ortega y Medina, 1970: XIX); un hombre de acción al que se le abonaba un talento extraordinario que ya se había forjado en la historiografía tradicional, desde Bernal Díaz del Castillo, pasando por López de Gómara hasta Solís y Rivadeneira. Pero quizás la novedad se encontraba, en este caso, en considerar la idea del progreso como génesis de cambio. En este sentido la conquista se justificaba, a pesar de todas sus atrocidades y abusos, por la necesidad histórica de “progresar moral, material y sobre todo religiosamente [...] es decir, la Conquista, que por ese arbitrio ético aparece como algo forzosamente necesario e inevitable” (Ortega y Medina, 1970: XXIX).

Por otro lado, la búsqueda de explicaciones a la desastrosa realidad del momento, a partir de la historia, se hizo imperativo. Sin duda eran años muy difíciles para el país, pues se arrastraba una inestabilidad política que había iniciado desde la consumación de la Independencia. Uno de los problemas más graves vendría precisamente en estos años, con la guerra entre los Estados Unidos y México. El inicio de las hostilidades se dio el 13 de mayo de 1846, dentro de un trasfondo de anarquía y desorden político que explican la derrota. A los descalabros militares en el norte del país le siguen la toma del puerto

de Veracruz y luego las heroicas batallas de Churubusco, Chapultepec y Molino del Rey, que culminan con la toma de la ciudad de México el 14 de septiembre de 1847.

No era extraño entonces que fuera en estos años cuando se gestaron con mayor solidez los dos proyectos antagónicos que lucharán en las décadas siguientes: el proyecto liberal y el conservador. El primero a favor de la república y con la intención de realizar reformas que afectaban los intereses y privilegios de la Iglesia y el Ejército, y el segundo con un proyecto monárquico que no buscaba cambios radicales, sino cambiar al país con las instituciones heredadas de la Colonia, como la Iglesia. El trauma de la guerra hará más virulento el enfrentamiento ya que el tratado de Guadalupe-Hidalgo mostrará la debilidad del país pues a más de pagar el costo de la guerra, se perdían los inmensos territorios de California, Nuevo México y Arizona, además de que se reconocía la independencia de Texas. Pero significativamente, ante este panorama que borró el optimismo inicial después de la Independencia, surgió, como algunos autores han señalado, un periodo de profunda reflexión y de renovada búsqueda de remedios para el país. Se buscó explicar, a través de la historia, como hemos dicho, las calamidades que asolaban a la nación, abriendo así un debate público.

Este debate se ventiló principalmente en cuatro diarios de la ciudad de México: *El Siglo Diez y Nueve*, liberal moderado; *El Universal* y *El Tiempo*, conservadores; y *El Monitor Republicano*, liberal; pero también en numerosos folletos y en los libros de reinterpretación de la historia de México escritos por Lucas Alamán, el doctor José María Luis Mora, el general José María Tornel y Luis G. Cuevas (Salmerón, 2015: 35).

Pensadores como don Lucas Alamán y el general José María Tornel fueron algunos de los intelectuales mexicanos que participaron en estos debates y por lo cual no se descarta que hayan sido promotores o al menos colaboradores en la creación de la serie *Historia Mexicana*.

Un posible patrocinador

Con todo lo anterior podemos deducir numerosas pistas que, a mi juicio, nos conducen inevitablemente a don Lucas Alamán Escalada (1792-1853) como el posible patrocinador de la obra. Don Lucas fue un importante político, empresario minero, escritor e historiador mexicano además de líder del grupo conservador y su principal ideólogo. Perteneciente a una prominente y adinerada familia de Guanajuato que se había arruinado con el movimiento de Hidalgo, recibió una esmerada educación humanística científica. Si hubo alguien que promoviera la serie, nadie más que este personaje pudiera estar interesado en publicar una historia como la que se toca aquí, pues participó en la edición mexicana de la *Historia de la Conquista* editada por Vicente García Torres, pero además, tuvo contacto con el autor William Prescott, con quien se carteaba e incluso elogió su trabajo en sus artículos, como en las *Disertaciones sobre la historia de México*; pero había todavía muchas más razones para ese patrocinio.

Don Lucas Alamán, fue apoderado y administrador de los bienes de Hernán Cortés desde 1826, que incluían propiedades rústicas y urbanas, así como el patronato del Hospital de Jesús, que proporcionaba jugosas rentas a sus descendientes, el duque de Terranova y Monteleone, además de titular del exmarquesado de Oaxaca. Especialmente la hacienda de Atlacomulco, después de haber sido arrendada a particulares volvió a ser administrada por don Lucas, quien vio un gran potencial en su explotación, justo en 1848¹⁰ cuando, supongo, se hizo la serie de la Conquista. Pero la defensa a Cortés fue mucho más allá de sus propiedades: un hecho poco conocido es el rescate y la protección que se hicieron de los restos del conquistador extremeño por parte igualmente de don Lucas en varias ocasiones.

¹⁰ Para este tema véase Jan Bazant (1969: 228-247); véase también *Exposición (sic) que hace a la cámara de diputados del congreso general el apoderado del duque de Terranova y Monteleone...* (1828).

Recordemos que dos años después de la consumación de la Independencia de México —en 1823— existía un fuerte sentimiento antiespañol; por ello, el gobierno propuso que el 16 de septiembre del mismo año se exhumaran los restos de Cortés y fueran llevados al quemadero de San Lázaro. Cortés se había convertido entonces en un villano, pero al enterarse del suceso, Lucas Alamán intervino y una noche antes ocultó la urna en el piso, bajo la tarima del altar mayor. Alamán tomó la iniciativa pues además de sus vínculos con la familia del descendiente, ya promovía la reivindicación del conquistador extremeño, por ello no consideraba correcto que siguiera en ese sepulcro improvisado y en 1836 exhumó los huesos y reemplazó la urna por una nueva, ya que todos estos objetos seguían siendo los mismos desde el segundo entierro. Después de las renovaciones, trasladó la nueva urna a un nicho del lado del Evangelio y permaneció secreto durante 110 años. En 1843, Alamán entregó a la embajada de España el “Documento del año de 1836”, en el cual revelaba el secreto del lugar del entierro y las señas particulares del estado de los huesos, de la urna y de la caja.¹¹ Allí permaneció hasta que, en 1946, varios miembros de la embajada española, junto con algunos historiadores mexicanos realizaron la exhumación.¹²

No obstante, la defensa más importante de Lucas Alamán a la Conquista y a Hernán Cortés vendrían a través de sus escritos. Como varios investigadores han señalado, el político mexicano fue un ferviente católico, amante del orden, “creyente en la validez de la tradición hispánica y empeñado en la construcción de un futuro de progreso nacional, que supiera conciliar los valores heredados de la etapa virreinal con las ventajas ofrecía por el mundo moderno” (Flores Hernández, 2003: 171-201). Varias veces ministro de Relaciones Interiores y Exteriores, además de diputado, don Lucas estaba muy consciente de los proble-

mas nacionales y la búsqueda de soluciones fue una de sus prioridades. Por eso, no resulta extraño que para 1844 incursione en su faceta como historiador, pues estaba convencido de que la Historia permitiría comprender el presente y buscar soluciones a la dura realidad que se vivía. Con ese ánimo, aquel año empezó a dar una serie de lecturas de algunos estudios suyos, ante los socios del Ateneo Mexicano. Esas lecciones, si así se les pueden llamar, dieron origen a un libro de tres tomos conocido como: *Disertaciones sobre la historia de la república megicana (sic) desde la época de la conquista que los españoles hicieron a fines del siglo XV y principios del XVI... hasta la independencia*; el primer tomo fue publicado en 1844, el segundo en 1845, y el tercero en 1849, detenido tanto tiempo en parte por la Guerra con los Estados Unidos. En el primer tomo incluyó temas importantes del conquistador como la expedición a las Hibueras, las noticias personales sobre Hernán Cortés y las fundaciones y empresas realizadas por el extremeño. En sus *Disertaciones...*, el autor parte una idea básica: los momentos fundacionales para México son la Conquista y la Independencia, por eso dedica este primer tomo a la etapa del encuentro entre las dos culturas y en donde el papel protagónico lo tiene Hernán Cortés, refiriéndose a él como un “hombre extraordinario” “fundador del México moderno”. Pese a reconocer el grado de cultura de los pueblos indígenas, los sacrificios humanos representan un estado inferior al desarrollo humano. Por tanto, se deberían ver no los aspectos negativos que se narran de las atrocidades de los españoles sino “lo que a partir de esos acontecimientos se construye”. La evangelización a los indígenas representa, por tanto, una acción civilizadora, por ello llega a afirmar lo siguiente: “Con la religión [los españoles] les enseñaron también las artes más necesarias á la vida civil y dieron principio á la industria á que la Nueva España debió su grandeza y prosperidad” (Alamán, 1991: 202-203).

Ver a Hernán Cortés como un instrumento de estos designios implicaba sólo dar un paso más. Finalmente, si fueron crueles los españoles, no lo eran menos los indígenas entre sí mismos, aseguraba

¹¹ Otros autores que han escrito sobre los restos de Cortés son: Cristian Duverger (2005) y Matthew Restall (2019: 290-293).

¹² Véase también: “Los restos de Hernán Cortés”, WikiMéxico, recuperado de: <<http://www.wikimexico.com/articulo/los-restos-de-hernan-cortes>> (consultada el 4 de noviembre de 2019).

Alamán en sus escritos. Tales ideas se hicieron más profundas a partir de la derrota con los Estados Unidos en 1848, con lo cual le lleva a afirmar, en una carta que dirige a Antonio López de Santa Anna: “Conservar la religión católica porque creemos en ella y porque aún, cuando no la tuviéramos por divina, la consideramos como el único lazo común que liga a todos los mexicanos”.¹³

Conclusiones

La revisión de las tres colecciones de litografía aquí expuestas nos permite considerar que sólo se explican en un contexto histórico. Es evidente que dos de ellas se ven fuertemente influenciadas por la ópera de Gaspar Spontini para celebrar las glorias militares de Napoleón I, pero también esa exaltación con vino a los intereses del gobiernos posteriores, como el del rey Luis Felipe en Francia y el de Napoleón III, pues para ambos la figura del Gran Corzo sirvió como estrategia política. La lectura de las imágenes, sin embargo, puede ir más allá de estos puntos, pues nos permiten entender cómo se vio la Conquista y la figura de Hernán Cortés en contextos distintos, pues la tercera colección se conecta con situaciones políticas de México, como el posterior desanimo después de la Guerra con los Estados Unidos. Hernán Cortés es un personaje que ha sido considerado un villano o un héroe, según las circunstancias y momentos históricos, por ello es conveniente desentrañar lo que se encuentra detrás de cada imagen, permitiendo que la labor de un historiador tenga un sentido más amplio al explicar las construcciones de los héroes y villanos.

Bibliografía

AGUILAR OCHOA, Arturo (2015), “La empresa Julio Michaud: su labor editorial en México y el fomento a la obra de artistas franceses 1837-1900”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. XXXVI, núm. 141, pp. 161-187

¹³ Carta de Alamán a Antonio López de Santa Anna, en 1853, citada por Benjamín Flores Hernández (2003: 70).

- AGUILAR, Francisco de [fray] (1977), *Relación breve de la conquista de la Nueva España*, México, UNAM-IIIH.
- ALAMÁN, Lucas (1991), “Séptima disertación. Establecimiento y propagación de la religión cristiana en la Nueva España”, en *Disertaciones sobre la historia de la república mexicana*, antología y est. introd. de Leopoldo Solís y Guillermina del Valle, México, Conaculta.
- ANDERSON, Patricia (1991), *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press.
- BAZANT, Jan (1969), “Los bienes de la familia de Hernán Cortés y su venta por Lucas Alamán”, *Historia Mexicana*, vol. 19, núm. 2, pp. 228-247
- BÉNÉZIT, Emmanuel (1924), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, París, Ernest Gründ, t. I, p. 740.
- BOIME, Albert (2004), *Art in an Age Counterrevolution, 1815-1848. A Social History of Modern Art*, vol. 3, Chicago / Londres, The University of Chicago Press..
- BOOTH, Marilyn, ed. (2010), *Harem Histories. Envisioning Places and Living Spaces*, Durham / Londres, Duke University Press
- CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe (2012), “La ópera ‘Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique’ y el exotismo imperial”, *Peregrinaciones en el Pasado, Blog de Felipe Castro Gutiérrez*, recuperado de: <<https://felipecastro.wordpress.com/2012/01/27/la-opera-fernand-cortez-ou-la-conquete-du-mexique/>> consultado el 23 de septiembre del 2020.
- CUADRIELLO, Jaime (2010), “Para visualizar al héroe: Mito, pacto y fundación”, en *El Éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México, UNAM / Munal, pp. 38-104
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1983), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Editorial Patria.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (2002), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa.
- DUVERGER, Cristian (2005), *Hernán Cortés: más allá de la leyenda*, Madrid, Taurus.
- Exposicion [sic] que hace a la Camara de Diputados del Congreso General el apoderado del Duque Terranova y Monteleone, sobre las proposiciones presentadas por los señores diputados Don Matias Quintana y Don Manuel Cañedo, relativas à las propiedades que dicho Duque tiene en esta República México*, José Fernández impresor, 1828.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel (2000), “Las litografías y el Museo Nacional como armas del nacionalismo”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla*

- a la nación mexicana, 1750-1860, México, Museo Nacional de Arte / UNAM-IE, pp. 153-155.
- FARWELL, Beatrice (1981) *French Popular Lithographic Imagery 1815-1870, Lithographs and Literature*, vol. I, Chicago, The University of Chicago Press.
- FLORES HERNÁNDEZ, Benjamín (2003), “Del optimismo al pesimismo. Una interpretación de México en las *Disertaciones* de Lucas Alamán”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, julio-diciembre, núm. 55, año 24, pp. 171-201.
- “Iterregno I: Destino de Moctezuma” (2010), en *El Éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México, UNAM / Munal,” pp. 106-144.
- LARA RANGEL, María Eugenia de, et al. (1993), *De Doorbraak van de Hoop. México van 1810 tot 1910* Bruselas, Bank Bruxelles Lambert.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco (2000), *La conquista de México*, Madrid, Dastin Historia.
- LOZANO SÁNCHEZ, Israel, catalogador (2019) “San Caralampio en el Museo Cerralvo”, recuperado de <[http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MCM&txtSimpleSearch=Turgis,%20Louis%20Auguste&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&-search=simple&MuseumsSearch=MCM%7C&MuseumsRolSearch=29&listaMuseos=\[Museo%20Cerralbo\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MCM&txtSimpleSearch=Turgis,%20Louis%20Auguste&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&-search=simple&MuseumsSearch=MCM%7C&MuseumsRolSearch=29&listaMuseos=[Museo%20Cerralbo])> (consultada el 10 de abril de 2020)
- MARRIMAN, Michael (1988), *Painting Politics for the Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France. 1830-1848*, New Haven / Londres, Yale University Press, pp. 149-163.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (2019), “Mitos y realidades de la Conquista de México”, conferencia inaugural, Cuarto Encuentro Libertad por el Saber. 1519 a Quinientos Años, El Colegio Nacional, 21 de octubre, recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=V2N6j-JO1P4k>> (consultada el 30 de octubre de 2019).
- México ilustrado. Mapas, planos, grabados e ilustraciones de los siglos XVI al XIX* (1994), México, Fomento Cultural Banamex.
- NOTICONQUISTA (2019), “La quema de las naves una leyenda histórica y sus realidades”, recuperado de: <<https://www.noticonquista.unam.mx/portada/semanal/1407>> (consultada el 18 de octubre del 2020).
- ORTEGA Y MEDINA, Juan A. (1970), “Prólogo”, en William H. PRESCOTT, (1970), *Historia de la conquista de México, con un bosquejo preliminar de la civilización de los antiguos mexicanos y la vida de Hernando Cortés*, México, Porrúa (Sepan cuántos..., 150).
- PRESCOTT, William H. (1970), *Historia de la conquista de México, con un bosquejo preliminar de la civilización de los antiguos mexicanos y la vida de Hernando Cortés*, tomada de la edición de 1844, traducida al castellano por don José María González de la Vega, pról., notas y apéndice de Juan A. Ortega y Medina, México, Porrúa (Sepan cuántos..., 150).
- RESTALL, Matthew (2016), “La contradictoria inmortalidad de Hernán Cortés”, *Letras Libres*, 15 de diciembre, recuperado de: <<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/la-contradictoria-inmortalidad-hernan-cortes>> (consultada el 18 de marzo del 2020).
- RESTALL, Matthew (2019) *Cuando Moctezuma conoció a Cortés. La verdad del encuentro que cambio la historia*. México, Taurus, p. 112.
- SALMERÓN SANGINÉS, Pedro (2015), *Juárez. La rebelión interminable*, México, Editorial Crítica.
- SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio de (1970), *Historia de la conquista de Méjico: población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de la Nueva España*, Madrid, Espasa-Calpe.
- UNAM y Munal (2010), *El Éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México, UNAM / Munal.