

**MÉXICO EN LA POLÍTICA MEMORIAL DE FRANCIA (1830-1870):  
ARTE Y PROPAGANDA DE UNIDAD NACIONAL  
MONÁRQUICO-REVOLUCIONARIA**

*MEXICO IN THE POLITICS OF MEMORY IN FRANCE (1830-1870):  
ART AND PROPAGANDA OF MONARCHICAL-REVOLUTIONARY  
NATIONAL UNITY*

Custodio Velasco Mesa\*  
Universidad de Sevilla (España)

**RESUMEN:** Este artículo analiza la política memorial e identitaria nacional emprendida por los gobiernos de Luis Felipe de Orleans y Napoleón III mediante la promoción de obras de arte sobre sus campañas militares en México. Conforme a ello, además de aportar evidencias documentales inéditas al respecto, se examina el discurso iconográfico de un significativo conjunto de representaciones que, auspiciadas por el Estado, constituyeron dispositivos de memoria y propaganda gubernamental. La investigación conecta el fomento, creación y difusión de esas obras con la articulación de programas memoriales destinados a la cohesión nacional. Adopta, por tanto, una perspectiva interdisciplinar que contribuye al conocimiento de dos dominios no totalmente explorados: la promoción artística sobre las expediciones y, concebidas esas obras como plataformas de propaganda, la política memorial de unidad nacional desplegada en Francia entre 1830 y 1870. Política sobre la que aquí se advierte una propuesta inédita: la conciliación, aparentemente contradictoria, de herencias monárquicas y revolucionarias.

**PALABRAS CLAVE:** Política memorial. Propaganda. Nacionalismo. Arte. Francia-México.

**ABSTRACT:** *This article analyzes the politics of memory and national identity undertaken by the governments of Louis Philippe of Orleans and Napoleon III by promoting works of art about their military campaigns in Mexico. Accordingly, the article examines, based on unpublished documentary evidence in this regard, the iconographic discourse of a significant set of representations sponsored by the State, which were used as instruments of memory and government propaganda. The research connects the promotion, creation and dissemination of these works with the articulation of memory politics for national cohesion. The article adopts, therefore, an interdisciplinary perspective that contributes to the knowledge of two areas not fully explored: the works of art about the expeditions in*

\* **Correspondencia a / Corresponding author:** Custodio Velasco Mesa. Departamento de Historia Contemporánea. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla. Calle Doña María de Padilla s/n (41004-Sevilla). — [custovelasco@us.es](mailto:custovelasco@us.es) — <https://orcid.org/0000-0002-9657-7183>

**Cómo citar / How to cite:** Velasco Mesa, Custodio; (2026). «México en la política memorial de Francia (1830-1870): arte y propaganda de unidad nacional monárquico-revolucionaria», *Historia Contemporánea*, 81, 515-548. <https://doi.org/10.1387/hc.25101>.

Recibido: 7 septiembre, 2023; aceptado: 21 febrero, 2024.



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

*Mexico and, conceived these works a propaganda platform, the politics of memory for national unity deployed in France between 1830-1870. Politics on which an unprecedented proposal is highlighted here: the conciliation, apparently contradictory, of monarchical and revolutionary legacy.*

**KEYWORDS:** *Memory Policy. Propaganda. Nationalism. Art. France-Mexico.*

**LABURPENA:** Artikulu honek Luis Filipe Orleanskoaren eta Napoleon III.aren gobernuek Mexikon egindako kanpaina militarrei buruzko artelanak sustatuz abiarazi zuten oroimen- eta identitate-politika nazionala aztertzen du. Horretarako, ebidentzia dokumental argitaragabeak aurkezteaz gain, Estatuak babestutako irudikapen-multzo esanguratsu baten diskurtso ikonografikoa aztertzen du artikuluak; irudikapen haiek oroimenerako eta gobernuaren propagandarako tresna izan ziren. Azterketak artelan haien sustapena, sorrera eta hedapena kohesio nazionalerako oroimen-programen egituraketarekin lotzen ditu. Hortaz, diziplinarteko ikuspegi bat darabil, erabat aztertu gabeko bi eremu ezagutzen lagunduko duena: batetik, espedizioen gaineko sustapen artistikoa, eta, bestetik, artelan horiek propagandarako plataformatzat hartuta, 1830etik 1870era bitartean Frantzia hedatu zuten batasun nazionalerako oroimen-politika. Eta artikuluan politika horri buruzko proposamen berri bat nabarmentzen da: ondare monarkikoaren eta iraultzailearen uztarketa itxuraz kontrastesankorra.

**GAKO-HITZAK:** Oroimen-politika. Propaganda. Nazionalismoa. Artea. Frantzia-Mexiko.

## Introducción

Tras su independencia en 1821, México fue, por distintos motivos, foco de atención para países de las dos orillas del Atlántico. En esencia, unos y otros se vieron atraídos por las posibilidades de expansión que les ofrecía un territorio extenso, en donde la riqueza de recursos confluía con la fragilidad política. De hecho, se trataba de un Estado necesitado de financiación e inmerso en una inestabilidad que habría de prolongarse durante las décadas que siguieron a su emancipación. A un lado del océano, formulada la «Doctrina Monroe» por Quincy Adams en 1823, estaba la aspiración de Estados Unidos por extender sus dominios hacia el sur y el oeste, esto es, por incorporar parte importante del vasto territorio que ocupaba el antiguo Virreinato de la Nueva España; un propósito alcanzado tras la Guerra México-Americana (1846-1848) y la firma del «Tratado de Guadalupe Hidalgo» en 1848<sup>1</sup>. Al otro lado, junto a los casos de España y Reino Unido, Francia emerge como potencia con intereses económicos en la zona, renovados e incrementados hasta el punto de emprender, en tres décadas, dos campañas militares en México. La Primera Intervención, también conocida como «Guerra de los Pasteles», se desarrolló entre 1838 y 1839, en un contexto en que Francia, paralelamente a su reincorporación al régimen liberal con Luis Felipe de Orleans en 1830, experimentaba un notorio impulso económico<sup>2</sup>. La Segunda Intervención, denominada «Campaña de México» (1862-1867), tuvo lugar en el marco de la ambiciosa política exterior de Napoleón III que, al objeto de ampliar mercados y elevar el prestigio del Segundo Imperio dentro y fuera de sus fronteras, llevó a intervenciones militares en distintos continentes. Las expediciones a México integraron, de ese modo, una más vasta iniciativa, extendida a África, Extremo Oriente y a algunos enclaves de Europa<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> El Tratado de Guadalupe Hidalgo del 2 de febrero de 1848 permitió a Estados Unidos la anexión del 55% del territorio de México, incluyendo los actuales Estados de California, Nevada, Utah, Nuevo México y Texas, además de parte de Arizona, Colorado, Oklahoma, Kansas y Wyoming. Véase *Tratado de paz, amistad, límites y arreglo definitivo entre la República Mexicana y los estados Unidos de América*, Imprenta de J. M. Lara, Querétaro, 1848. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/tratado-de-paz-amistad-limite-y-arreglo-definitivo-entre-la-republica-mexicana-y-los-estados-unidos-de-america-firmado-en-guadalupe-hidalgo-el-2-de-febrero-de-1848-con-989192/>; asimismo, Sobranes Fernández y Vega Gómez, 1998.

<sup>2</sup> Jardín y Tudesq, 1973, pp. 204 y ss.

<sup>3</sup> Milza, 2006, pp. 624-648.

Decididamente, en la coyuntura económica expansiva que experimentaron los regímenes de Luis Felipe y Napoleón III, paralela a la gradual y no sin dificultades consolidación del liberalismo, México permitió ampliar el área de influencia comercial y geoestratégica de Francia. Dos datos son elocuentes al respecto. En 1830, año en que Francia reconoció la independencia de México, el comercio entre ambos países alcanzó una cifra récord: 39.711.485 francos. Y solo un año después, en 1831, México ya era el cuarto cliente mundial de Francia<sup>4</sup>, impulsando un creciente flujo de inmigrantes franceses atraídos por las —en ocasiones inflamadas desde Europa— expectativas de promoción vital que allí se les abrían. No en vano, en las décadas centrales del siglo XIX la colonia francesa en México se convirtió en la segunda más numerosa tras la de españoles, sobre todo después de la firma del tratado de paz de 1839 que puso fin a la «Guerra de los Pasteles»<sup>5</sup>.

El interés de Francia por México no se agotó, sin embargo, ahí, en la faceta económica. Tampoco en la curiosidad y atracción que despertó en un puñado de científicos y observadores, fascinados por sus paisajes, sus habitantes, sus costumbres o su patrimonio cultural: aspectos que fueron transmitidos, publicitados, en diarios de viajeros y en textos de edición periódica<sup>6</sup>. Tanto para la Monarquía de Julio, como para el Segundo Imperio, intervenir en México era también un medio con el que contrarrestar y mitigar oposiciones internas. Hubo, por tanto, un añadido y en absoluto irrelevante factor político para explicar esas campañas. De hecho, integrando un proceso de ámbito internacional, en Francia, con avances y poderosas resistencias del pasado, se estaba llevando a cabo desde 1789 el paulatino hundimiento de las bases del Antiguo Régimen frente a las de un pujante liberalismo cuya implantación, consolidación y estabilidad requería «construir nación». Había, conforme a esa consigna, que articular y difundir, mediante distintas plataformas, una memoria que estimulara la identificación y cohesión social en torno al nuevo modelo de Estado: el Estado-nación liberal. Y las campañas bélicas fueron, a este respecto, instrumentos

---

<sup>4</sup> Penot, 1973, pp. 174-175.

<sup>5</sup> Según estimaciones de Chantal Cramaussel, entre 1840 y 1844 se triplicó el número de franceses que emigraron a México en las dos décadas previas y, tras unos años de disminución, a principios de la década de 1850 la evolución alcista se retomó e intensificó. Cramaussel, 2015, pp. 340-341.

<sup>6</sup> *Idem*, 2015, pp. 333-363.

esenciales. Las campañas bélicas o, mejor dicho, su propaganda, su relato, su representación.

Con esa premisa, el objetivo de este artículo es analizar la política memorial e identitaria nacional emprendida por los gobiernos de Luis Felipe de Orleans y Napoleón III. Y ello, mediante la promoción de obras de arte sobre sus respectivas expediciones militares a México. A esos efectos, además de aportar fuentes inéditas que evidencian la acción del Estado al respecto, se examina aquí el discurso iconográfico de un significativo conjunto de representaciones artísticas que, realizadas bajo el auspicio del Estado, actuaron como dispositivos de propaganda y de memoria pública oficial de ambos regímenes<sup>7</sup>. La investigación conecta, de ese modo, la promoción, creación y difusión de creaciones plásticas con la articulación gubernamental de programas memoriales destinados a la cohesión nacional en torno al Estado, identificado como «nación liberal». Se adopta así una perspectiva interdisciplinar mediante la que contribuir al conocimiento de dos dominios complementarios y no totalmente explorados. Por una parte, el de la producción artística que, impulsada por el Estado, se realizó sobre las expediciones francesas a México<sup>8</sup>. Por otra, concebidas esas obras como plataformas de propaganda, el dominio de la política memorial desplegada en Francia entre 1830 y 1870, preámbulo esencial para comprender la más conocida ordenación de las políticas públicas de la memoria realizada por el Parlamento de la Tercera República mediante la puesta en marcha de la era de la conmemoración patrimonial del «pueblo» y de la Revolución<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Con la expresión «memoria pública oficial» se entiende aquí —de conformidad con la aproximación de Johann Michel— la representación del pasado generada por actores públicos y sus consecuentes intervenciones o políticas públicas, destinadas a producir e imponer una memoria común mediante el monopolio de determinados instrumentos (Michel, 2011, p. 62). El debate acerca del uso de la historia y la memoria como instrumento de propaganda del poder político establecido y el de las consecuentes políticas memoriales ha generado, al igual que las controversias sobre la relación entre la historia y la memoria, una extensa literatura científica, particularmente desde que a fines de los años setenta emergiera la noción de memoria como objeto historiográfico con la publicación de los primeros artículos de Pierre Nora en esa línea. Sin ánimo de ser exhaustivo, véase, entre otros, Lavabre, 2020; Nora, 1978 y 1997; Ricoeur, 2010; Cuesta Bustillo, 1998; Todo-rov, 2000; Traverso, 2007, pp. 13-30; Pérez Garzón, 2000; Michel, 2011; Pasamar Azuria, 2003; Velasco Mesa, 2017 y 2019.

<sup>8</sup> Para ello se analizan fuentes documentales inéditas conservadas en el Centre d'Accueil de Recherches des Archives Nationales, Francia (en adelante, CARAN).

<sup>9</sup> Sobre este particular, véanse Michel, 2010, pp. 37 y ss., y Michel, 2011, p. 64.

## La promoción de representaciones sobre la Primera Intervención francesa

El impulso gubernamental a la creación y difusión de pinturas sobre la Primera Intervención francesa en México no fue un hecho aislado. Se inscribe en una más amplia iniciativa de encargos y compras de obras de arte que ya había emprendido el gobierno de Luis Felipe de Orleans para ser exhibidas con ocasión de la inauguración en 1837 del Museo de la Historia de Francia en el Palacio de Versalles (en adelante, Museo Histórico de Versalles). A propuesta de François Guizot, la idea de llevar a cabo la restauración del Palacio de Versalles para erigir un museo que albergara obras emblemáticas de «todas las glorias de Francia» se presentó en 1833, aunque no sería hasta el 10 de junio de 1837 cuando el monarca inaugurara el recinto<sup>10</sup>. Lejos de constituir un dato baladí, que el promotor intelectual del proyecto (Guizot) aunara la faceta de historiador con el cargo de Ministro de Instrucción Pública desde 1832 tuvo lógicas consecuencias en la propuesta museológica y en la elección — más allá de criterios estrictamente artísticos — de los temas y obras a exponer. De hecho, el relato de la historia de Francia presentado en la Galería de las Batallas — el espacio más emblemático del museo — habría de ponerse al servicio de uno de los propósitos fundamentales de la monarquía orleanista: la conciliación de dos grandes tendencias ideológicas y políticas enfrentadas desde 1789, la que remite a la tradición prerrevolucionaria y la ligada a la Revolución, comprendiendo en esta última el periodo napoleónico a efectos de mitigar así la aún vigente oposición bonapartista a la monarquía orleanista.

De conformidad con ese propósito, la propuesta expositiva debía evitar antagonismos al respecto, esto es: tenía que presentar una continuidad esencial en la historia de Francia, desde un pasado remoto hasta el presente, lo que pasaba por incluir la Revolución, sin aprobarla ni condenarla<sup>11</sup>. La selección temática de obras es elocuente: el conjunto de 33 pinturas encargadas para ensalzar episodios bélicos de la historia de Francia cubría la batalla de Tolbiac en 496, pero también la de Austerlitz en 1805, Jena en 1806 o Wagram en 1809<sup>12</sup>. Las gestas posteriores a la revolución de 1789 eran, en ese recorrido por las epopeyas militares más sig-

<sup>10</sup> *Revue de Paris*, vol. 42, 1837, p. 165. Asimismo, Lavaux, 2019.

<sup>11</sup> Broch, 2018, pp. 25.

<sup>12</sup> Gaegtgens, 1988. Fohr y Torres, 2005.

nificativas de Francia, tan loables como las prerrevolucionarias. Unas y otras aparecían integradas en una única historia y un único sentir nacional del que Luis Felipe se mostraba heredero y continuador.

Esa subliminal propaganda del monarca se advierte explícitamente en dos encargos a Eloi-Firmin Féron para ser expuestos en el Museo Histórico de Versalles. Dos obras que exaltan la figura del rey como depositario del legado de la revolución, pese a ser cabeza visible de una institución patrimonial del Antiguo Régimen con la que el memorial simbólico revolucionario había tratado de hacer tabla rasa. La primera, *Luis Felipe, Duque de Orleans, nombrado lugarteniente general del Reino, llega al Ayuntamiento de París, el 31 de julio de 1830* (encargada en 1836 y culminada en 1837)<sup>13</sup>, recoge la entrada del rey en la Plaza de Grève, triunfal, aclamado por la multitud camino del Ayuntamiento de París, protagonista de los sucesos revolucionarios de julio de 1830. La segunda, *El Duque de Chartres en Valmy 1792*, muestra a Luis Felipe como actor destacado de un acontecimiento decisivo para el devenir del proceso revolucionario iniciado en 1789: la batalla de Valmy del 20 de septiembre de 1792<sup>14</sup>, es decir, el combate que frenó el avance hacia París de las tropas contrarrevolucionarias del duque de Brunswick; la victoria que condujo, un día después, a la abolición de la monarquía de Luis XVI y a la proclamación de la Primera República. Valmy se había convertido, por ello y desde entonces, en un episodio emblemático del triunfo de una «nación francesa» asimilada a la defensa de la revolución frente al ejército internacional que invadió el país para restaurar el Antiguo Régimen de Luis XVI. Se había erigido en icono del éxito de la revolución popular, de

---

<sup>13</sup> La pintura se conserva en el Museo del Louvre (n.º inventaire: MV 5796; INV 5713; LP 2768; référence: 000PE011437). URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE011437>. La obra es una copia del original de Philippe Larivière, encargado por Luis Felipe para el Museo Histórico de Versailles en 1834 y expuesto en el Salón de 1836. La pintura —de extenso formato (550 x 1.205 cm.), lo que evidencia su relevancia para el monarca— fue destruida en un incendio en 1968, siendo posteriormente reconstruida.

<sup>14</sup> El monarca (entonces duque de Chartres) aparece en el centro de la imagen junto a su hermano, el Duque de Montpensier, informando al Mariscal de Rochambeau y a los miembros de su Estado Mayor. La obra pertenece al Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon (n.º inventaire: MV 6637; INV 4401; LP 7465; référence: 000PE011756) URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE011756>. Sobre la consideración de Luis Felipe como «héroe de 1792» y, más ampliamente, sobre la iconografía de la revolución en la política de Guizot, véase Marrinan, 1988, pp. 77-78 y 94-97.

los ciudadanos levantados en armas por su defensa y del patriotismo moderno: referentes con los que Luis Felipe quería manifiestamente ser identificado al encargar esa obra en donde su figura ocupa un lugar preeminente. La iniciativa, sin embargo, no impidió que se diera una paradoja: el referido encargo, con el visible propósito de asociar su monarquía con la revolución, se ejecutó en 1848, poco antes de que otra revolución —declarada con reivindicaciones democráticas y sociales— derrocara la monarquía de Luis Felipe y proclamara la Segunda República en el Ayuntamiento de París el 24 de febrero de 1848.

Es, en todo caso, en ese marco laudatorio de proezas prerrevolucionarias y posrevolucionarias nacionales donde se ubica la promoción estatal de obras de arte sobre la Primera Intervención Francesa en México. Una campaña que se presentó a la opinión pública como respuesta ante las violencias, actos de pillaje, restricciones comerciales y arrestos arbitrarios que denunciaban residentes franceses desde 1828<sup>15</sup>, pero cuyo motivo era otro: servir como medida de presión para que México abonara una deuda de tres millones de francos y firmara con el régimen orleanista un acuerdo comercial privilegiado y anhelado desde 1830.

Dos razones explican por qué las autoridades orleanistas —pese a su tendencia a promover representaciones de éxitos militares del pasado<sup>16</sup>— decidieron encargar y comprar pinturas sobre ese conflicto coetáneo para exhibirlas en un emplazamiento privilegiado y emblemático, integrando el selecto grupo de obras que conformó el discurso iconográfico del Museo de Versalles. La primera, la elemental, es que esa campaña se saldó con una victoria para Francia y con el compromiso mexicano de devolución de la deuda (pese a que ésta no acabó de pagarse en su totalidad). No obstante, hubo un segundo motivo para que aquellos acontecimientos fueran considerados por el Estado francés como memorables y para que se determinara el encargo y exhibición de representaciones al respecto: esos sucesos permitían exaltar, no solo al ejército, sino, particularmente, la intervención de la monarquía francesa. De hecho, el énfasis de las representaciones encargadas por el Estado sobre esos episodios se puso en la Corona, en su papel como defensora

---

<sup>15</sup> Entre esas quejas se hallaba la de Remontel, un pastelero francés que en 1832 no vio pagados sus servicios, ni indemnizados los desperfectos en su establecimiento tras atender a oficiales mexicanos que habrían provocado actos de vandalismo. Penot, 1973, pp. 169-170; Taladoire, 2016, p. 13.

<sup>16</sup> Hébert, 2016, p. 381.

y garante de los intereses nacionales, en su rol de protectora de los residentes franceses en México.

Elocuente al respecto es la pintura *Episodio de la expedición de México en 1838* que, encargada por Luis Felipe en 1840 para su exhibición en el Museo Histórico de Versailles y ejecutada por Horace Vernet en 1841, recrea el bombardeo del hasta entonces inexpugnable Fuerte de San Juan de Ulúa por barcos franceses enviados a la Bahía de Veracruz<sup>17</sup>. Obra de enorme formato (5,12 × 7,12 m.) e impacto visual, reproducida mediante grabados (Imagen 1), su lectura política se despliega mediante tres vectores convergentes no relacionados hasta ahora. En primer lugar, no se trató de un episodio militar sin más lo que la obra ensalza, sino de una victoria de calado internacional que, tras la ocupación de Argelia en julio de 1830 (iniciada con Carlos X y concluida con Luis Felipe), permitía mostrar a Francia como potencia mundial. En segundo lugar, es el príncipe de Joinville (hijo del monarca y al mando de la corbeta *La Créole*) quien protagoniza la escena. Figura central de la pintura, concentrado en el diálogo con un teniente e impassible ante el peligro de los proyectiles que percuten a pocos metros de él, el representante de la Corona —y, por extensión, del ejército francés— es mostrado con una mezcla de heroísmo y templanza. También de eficacia como estrategia si se observa el contraste entre los imperceptibles daños apreciados en la armada francesa y los que ésta, mediante una novedosa tecnología en explosivos<sup>18</sup>, infringe al Fuerte que aparece al fondo en llamas. Por añadidura, en tercer lugar, el conjunto presenta un rasgo en absoluto irrelevante: el protagonismo del príncipe es, en realidad, compartido con el de la bandera tricolor francesa que ondea mayestática y con enormes proporciones del mástil del barco. Una bandera que, adoptada tras la Revolución de 1789, es recuperada por la Monarquía de Julio después de haber sido sustituida durante la Restauración (1814-1830) por la insignia blanca de la monarquía<sup>19</sup>. La composición revela así una propuesta memorial particular: la conciliación de la monarquía con la iconografía revolucionaria; y ello, mediante la presencia del emblema tricolor junto al príncipe y la defensa regia del «pueblo» francés residente en México, objetivo declarado de la expedición.

---

<sup>17</sup> En la actualidad, la pintura se conserva en el Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon (n.º inventaire: MV 2024; INV 8385; LP 5122; référence: 000PE005257) URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE005257>

<sup>18</sup> Burginat, 2016.

<sup>19</sup> Girardet, 1984, pp. 5-35.



**Imagen 1**

Skelton, *Prise du Fort de Saint Jean d'Ulloa*, a partir de Vernet (1860). 32 × 26 cm.  
Colección particular.

Esa conciliación de referentes monárquicos y revolucionarios no fue, en absoluto, un caso aislado en los encargos gubernamentales de obras sobre la expedición a México. A una finalidad laudatoria y memorial similar responde la serie de cinco obras encomendadas a Pierre Léon Pharamond Blanchard (1805-1873): pintor expedicionario que se embarcó, junto al príncipe de Joinville, en *La Créole* el 31 de agosto de 1838 para acompañar al ejército francés<sup>20</sup>. Pese a las imprecisiones que registran las fuentes consultadas en cuanto a los títulos de las obras y las cronologías de ejecución, puede es-

---

<sup>20</sup> Karel, 1992, p. 90. Sobre la serie en cuestión véase Aguilar Ochoa, 2018, pp. 213-258. A este respecto, cabe señalar que no todos los artistas franceses que ejecutaron pinturas relacionadas con las expediciones en México se trasladaron a este país. En esos casos es razonable deducir que, para realizar sus pinturas e ilustraciones, los artistas tomaban como referencia información textual, apuntes, dibujos y fotografías realizados por reporteros que acompañaban a los ejércitos en México.

tablecerse el siguiente orden con relación a las cuatro pinturas que se conservan en el Museo Histórico de Versalles (la quinta está en paradero desconocido): *El príncipe de Joinville conduciendo la columna central de desembarco hacia el ataque de la Puerta del Mar durante la toma de la ciudad de Veracruz, la noche del 5 de diciembre de 1838*; *Las tropas de desembarco escalan las murallas del Fuerte conducidas por el Príncipe de Joinville, el 5 de diciembre de 1838*; *Tropas francesas asaltando un convento mexicano, ataque de la Casa de Arista el 5 de diciembre de 1838* y, finalmente, *Combate de Veracruz, el 5 de diciembre de 1838*. Las dos primeras fueron presentadas en el Salón de París de 1840 y adquiridas ese mismo año por el Estado para su exhibición en el Museo Histórico de Versailles. Las dos últimas fueron directamente encargadas por Luis Felipe en 1843 para exponerse también en Versalles. En su conjunto, esas pinturas conforman la secuencia narrativa de un mismo acontecimiento: el bombardeo y la toma de Veracruz el 5 de diciembre de 1838, destacando, en todas las escenas, la centralidad de la figura del príncipe, presentado al mando de la tropa de asalto, protagonista de las acciones que ejecutan soldados a sus órdenes contra un ejército mexicano que, por otra parte, permanece en todo momento ausente de la composición. Con todo, no es, sin embargo, el liderazgo, el mérito o el heroísmo del príncipe lo único que esas representaciones ponen de relieve. Al igual que en las obras de Vernet, el énfasis se coloca asimismo en la bandera tricolor revolucionaria, compatible en esas creaciones con una monarquía que, a esos efectos, aparece integrada en la tropa y erigida en símbolo de la defensa de los intereses nacionales franceses en México.

Síntoma de la relevancia que para el régimen tenía ese discurso iconográfico y memorial que conciliaba el imaginario monárquico con el revolucionario fue la difusión que el gobierno se encargó de proporcionar a esas y otras obras con similar mensaje. Más allá del encargo, compra y exhibición en el Museo Histórico de Versailles, se procedió así a la reproducción en serie de parte de esas creaciones mediante grabados editados por la Imprenta Real<sup>21</sup>, en una iniciativa de propaganda extendida

---

<sup>21</sup> Representativa al respecto fue *Combate de Veracruz, el 5 de diciembre de 1838*, pintura de Blanchard difundida ampliamente mediante un grabado (60 x 43,5 cm) que, ejecutado por Chavanne a partir de un dibujo de Blanchard, fue editado por Charles Gavard y publicado por la Imprenta Real Imprimerie F. Chardon, integrando una serie de 160 piezas sobre retratos y escenas de guerra de la Galería Histórica de Versalles, la cual fue publicada entre 1839 y 1848. El grabado se conserva en el Musée d'Art et d'Histoire de l'Argonne Viard-Morel-Sainte-Menehould (n.º inventaire: 2012.0.47.143; référence: M0315000882).

a la publicación del libro *San Juan de Ulúa, ou Relation de l'expédition française au Mexique*, editado «por orden del rey» con 32 grabados de Blanchard para dar a conocer —mediante imágenes y una narrativa que ensalzaba al príncipe de Joinville y al «honor nacional»— las vicisitudes de la escuadra francesa en el marco de la «Guerra de los Pasteles»<sup>22</sup>. Ello, al tiempo que se llevaron a cabo otros encargos de análogo discurso para ser exhibidos, no en Versalles, sino en un espacio expositivo de mayor impacto público: el prestigioso y célebre Salon de Peinture et de Sculpture de la Académie des Beaux-Arts. Fue el caso de *El navío El Laurel, guiado por Duquesne, llevado por un golpe de viento al Golfo de México* (1839), pintura ejecutada por Henri Durand-Brager y expuesta en el Salón de 1840<sup>23</sup>. Y fue también el caso de *Reconocimiento nocturno de San Juan de Ulúa en México por el príncipe de Joinville el 26 de noviembre de 1838*, obra realizada por Adolphe-Hippolyte Couveley y Antoine Morel-Fatio en 1839. Expuesta en el Salón de ese mismo año y acompañada en el catálogo del certamen de una extensa descripción destinada a dotar de veracidad a lo allí representado acerca del príncipe<sup>24</sup>, la obra fue galardonada con la Tercera Medalla del Salón y, por añadidura, habría de recibir el acuerdo para su reproducción en un grabado ejecutado por J. H. Kernot, sin duda con el efecto de incrementar su difusión.

Que bajo el régimen de Luis Felipe se promocionaran esas representaciones sobre sus campañas en México con una finalidad política no consti-

<sup>22</sup> De los 52 grabados que contiene la edición, Blanchard realizó 32 (11 de gran formato). En su «Prospectus» se destaca que el libro (de autoría compartida por Blanchard y Dauzats) trata de «la campaña emprendida por Francia con una finalidad de reparación y justicia, tan gloriosamente cumplida por nuestros bravos marinos, en medio de los que un hijo del rey fue a recibir el bautismo del fuego [...] hechos que hemos querido reconstruir, cuya relación nos ha parecido asegurar el éxito de un libro que interesa a un tan elevado grado al honor nacional y a la gloria de nuestras armas». Blanchard y Dauzats, 1839, «Prospectus» (sin paginación).

<sup>23</sup> Véase *Explications des ouvrages de peinture et dessins...*, 1840, p. 60.

<sup>24</sup> La referida descripción señala que su ejecución seguía indicaciones de Mongin (Jefe del Batallón de Ingeniería) y de Doret (Jefe del Estado Mayor del Almirante Baudin). Véase *Explications des ouvrages de peinture et dessins...*, 1839, p. 49. La obra pertenece al Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, por lo que se recoge aquí el título que allí consta: *Reconnaissance de nuit à Saint-Jean-d'Ulloa au Mexique par le prince de Joinville, 26 novembre 1838* (n.º inventaire: MV 6962; INV 3452; LP 3837; référence: 000PE012231). URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE012231>. Otras fuentes la denominan, no obstante, *Reconnaissance de nuit devant le Fort Saint-Jean-d'Ulloa (2 novembre 1838)*. Véase Gavard, 1842, p. 992.

tuye, en sentido estricto, una novedad. Al fin y al cabo, el uso del arte como medio de legitimación del poder —del Estado, en particular— ha sido una constante histórica. Constante que, sin embargo, desde fines del siglo XVIII presenta particularidades que afectan al caso que aquí es objeto de estudio y que están ligadas a dos fenómenos centrales y complementarios. Ambos, desarrollados desde que el gradual hundimiento del Antiguo Régimen y la paralela emergencia del liberalismo conllevaran la reescritura de los argumentos acerca de la soberanía y obligaran al Estado a desplegar renovados dispositivos para sostener su cohesión y estabilidad.

El primero de esos fenómenos fue la creciente trascendencia política que, conforme a la articulación del liberalismo, empezó a cobrar la opinión pública. De hecho, la proclamación constitucional de derechos —entre otros, el de «la libre comunicación de pensamientos»<sup>25</sup>— supuso el despliegue de plataformas de transmisión de ideas y de propaganda, al tiempo que la opinión pública se erigía en elemento central de la teoría política contemporánea<sup>26</sup>. En ese escenario, junto a la irrupción de la prensa como esencial medio de difusión de ideas (siguiendo una línea emprendida en el siglo XVIII y acentuada desde 1830 con su evolución hacia empresa periodística<sup>27</sup>), las obras de arte, exhibidas en espacios expositivos públicos gradualmente convertidos en acontecimientos sociales de primera magnitud, ejercieron una renovada función como vehículos de propaganda política. En esa evolución intervino la iniciativa privada, pero era lógico que el Estado orleanista no iba a desentenderse de un proceso que le afectaba de manera medular. Bien al contrario, lo que se transmitía al público pasó a ser asunto de particular interés y seguimiento para el gobierno por una razón elemental: la creciente relevancia de la opinión pública era directamente proporcional a la dependencia que el Estado liberal de Derecho tenía de la sociedad civil ante la que debía legitimarse, en particular de los ciudadanos con derecho al voto y, en consecuencia, con capacidad para intervenir en la composición del Parlamento. Conforme a ello, para el Estado

---

<sup>25</sup> *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen: Décrétés par l'Assemblée Nationale dans les séances des 20, 21, 23, 24 et 26 août 1789, acceptés par le Roi*, artículo 11, 1789.

<sup>26</sup> Se empezaba a conformar así el «cuarto poder», preludiado por Burke a fines del siglo XVIII según Carlyle (1840, pp. 194-195). Sobre la «publicidad burguesa» como elemento central de la teoría política y sobre el desarrollo de periódicos desde 1789, véase Habermas, 1981, pp. 19 y 211.

<sup>27</sup> *Idem*, 1981, pp. 211-237.

liberal francés surgido en julio de 1830 no se trataba solo de vigilar y controlar lo que se hacía público, particularmente en prensa<sup>28</sup>, sino también de hacer del arte un instrumento de mediación entre la autoridad política y la sociedad civil, esto es, un soporte de propaganda para su legitimación y conservación.

El segundo fenómeno, también conforme a la articulación del liberalismo frente a los paradigmas del Antiguo Régimen, fue el desarrollo de los nacionalismos. El proceso es conocido. A medida que, con el Estado liberal de Derecho, la soberanía dejaba de ser patrimonio del monarca para convertirse en patrimonio de la «nación»<sup>29</sup>, se hacía necesario reescribir los argumentos para lograr la cohesión de la población en torno a esa nueva formulación del Estado, cuya aspiración era consecuentemente identificarse con la «nación». De inmediato, la tradicional invocación al poder divino de los reyes, a la sociedad estamental o a las relaciones jerarquizadas propias del Antiguo Régimen se reemplazaron —con esa finalidad— por argumentos de carácter político. La cohesión remitía a la «nación», definida ahora como comunidad política emancipada de las arbitrariedades del absolutismo monárquico. Se entendía como grupo de individuos —ciudadanos iguales y libres— que voluntariamente aceptaban una Constitución y participaban en el derecho al objeto de superar la precariedad vital de su «estado de naturaleza» y garantizar su bienestar material y su libertad. Se concebía, en definitiva, como «un cuerpo de asociados que viven bajo una ley común y están representados por una misma asamblea»<sup>30</sup>.

No fueron esos, sin embargo, los únicos referentes desplegados para cohesionar a la ciudadanía en torno a la nueva autoridad liberal. A esos argumentos políticos, se incorporarían ingredientes de carácter cultural que incluían emblemas (banderas, himnos, efemérides), la puesta en va-

---

<sup>28</sup> Pese a que la suspensión de la libertad de prensa por Carlos X el 25 de julio fue uno de los ingredientes de la revolución de 1830 que entronizó a Luis Felipe, éste no dudó en 1833 en reforzar el control sobre la prensa, más aún tras la revuelta de los sederos lioneses en 1834 y el atentado que él mismo sufrió en 1835. Corolario de ello fue la Ley de prensa del 9 de septiembre de 1835. Véase Grattier, 1839, pp. 23, 29, 32; asimismo, Charle, 2004, pp. 37-71.

<sup>29</sup> Así se precisa en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789: «El principio de toda soberanía reside esencialmente en la nación, ningún cuerpo, ningún individuo puede ejercer autoridad que no emane expresamente de ella». *Déclaration des droits de l'homme...*, 1789, artículo 3.

<sup>30</sup> Sieyès, 1789, p. 8; Máiz Suárez, 2007, pp. 105-115.

lor de singularidades culturales o la exaltación de un pasado común nacional<sup>31</sup>. Es en este marco en donde se inscribe la promoción estatal de obras de arte que emprende el Estado francés con relación a sus campañas en México. Obras convertidas, mediante su discurso iconográfico, en dispositivos de un programa memorial y de propaganda política al objeto tanto de cohesionar grupos ideológicamente heterogéneos en torno a una identidad y unidad históricas nacionales, como de dotar de legitimidad y estabilidad a la monarquía orleanista. Ello, en una coyuntura crítica: cuando la incipiente monarquía parlamentaria se enfrentaba a la oposición de legitimistas, bonapartistas y republicanos, junto a la emergencia de los socialismos y al desarrollo de movilizaciones obreras<sup>32</sup>.

Las representaciones de la Primera Intervención francesa en México no fueron, así pues, ajenas ni a la creciente trascendencia política de la opinión pública, ni al fenómeno nacionalista. Ubicadas en la confluencia de ambos desarrollos, esas obras de arte integraron un programa memorial para legitimar al régimen orleanista y para cohesionar a la población en torno a la autoridad de la Monarquía de Julio, presentada como garante de la identidad y la unidad nacional. Pero la novedad de la promoción orleanista de esas creaciones no reside en que se hiciera uso del arte con la finalidad de ensalzar, sin más, al poder político. Tampoco exactamente en que esas obras se pusieran al servicio de un objetivo nacionalista. La principal novedad consiste en el cambio de paradigma memorial que representan. Así, tras la instauración en 1814 de una memoria oficial contrarrevolucionaria que —refrendada por la Ley del 16 de enero de 1816— propugnaba el retorno a la exaltación de la realeza y el olvido de la revolución y sus protagonistas<sup>33</sup>, esas obras son reveladoras de una política memorial de unidad nacional que conciliaba referentes monárquicos y revolucionarios. Iniciada bajo el gobierno de Luis Felipe, esa iniciativa integradora tendrá, tal como se desarrollará a continuación, renovada proyección con Napoleón III, paralela a una expansiva política exterior que incluyó la Segunda Intervención militar en México.

---

<sup>31</sup> La literatura científica sobre el origen de los grupos nacionales, no como comunidades objetivas, homogéneas e inmutables, sino como constructos humanos ha sido amplia desde los célebres estudios de Kedourie, 1988 o Anderson, 1993.

<sup>32</sup> Particularmente relevante fue, entre esas agitaciones, la insurrección de los sederos de Lyon en 1831 y 1834. Véase Rude, 2007; Vavasseur-Desperriers, 2006, pp. 21-32; Rémond, 1954, pp. 64 y ss.; Lamarque, 2005, pp. 13-28; Robert 1991, pp. 122-140.

<sup>33</sup> Broch, 2018, pp. 3-4 y 24-25.

## La promoción de representaciones sobre la Segunda Intervención francesa

El ascenso al poder de Luis Napoleón Bonaparte —primero como presidente de la Segunda República en diciembre de 1848 y, posteriormente, como emperador, en diciembre de 1852 con la instauración del Segundo Imperio— supuso un impulso, con sesgo renovado, a la política memorial desplegada por su predecesor mediante la promoción de obras de arte, en particular las que tuvieron como objeto sus campañas en México. Simultáneamente a la articulación del liberalismo autoritario, durante ese periodo se experimentó un notable desarrollo del mecenazgo de Estado, erigido en activo impulsor de representaciones artísticas de temáticas diversas<sup>34</sup>. Revelador al respecto fue tanto el incremento apreciado a partir de 1848 en el número de encargos y compras gubernamentales —realizados fundamentalmente mediante el Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts— como la regularidad con la que se llevaron a cabo esas adquisiciones hasta 1870. Si durante la Segunda República se estima la formalización de 2.091 encargos, marcando una tendencia ya alcista con relación a la Monarquía de Julio, esa línea ascendente se consolidó durante el Segundo Imperio, cuando la cifra de encargos alcanzó los 5.500, de los que 260 se adscribieron a la pintura de historia, ejecutada en su mayoría entre 1861 y 1870<sup>35</sup>, coincidiendo con los años en que tuvo lugar la Segunda Intervención en México y en los que se trató de engrosar el Museo Histórico de Versailles con representaciones de victorias militares coetáneas.

La trayectoria expuesta es sintomática de la relevancia otorgada por el Estado al arte como vehículo de propaganda; en particular, de la voluntad de Napoleón III por inscribir su régimen en la historia y en la memoria, no solo de futuras generaciones, sino también —preocupado por la cohesión nacional— de sus coetáneos. Se daba así continuidad a la línea de hacer del arte un instrumento generador de memoria, aunque ahora con un matiz añadido: frente a la inclinación de la monarquía orleanista por encargos referentes a triunfos militares del pasado, las directrices del Segundo Imperio privilegiaron los encargos, compras y exhibiciones públicas de obras sobre campañas emprendidas por el propio Napoleón III, prioritariamente durante

<sup>34</sup> Angrand, 1968, pp. 303-348.

<sup>35</sup> Georgel, 2003, pp. 75-90; Angrand, 1968, pp. 303-348; Hébert, 2016, pp. 365-366. La referencia al número de encargos y compras durante la Monarquía de Julio, en Allemand-Cosneau, 2008, pp. 283-301.

la década de 1860, cuando las pinturas sobre éxitos militares coetáneos se convirtieron en las más promocionadas del género histórico<sup>36</sup>. Fundado, su régimen, en la gloria militar y en el prestigio que seguía manteniendo para una parte de la sociedad francesa su antepasado homónimo —con quien mantuvo sustanciales paralelismos—, escenarios al respecto no faltaron. Fue en ese contexto en donde México (1862-1867) constituyó, junto a Crimea (1854-1856), Italia (1859-1860), China (1857-1860), Cochinchina (1858-1862) y Siria (1860-1861), uno de los centros neurálgicos de acción bélica y de propaganda gubernamental mediante el arte.

Los motivos declarados de la Segunda expedición francesa a México pueden reducirse a tres: el reforzamiento del comercio exterior, la protección de europeos expatriados y el cobro de la deuda que mantenía México con Francia; deuda extendida a Inglaterra y a España, a quienes Napoleón III convenció en 1861 para emprender una expedición conjunta, antes de que en 1862 ambos Estados declinaran proseguir con la empresa<sup>37</sup>. No obstante, integrada en la agresiva política exterior del Segundo Imperio<sup>38</sup>, las razones de la campaña iban más allá: la instauración en México de un gobierno que privilegiara los intereses de Francia frente a la creciente influencia geoestratégica de Estados Unidos, país al que Napoleón III profesaba un rechazo exacerbado. Se trataba, en esencia, de sustituir la república laica de Benito Juárez por una monarquía católica afín al régimen napoleónico; objetivo que acabaría alcanzándose con la instauración del Segundo Imperio mexicano bajo el archiduque Maximiliano de Austria<sup>39</sup>. Pero el éxito fue efímero, y es que tanto la intervención militar como la injerencia francesa en la política interior mexicana acabarían saldándose con un rotundo fracaso. A la retirada del ejército francés, en febrero de 1867, siguió el fusilamiento de Maximiliano el 19 de junio de ese mismo año. Una muerte que fue también la del régimen imperial mexicano y el inicio del fin del Segundo Imperio en Francia, en declive desde entonces hasta su defunción en Sedán el 2 de septiembre de 1870.

---

<sup>36</sup> Ortholan, 2011, pp. 201-206; Huguenaud, 2008, pp. 242.

<sup>37</sup> Avenel, 2004, pp. 30 y ss.

<sup>38</sup> Léanca, 2011.

<sup>39</sup> En la coyuntura de 1862 intervinieron distintos factores. Juárez había decretado en julio de 1861 la abolición de los privilegios del clero y la suspensión, durante dos años, del pago de la deuda exterior ante las dificultades financieras que atravesaba México. Adoptó esa medida un mes después de ser elegido presidente de la República, tras vencer en la guerra civil mexicana (1858-1861) con apoyo de Estados Unidos que, por su parte, había iniciado —en abril de 1861— su propia guerra civil y se hallaba con dificultades para reeditar la ayuda a Juárez ante una eventual intervención francesa. Sobre el conflicto, véase Avenel, 1996 y 2004, pp. 29-34; Goultman, 2012 y 2014, p. 63; Lecaillon, 1989 y 1994.

El estupor con el que la noticia de la ejecución de Maximiliano se recibió en París (inmersa en la celebración de la Exposición Universal de 1867) no debe ocultar una realidad: el fracaso de la expedición francesa no sorprendió a todos, del mismo modo que la iniciativa militar nunca contó con el apoyo unánime del arco parlamentario. De hecho, la campaña fue objeto de críticas desde sus inicios, sobre todo por la oposición republicana elegida en las legislativas de 1863, para quien la empresa —que movilizó a cerca de 30.000 soldados— fue la diana de sus ataques al gobierno<sup>40</sup>. Ahora bien, es importante destacar que esos debates y reproches al gobierno se desarrollaron más en el Parlamento que en la calle; y ello, por la confluencia de dos factores complementarios. Primero, porque la opinión pública vivía el control y las restricciones a la prensa mediante la batería legal dispuesta en 1852, reforzada en 1858 con la *Loi de Sûreté Générale* que, con efectos en toda expresión intelectual o artística disidente, actuó como mecanismo de disciplina o autocensura creativa que cercenaba la transmisión de la crítica<sup>41</sup>. Y, segundo, por el —a la inversa— paralelo despliegue de un dispositivo memorial oficial, esto es: por la promoción gubernamental de representaciones plásticas sobre la expedición y su uso como propaganda nacionalista del régimen napoleónico, presentado como protector de su «pueblo», de los 25.000 expatriados franceses, de los bienes del clero mexicano y de la burguesía comercial francesa.

En este marco se inscriben los encargos gubernamentales realizados a dos artistas particularmente relevantes. Por un lado, a Blanchard, quien —como aquí se ha señalado— había desarrollado la pintura de historia durante la década de 1830, pero de quien hasta ahora se desconocía que hubiera mantenido ese género más allá de 1848. Una documentación inédita permite, sin embargo, sostener que siguió cultivando esa temática durante el Segundo Imperio. De hecho, es a Blanchard a quien hay que atribuir la obra *Marcha de una división del ejército francés sobre México. Llegada a Plan del Río* (86 × 122 cm.), ejecutada en 1863 y expuesta en el Salón de 1865. Y ello, por encargo de la administración del Estado, tal como lo revelan las fuentes consultadas que, además, permiten conocer los detalles de la gestación y exhibición de la obra<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Gouttman, 2014, p. 63; Martinière, 1974, pp. 142 y 144.

<sup>41</sup> Wright, 1969, pp. 414-430.

<sup>42</sup> CARAN, F/21/119, Dossier n.º 54, 7 Série. Se conservan tanto la carta que el artista dirige el 28 de diciembre de 1862 al Ministro de Estado (solicitándole que se le encomendara la ejecución de la pintura), como las instancias para el encargo del Ministerio de Estado (División de Bellas Artes) por valor de 2.000 francos y para su exposición en el Salón

Igualmente significativo de la iniciativa estatal francesa por poner las representaciones de las campañas en México al servicio de su política memorial son, junto a los recibidos por Blanchard, los encargos gubernamentales al pintor expedicionario Jean-Adolphe Beaucé<sup>43</sup>. De entrada, merecen destacarse particularmente dos obras. La primera —culminada en 1867 tras ser encargada en 1863— reproduce la *Toma del fuerte de San Javier delante de Puebla, 29 marzo 1863*<sup>44</sup>. La segunda, ejecutada en 1868, escenifica la *Entrada de cuerpos expedicionarios en México, 10 junio 1863*, donde se representa el momento en que el general Forey es recibido en la capital de México por Achilles Bazaine y una comisión de civiles que le entrega las llaves de la ciudad. Ambas fueron tramitadas por el Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, siendo indicativos de la relevancia otorgada a esas pinturas tanto el gran formato demandado (2,15 × 3,75 m.) como el elevado precio acordado: 15.000 y 8.000 francos respectivamente<sup>45</sup>. Destinadas al Museo Histórico de Versalles, esas dos obras habrían de exhibirse fuera de concurso en los Salones de 1867 y 1868, donde ocuparon un lugar preferente dentro de la museografía de la exposición y en cuyo catálogo se redactó una pormenorizada explicación laudatoria de lo allí representado que redundaba en el uso de ambas obras como herramientas memoriales<sup>46</sup>.

No fueron ésas, sin embargo, las únicas pinturas de Beaucé que, sobre las campañas en México, se adscribieron al discurso oficial, al encargo estatal y a la exhibición en los Salones, pese a la evidencia —en el momento de su ejecución y exhibición— del revés que supuso para Francia la evolución de los acontecimientos. Destaca, a este respecto, *Retrato del mariscal Bazaine*, realizado y expuesto en el Salón en 1867. De gran formato también (2,15 × 1,40 m.), la pintura gozó de particular difusión mediante su reproducción en litografías, donde el efigiado aparece posando con digni-

---

de 1865, además de la información sobre su atribución en 1866 al Musée Denon (Saône-et-Loire, Chalon-sur-Saône), CARAN F/21/4500/B. Una fotografía de la pintura expuesta en el Salón puede consultarse en CARAN, F/21/7636, Fol. 12 (base ARCHIM: albums de photographies dits «des Salons»).

<sup>43</sup> Beaucé, que ya había acompañado al ejército francés en las campañas de Argel, Crimea y Siria, llegó a México en 1864 comisionado para la ejecución de obras con destino al Museo Histórico de Versalles. Sobre su estancia en México, véase Acevedo Valdés, 2019a, pp. 310 y ss.

<sup>44</sup> CARAN, F/21/117, Dossier 26.

<sup>45</sup> CARAN, F/21/117, Dossier 26 y 28.

<sup>46</sup> La privilegiada disposición de las piezas en el Salón se advierte en dos fotografías. Véase CARAN, F/21/7636, Fol. 2, *Album photo des salons*, 1868. El catálogo del Salón de 1867 comentó la obra mediante un extracto del *Journal des marches de la 1er division du corps expéditionnaire*. Véase *Explications des ouvrages...*, 1867, p. 12 y 1868, p. 20.

dad, autoridad y aplomo; con actitud firme, sosiego y una melancolía que evoca el contexto de la retirada de tropas francesas<sup>47</sup>. También de 1867 fue *Combate de Hierbabuena, el 8 de junio 1865, entre el escuadrón rojo de la contra-guerrilla francesa y el 1er regimiento de lanceros de México* (Imagen 2), de la que Beaucé realizó varias versiones ante la elevada demanda que tuvo la recreación de la escena<sup>48</sup>. Ello, después de haber realizado *Campamento del 3.º [regimiento] de zuavos en San Jacinto, cerca de la laguna de Chapala, en la vertiente del Pacífico*, pintura que representa la vida cotidiana en el frente y que fue adquirida por la Emperatriz Carlota (esposa de Maximiliano) como consta en el catálogo del Salón de 1866<sup>49</sup>.



**Imagen 2**

Jean-Adolphe Beaucé, *Combate de Hierbabuena, el 8 de junio 1865, entre el escuadrón rojo de la contra-guerrilla francesa y el 1er regimiento de lanceros de México*, 1867. Colección particular.

<sup>47</sup> El *Retrato del Mariscal Bazaine* se conserva en el Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon (n.º inventaire MV 6417; MI 730; référence 000PE013218) y la litografía, ejecutada por J. B. Lafosse, se conserva en el Château de Compiègne.

<sup>48</sup> Una de las versiones de *Combate de Hierbabuena* (1,29 x 1,85 m) se conserva en el Musée de l'Armée de París.

<sup>49</sup> *Explications des ouvrages...*, 1866, p. 13.

Todavía en 1869, dos años después de que la retirada de las tropas francesas y la ejecución Maximiliano hubieran confirmado el fracaso de la política exterior de Napoleón III en México, Beaucé habría de presentar en el Salón —con extensa descripción en el catálogo oficial— dos obras destinadas a exaltar el heroísmo del ejército francés, aunque en episodios de desigual suerte: *Batalla de San Lorenzo, 8 mayo 1863*, que representa una victoria francesa y el repliegue del ejército mexicano<sup>50</sup>, y *Combate de Camarón, 30 abril 1863*, donde el autor enaltece la célebre resistencia que, en torno a 60 soldados franceses, opusieron al asedio de mexicanos que los superaban en número. Esta segunda obra, exhibida en el Salón de 1869, acabó siendo adquirida por el Estado previo pago de 3.000 francos y fue difundida por la administración mediante una fotografía de Pierre-Ambroise Richebourg realizada por encargo<sup>51</sup>. Era, en parte, el homenaje póstumo a los protagonistas de un suceso que acabaría convirtiéndose en emblema de la Legión Francesa. El homenaje y también la exaltación de referentes heroicos para la unidad nacional. Ello, en un momento en que el aumento de las tensiones en Europa preludiaba el inicio de la guerra franco-prusiana de 1870-1871.

La política de propaganda nacionalista y memorial del régimen napoleónico no se agotó, sin embargo, ahí. Más allá de Blanchard y de Beaucé, la nómina de artistas que recibieron encargos del Estado sobre la segunda expedición a México y que fueron promocionados con la exhibición de sus obras en los Salones habría de incrementarse con otros casos significativos. Cabe citar los ejemplos de Hermann Loeschin, Alphonse-Marie de Neuville o Charles Lahalle<sup>52</sup>, así como a Joseph Vincent Courdouan, a quien el Estado encargó en 1865 *Cita en Martinica de los navíos de la expedición a*

---

<sup>50</sup> *Explications des ouvrages...*, 1869, pp. 20-21 y 62.

<sup>51</sup> Sobre la adquisición de la obra, que pasó de Versalles al Hôtel du Grand Commandement de Tours, para seguir luego a la Legión Extranjera en Argelia, véase CARAN, F/21/117, Dossier, 29. La privilegiada ubicación de la pintura en el Salón, a efectos de facilitar su publicidad, puede apreciarse en la fotografía conservada en CARAN F/21/7640, Fol. 8 (base ARCHIM: albums de photographies dits «des Salons»). Otras obras ejecutadas al respecto por Beaucé fueron *El sitio de Puebla* (1867), *Entrada en León (México)* (1869) y *Fuerzas expedicionarias francesas en México* (1869).

<sup>52</sup> Loeschin presentó *Carga de suevos contra la caballería mexicana en Orizaba, 20 abril 1862* en el Salón de 1863. Neuville expuso *Combate de San Lorenzo* en 1867 y un año después, en 1868, Lahalle exhibió en 1868 *Una pelea de juego de soldados de la contra-guerrilla francesa en México*.

*México en octubre de 1862* (103 × 190 cm.)<sup>53</sup>; o a Ange-Louis Janet (conocido por el pseudónimo de Janet Lange), quien presentó *Combate de Atlixco, 14 de abril* en el Salón de 1864 y *Episodio del sitio de Puebla* en el Salón de 1868, obra —esta última— adquirida por el Estado<sup>54</sup>. Pero, en esta relación de autores, Henry Félix Emmanuel Philippoteaux contribuyó de un modo particular a la construcción memorial del régimen imperial, erigiendo al General Forey y a su ejército en emblemas de la victoria francesa y de la aclamación popular en México. De hecho, la figura del militar protagoniza las dos pinturas que el propio Forey encargó a Philippoteaux y que fueron exhibidas en el Salón de 1865: *Sitio de Puebla* y *Entrada solemne del general Forey en México el 10 de junio de 1863*<sup>55</sup> (Imagen 3). En esta última, los elementos iconográficos sirven, además de para ensalzar una escena triunfal, para mostrar a los mexicanos unidos en torno al General y, con ello, abrazando la intervención francesa. No en vano, la obra presenta a Forey presidiendo un desfile ecuestre en Ciudad de México, agasajado por un grupo de niñas, con una Corona de laurel dorado y vitoreado por mexicanos que acuden al evento ondeando por doquier banderolas de Francia y México: metáfora de fraternal hermanamiento<sup>56</sup>, pero también representación de un imperio —de una potencia internacional— aclamado allende sus fronteras por el «pueblo» mexicano. Un «pueblo» que, no obstante, es representado solo como parte del decorado, no como protagonista de su destino.

<sup>53</sup> La obra —cuyas medidas fueron impuestas por el superintendente de Bellas Artes— fue adquirida en 1867 por 6.000 francos e instalada en el Museo Histórico de Versalles. CARAN F/21/129, Dossier 25.

<sup>54</sup> Sobre *Combate de Atlixco*, véase *Explications des ouvrages...*, 1864, p. 164, donde se incluye una extensa disquisición acerca de la obra. Información inédita sobre la adquisición de la segunda obra citada, en CARAN F/21/7639, Fol. 15, donde se conserva una fotografía con su ubicación en el Salón de 1868 (base ARCHIM).

<sup>55</sup> Esta segunda pintura, cuyas medidas son 90 x 130 cm., firmada y fechada en 1864 (antes, por tanto, de que Beaucé representara en 1868 ese mismo acontecimiento), fue subastada en 2017 por la Casa de Osenat. Véase el Catálogo *L'Empire à Fontainebleau, souvenirs historiques*, 19-11-2017, Lot. 349. Recuperado de internet (<https://www.osenat.com/empire-fontainebleau>).

<sup>56</sup> La imagen se corresponde con el deseo expreso de Forey formulado a un periódico local antes de llegar a la capital mexicana: «las manifestaciones que se puedan hacer en México a mi entrada me serán tanto más agradables cuanto más sean conformes al espíritu de conciliación. [...] los mexicanos no deben considerarnos como extranjeros sino como hermanos». *La Justicia*, 7 de junio de 1863. Banco de Datos del Seminario de la Producción Plástica, Dirección de Estudios Históricos-Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México. Citado por Acevedo Valdés, 2019a, p. 323.



**Imagen 3**

Félix Philippoteaux, *Entrada solemne del general Forey en México el 10 de junio de 1863* (1865). Colección particular.

Promovidas por instancias gubernamentales mediante encargos y/o exhibiciones en espacios públicos, ni la difusión ni el discurso de esas obras de arte se restringieron al ámbito expositivo —accesible solo para quienes podían contemplarlas en los Salones o en el Museo Histórico de Versalles—, sino que, además, contaron con una proyección añadida mediante reproducciones en soportes que ampliaron su alcance. Junto a litografías y grabados, la década de 1860 ve, de hecho, la multiplicación en Francia de objetos decorativos en porcelana o cerámica, así como de viñetas e ilustraciones en prensa con escenas de las campañas en México. A veces se trata de reproducciones, sin más, de las obras originales expuestas en los Salones. En otras ocasiones las imágenes eran de nueva factura, pero sin alterar el relato medular.

Representativa al respecto fue la serie de piezas de cerámica denominada *Guerra de México*, ejecutada entre 1862 y 1867 por la empresa Sarraguemines dentro de una campaña calificada textualmente como «de

educación de masas» y emprendida por el barón Alexander Geiger, patrono de la fábrica cuyos vínculos con Napoleón III eran públicos<sup>57</sup>. Y en este mismo apartado destacan —además de la reproducción de dibujos de Janet-Lange y Gustave Doré en el libro *Historia de la Guerra de México* (1863) de Émile de la Bédollière<sup>58</sup>— las ilustraciones sobre México editadas en prensa y de las que son exponentes las publicadas por el semanario *L'Illustration. Journal Universel*, que difundió un total de 438 imágenes entre 1843 y 1875, la mayoría (336) reproducidas entre 1862 y 1867, coincidiendo con la intervención en México<sup>59</sup>.

Decididamente, ninguna de esas iniciativas de difusión estaba al margen del clima de atracción que, desde su independencia, despertó México en Francia. Revelador de ese fenómeno fue asimismo el impulso que, a partir de los años veinte del siglo XIX, experimentaron las ediciones francesas de libros sobre México. Algunos de ellos reimprimidos, editados por entregas en prensa y, más aún, traducidos a otras lenguas europeas, como fue el caso de las novelas de Lucien Biart o Gustave Aimard, pero sobre todo las de Gabriel Ferry de Bellemare, de quien ya George Sand manifestó su enorme contribución a la propagación del interés por México, así como el rápido y masivo impacto de sus textos mediante su edición en *L'Illustration* o en *Le Courrier Français* entre otros medios<sup>60</sup>. No obstante, complementariamente a la creciente fascinación que en esos años despertó México en Francia, no deben desestimarse otros factores explicativos de la difusión alcanzada por esas imágenes mediante distintos soportes. Por un lado destaca la expansión, desde la segunda mitad del siglo XIX, de la industria de productos de decoración doméstica para un mercado burgués en alza, con gusto por lo exótico y beneficiado por la reducción de los costes de producción y de los precios de venta en el sector de la cerámica, entre otros que reemplazaban procedimientos artesa-

<sup>57</sup> Algunas piezas de la serie «Guerra de México» se conservan en el Musée de la Faïence et des Techniques faïencières de Sarreguemines (M0533). Véase *Collections des Musées de France* (Joconde); «Guerre du Mexique» (N.º inventaire: 89.25; FA 1110420; référence: 05330001902). <https://pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/05330001902> (último acceso: 20 de enero de 2020). La serie dejó de producirse tras la retirada de tropas francesas de México. Véase Hamman, 2006, pp. 139 y 158.

<sup>58</sup> De La Bédollière, 1863-1868. Sobre grabados y viñetas en prensa que recogen escenas de la expedición, véase Andries y Suárez de la Torre, 2009, pp. 343-368.

<sup>59</sup> Véase la valiosa aportación al respecto de Acevedo Valdés, 2019b. Pérez Siller, 2021, p. 212.

<sup>60</sup> Cramaussel, 2015, pp. 339 y ss.

nales por industriales<sup>61</sup>. Por otro lado se hallaba la paralela y gradual conversión de la prensa —junto a otros medios impresos— en empresa que buscaba atraer a nuevos clientes incorporando ilustraciones<sup>62</sup>. Con todo, la (re)edición de obras de arte sobre México en estos soportes es síntoma, también, de que contaban con un público, con una demanda y, consecuentemente, con un mercado que —más allá del interés político del Estado por transmitir su relato de unidad nacional y del interés crematístico de los círculos del mercado del arte— movilizó iniciativas empresariales para su reproducción, multiplicando así su alcance entre la opinión pública.

Dicho esto, el dominio de esas creaciones en el programa de encargos y adquisiciones gubernamentales —al igual que la hegemonía de su discurso y de su difusión— tendría los días contados. Esas representaciones dieron continuidad, con énfasis y acentos renovados, a la particularidad memorial de unidad nacional emprendida durante la Monarquía de Julio, la cual conciliaba referentes monárquicos y revolucionarios. Conforme a ello, detrás de la exaltación de los logros, la virtud, el heroísmo o la eficacia de las tropas francesas en México, esos encargos contenían un propósito vertebral: fortalecer la cohesión nacional en torno al régimen de Napoleón III, legitimándolo como protector del «pueblo» francés, como artífice del prestigio exterior de Francia y como garante de un Estado de orden, pero a la vez libertador y de progreso, aclamado, en correspondencia, por los sustratos populares mexicanos. Se trataba, en parte y desde esta perspectiva, de una tentativa de contrarrestar a la oposición interna republicana. Una tentativa en donde la intervención se presentaba como un medio para aportar la civilización a un país considerado rico pero salvaje, lastrado aún por el peso del Antiguo Régimen novohispano e incapaz de gobernarse<sup>63</sup>. Sin embargo, en tanto que dispositivo memorial ligado a la legitimación del régimen de Napoleón III, la caducidad de su programa iconográfico memorial fue pareja a la del Segundo Imperio. Instaurada la Tercera República, esa política memorial de referentes híbridos mutará: omitirá la herencia monárquica para consagrarse al patrimonio revolucionario y focalizarse en el «pueblo», convertido en el centro de la historia y de la memoria<sup>64</sup>. En esa evolución, las representaciones sobre

---

<sup>61</sup> Hamman, 2006, pp. 141 y 144.

<sup>62</sup> Habermas, 1981, 209-237.

<sup>63</sup> Pérez Siller, 1990, p. 306.

<sup>64</sup> Michel 2010, p. 38.

las campañas mexicanas —al igual que su extinto discurso de exaltación de regímenes monárquicos o imperiales— pasarían a un plano subsidiario para el Estado, lo que se acompañaría del olvido al que fue relegada la presencia de Francia en México por la historiografía francesa de la primera mitad del siglo XX<sup>65</sup>.

## Conclusiones

Al margen de su valor plástico o del talento creativo de sus autores, las obras artísticas aquí examinadas contienen una inequívoca lectura política. Constituyeron, de hecho, parte integrante del dispositivo memorial desplegado por la Monarquía de Julio y por el Segundo Imperio.

El primer y elemental síntoma de ello reside en la intervención del Estado para que esas creaciones se ejecutaran y difundieran. Las fuentes son concluyentes al respecto y ponen de manifiesto —hecho solo fragmentariamente explorado por la historiografía— la relevancia otorgada por las autoridades a esas obras. Tal como aquí se ha constatado, ambos regímenes —en particular el de Napoleón III— emprendieron un programa de encargos y adquisiciones de pinturas sobre sus correspondientes campañas mexicanas. Pinturas que, por añadidura, fueron seleccionadas por instituciones gubernamentales o por los propios monarcas para ser exhibidas en el Museo Histórico de Versalles y en los Salones oficiales de la Académie des Beaux-Arts; es decir, en espacios de acceso público y proyección mediática. Y pinturas que, más aún, acabarían ampliando el alcance público al reproducirse —en ocasiones por iniciativa de las autoridades— en diversas plataformas de comunicación: litografías, prensa, libros ilustrados, pero también en objetos de decoración o uso doméstico cuyo incremento de producción se benefició de un mercado al alza.

Más allá, sin embargo, de la acción promotora del gobierno aquí constatada, lo relevante de esa iniciativa a efectos políticos es su sentido; asunto que lleva a considerar el discurso iconográfico que compartieron esas obras. Un discurso esencialmente orientado —en ocasiones, con instrucciones formales precisas de las autoridades— a exaltar las epopeyas de Francia en México: los éxitos, el heroísmo, el coraje o la efica-

---

<sup>65</sup> Ello, en contraste con la atención prestada a los referidos episodios por los historiadores mexicanos durante ese mismo periodo. Pérez Siller, 2015, pp. 21-83; y Pérez Siller, 1990, pp. 306 y ss.

cia de sus ejércitos, con especial mención a mandos militares o a personalidades ligadas a la Corona. Un discurso que, en consecuencia, convertía esas obras en soportes de propaganda del Estado, más específicamente en instrumentos memoriales al servicio de la unidad nacional en torno al gobierno, esto es: en dispositivos que mitigaran las tensiones políticas y contribuyeran así a la consolidación y estabilidad de su modelo de Estado-nación liberal en Francia. Un discurso, en suma, que decididamente presentó una peculiaridad en su propuesta de unidad nacional: la conciliación, inédita, de referentes monárquicos y revolucionarios, desprovistos —los primeros— de herencias absolutistas y —los segundos— de herencias insurreccionalistas. Era esa, en definitiva, la imagen que querían proyectar ambos monarcas de sí mismos, de sus gobiernos, de su legitimidad: una imagen híbrida y de consenso entre dos patrimonios memoriales contrapuestos.

Esa peculiaridad se advierte en las representaciones oficiales sobre la Primera Intervención francesa en México, en donde —de conformidad con la propuesta de Guizot en la Galería de las Batallas en Versalles— el príncipe de Joinville comparte protagonismo con la bandera tricolor revolucionaria, al tiempo que las campañas mexicanas se exhibían, en el Museo Histórico de Versalles, integradas en una trayectoria secular de éxitos nacionales memorables y homologables (tanto prerrevolucionarios como posrevolucionarios). Ello, en un relato que legitimaba a la Corona orleanista como garante no solo de la relevancia internacional de Francia, sino también de una medular unidad nacional que trascendía oposiciones «coyunturales» de bonapartistas, republicanos o socialistas. Y esa especificidad memorial se constata, asimismo, en las representaciones oficiales sobre la Segunda Intervención en México; eso sí, con un énfasis y unos ingredientes iconográficos renovados. No fue solo que el impulso de Napoleón III al mecenazgo del Estado se tradujera en un incremento de los encargos de pinturas sobre batallas en México. Por añadidura, en esas obras se aprecia un renovado y poderoso referente simbólico para la cohesión nacional: la equiparación del Segundo Imperio con el Primer Imperio. El régimen de Napoleón III se mostraba, así, como potencia internacional que proyectaba sobre México una doble condición: la de Estado monárquico de orden, pero también la de Estado libertador, de progreso y defensor de los intereses del «pueblo», origen de la legitimidad del poder según los principios revolucionarios.

Con todo, frente a esas pinturas promovidas por las autoridades —obras exhibidas al público en los Salones y en la colección del Mu-

seo Histórico de Versalles, premiadas por la Academia y difundidas mediante distintos soportes— otras creaciones no tuvieron la misma suerte. Fue el caso de la obra *La Ejecución de Maximiliano*, realizada por Manet en 1868 sobre un acontecimiento emblemático del fracaso de la política exterior de Napoleón III en México. Contrastando con las que reproducían el relato memorial del Estado, esa pintura recibió el rechazo para ser expuesta en los Salones de 1868 y 1869, al tiempo que se denegó al autor el permiso para su reproducción en litografía<sup>66</sup>. Esa reacción es reveladora del uso político selectivo de las representaciones sobre las campañas en México, al tiempo que es indicativa de la relevancia que el Gobierno otorgaba a las creaciones artísticas como medios para construir la memoria, la cohesión y la identidad nacional en torno al Estado. De un lado se hallaba la memoria oficial: la difundida sobre la presencia de Francia en México, la que promocionaba una concepción unitaria de la nación, exaltaba episodios gloriosos de las campañas y reconocía el heroísmo de los caídos por la patria. Del otro, estaba la memoria contrahegemónica sobre el mismo fenómeno: la que ponía el foco, no en la gloria o exaltación de éxitos nacionales, sino en un episodio luctuoso —símbolo de un sonoro revés— y en las víctimas, no «por Francia», sino «a causa Francia».

En tanto que censurada, omitida y silenciada, esa memoria contrahegemónica preludiva la emergencia de los conflictos memoriales del siglo XX desplegados en el contexto —en expresión de J. Michel— del «régimen víctima-memorial». Ello, no obstante, después de que el Parlamento de la Tercera República se erigiera en promotor de una memoria oficial de unidad nacional de signo diferente a la de Luis Felipe y Napoleón III: la conmemorativa y focalizada en el recuerdo de la Revolución francesa y en el protagonismo del «pueblo»<sup>67</sup>. Conforme a ello, el discurso memorial aquí analizado mediante la promoción gubernamental de obras sobre las campañas francesas en México pone de relieve la transición llevada a cabo entre dos extremos: el del rechazo del patrimonio revolucionario propugnado durante la Restauración borbónica y el de la decidida afirmación tras 1870 de esa herencia revolucionaria como ingrediente de la identidad nacional francesa.

---

<sup>66</sup> Wilson-Bareau, 1992, p. 62.

<sup>67</sup> Michel 2010, pp. 69-134.

## Bibliografía

### Fuentes

Centre d'Accueil et de Recherche des Archives Nationales, France (CARAN):

- F/21/117, Dossiers 26, 28 y 29.
- F/21/119, Dossier n.º 54, 7 Série.
- F/21/129, Dossier 25.
- F/21/4500/B.
- F/21/7636, Fol. 12, base ARCHIM, albums de photographies dits «des Salons».
- F/21/7636, Fol. 2, *Album photo des salons*, 1868.
- F/21/7639, Fol. 15.
- F/21/7640, Fol. 8.

*Collections des musées de France (Joconde)*, URL: <https://pop.culture.gouv.fr>

- N.º inventaire: MV 5796 ; INV 5713; LP 2768; référence: 000PE011437.
- N.º inventaire: MV 6637; INV 4401; LP 7465; référence: 000PE011756.
- N.º inventaire: 89.25; FA 1110420; référence: 05330001902.
- N.º inventaire: 2012.0.47.143; référence: M0315000882.

*Revue de Paris*, vol. 42, Bureau de la Revue de Paris, Paris, 1837.

### Bibliografía

- ACEVEDO VALDÉS, Esther, «Jean Adolphe Beaucé: un pintor expedicionario, México 1863-1865», en RAMOS SORIANO, José Abel (coord.), *Historia de la época colonial y del siglo XIX en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2019a, pp. 310-325.
- ACEVEDO VALDÉS, Esther, *Desde qué mirada vieron los franceses a México. L'illustration, Journal Universel, 1843-1875*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2019b.
- AGUILAR OCHOA, Arturo, «Asalto al trópico: Petros Pharamond Blanchard, un pintor romántico francés en el México de 1838», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 112, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2018.

- ALLEMAND-COSNEAU, Claude, «Le rôle de la commande publique de l'État aux artistes vivants depuis la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle», en *Les dépôts de l'État au XIX<sup>ème</sup> siècle: politiques patrimoniales et destin d'œuvres*, Direction des Musées de France, Paris, 2008 [Actes du Colloque à l'auditorium de l'École du Louvre, décembre 2007].
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.
- ANDRIES, Lise, «Regards croisés sur l'expédition françaises au Mexique», en ANDRIES Lise y SUAREZ DE LA TORRE, Laura (dirs.), *Impressions du Mexique et de France*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009.
- ANGRAND, Pierre, «L'État mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860)», *Gazette des beaux-arts*, 71, 6<sup>e</sup> série, 1968, pp. 303-348.
- AVENEL, Jean-David, *La Campagne du Mexique (1862-1867). La fin de l'hégémonie européenne en Amérique du Nord*, Economica, Paris, 1996.
- AVENEL, Jean-David, «Un exemple de blocus militaire: l'intervention tripartite au Mexique (décembre 1861-avril 1862)», en *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 214, n.º 2, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 29-37.
- BLANCHARD, Pierre y DAUZATS, Adrien, *San Juan de Ulúa, ou Relation de l'expédition française au Mexique, sous les ordres de M. le contre-amiral Baudin*, publié par ordre du Roi, Gide, Paris, 1839, Bibliothèque Nationale de France, Département Philosophie, Histoire, Sciences de l'homme, 4-LH9-26.
- BOURGUINAT, Nicolas, «L'expédition au Mexique en 1838», en *Histoire par l'image* [en ligne], 2016, consultado el 27/07/2023. URL: <https://histoire-image.org/etudes/expédition-mexique-1838>
- BROCH, Julien, «De l'ancien sur les lois mémorielles: la loi du 19 janvier 1816 relative à l'anniversaire de l'exécution de Louis XVI», en *Revue de la Recherche Juridique-Droit prospectif*, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2018.
- CARLYLE, Thomas, *On Heroes Hero-worship, and the Heroic in History*, Chapman and Hall, London, 1840.
- CHARLE, Christophe, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Le Seuil, Paris, 2004.
- CRAMAUSSEL, Chantal, «Imagen de México en los relatos de viaje franceses: 1821-1862», en PÉREZ SILLER, Javier (Ed.), *México Francia: memoria de una sensibilidad común (siglos XIX-XX)*, tomo I, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Ciudad de México, 1998 [2015 Ed. OpenEdition Books 18], pp. 333-363. doi:10.4000/books.cemca.4080. <http://books.openedition.org/cemca/4080> <http://books.openedition.org/cemca/4066>
- CUESTA BUSTILLO, Josefina, «Memoria e historia. Un estado de la cuestión», *Ayer*, 32, 1998, pp. 203-246.
- DÉCLARATION DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN: DÉCRÉTÉS PAR L'ASSEMBLÉE NATIONALE DANS LES SÉANCES DES 20, 21, 23, 24 et 26 août 1789, acceptés par le Roi, Le Barbier, Paris, 1789.

- DE LA BEDOLLIERE, Émile, *Histoire de la Guerre du Mexique. Illustrée par Janet-Lange et Gustave Doré*, Georges Barba Éditeur, Paris, 1863-1868.
- Explications des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Musée Royal*, Imprimeurs des Musées Royaux, Paris, 1837, 1839, 1840, 1864, 1866, 1867, 1868, 1869.
- FOHR, Robert y TORRÈS, Pascal; «Louis-Philippe inaugure la galerie des Batailles», 2005, en *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 27 juillet 2023. URL: <https://histoire-image.org/etudes/louis-philippe-inaugure-galerie-batailles>
- GAEHTGENS, Thomas, «Le musée historique de Versailles», en NORA, Pierre (dir); *Les Lieux de mémoire*, tome II «La nation», Gallimard, Paris, 1988.
- GAVARD, Charles, *Galerias Historiques du Palais de Versailles*, Imprimeurs de l'Université Royale de France, Paris, 1842. URL: [https://books.google.es/books?id=VtQwzgeACA AJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=VtQwzgeACA AJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- GEORGEL, Chantal, «Les dépôts de l'État au XIXe siècle: une politique d'État», en FOHR, Robert (Dir.), *Le Rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe: colloque du Bicentenaire de l'arrêté consulaire dit arrêté Chaptal (14 fructidor an IX-1<sup>er</sup> septembre 1801)*, Direction des musées de France, Paris, 2003.
- GIRARDET, Raoul, «Les trois couleurs», en NORA, Pierre (Dir.), *Les lieux de mémoire, I, La République*, Gallimard, Paris, 1984, pp. 5-35.
- GOUTTMAN, Alain, *La intervención en México 1862-1867. El espejismo americano de Napoleón III*, Trama Editorial, México D.F., 2012.
- GOUTTMAN, Alain, «Le martyr gênant de «l'aventure mexicaine». L'annonce de l'exécution de l'empereur Maximilien en France et en Autriche», en CHOPELIN, Paul y SYLVÈNE, Édouard, *Le sang des princes: Cultes et mémoires des souverains suppliciés (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014. Web: <http://books.openedition.org/pur/50410>.
- GRATTIER, Adolphe, *Commentaire sur les Lois de la presse et des autres moyens de publication*, T. II, Ed. Videcoq, Paris, 1839.
- HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- HAMMAN, Philippe, «Une entreprise de propagande bonapartiste: les assiettes à décors de Sarreguemines (1836-1870)», en *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n.º 53-2, 2006/2, pp. 139-164.
- HÉBERT, Oriane, *La peinture d'Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870)*, Thèse, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, Clermont-Ferrand, 2016.
- HUGUENAUD, Karine, «Les représentations de Napoléon III, du portrait officiel à la caricature», en MILZA, Pierre (Dir.), *Napoléon III, l'homme, le politique*, Napoléon III, Paris, 2008.

- JARDIN, André y TUDESQ, André-Jean, *La France des notables, 1815-1848*, t. 1, Seuil, Paris, 1973.
- KAREL, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord: peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1992.
- KEDOURIE, Elie, *Nacionalismo*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1988.
- LAMARQUE, Gwénael, «La Monarchie de Juillet: une monarchie du centre? Le «juste-milieu»: évolutions et contradictions de la culture orléaniste (juillet 1830-février 1848)», en GUILLAUME, Sylvie, *Le centrisme en France aux XIX et XX<sup>e</sup> siècles: un échec?* Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2005.
- LAVAUUX, Marion, *Une aventure artistique «à toutes les gloires de la France»: préfiguration, mise en place et postérité du musée historique de Louis-Philippe (1794-1892)*, Thèse, École des Chartes, Paris, 2019.
- LAVABRE, Marie-Claire, «La mémoire collective comme métaphore», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50-1, 2020, pp. 275-283.
- «L'Empire à Fontainebleau, souvenirs historiques», en: <https://www.osenat.com/empire-fontainebleau> (último acceso: 19 noviembre de 2020).
- LÉANCA, Gabriel (dir.), *La politique extérieure de Napoléon III*, L'Harmattan, Paris, 2011.
- LECAILLON, Jean-François, *Résistances indiennes en Amérique*, L'Harmattan, Paris, 1989.
- LECAILLON, Jean-François, *Napoléon III et le Mexique. Les illusions d'un grand dessein*, L'Harmattan, Paris, 1994.
- MAÍZ SUÁREZ, Ramón, *Nación y Revolución: la teoría política de Emmanuel Sieyès*, Tecnos, Madrid, 2007.
- MARRINAN, Michael, *Painting Politics for Louis Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, Yale University Press, 1988.
- MARTINIERE, Guy, «L'expédition mexicaine de Napoléon III dans l'historiographie française», en *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Tomo 21, núm. 1, enero-marzo, 1974.
- MICHEL, Johann, *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.
- MICHEL, Johann, «L'évolution des politiques mémorielles: l'état et les nouveaux acteurs», *Migrations Société*, 2011/6, n° 138, p. 59-70. DOI: 10.3917/mi-gra.138.0059. URL: <https://www.cairn.info/revue-migrations-societe-2011-6-page-59.htm>.
- MILZA, Pierre, *Napoléon III*, Perrin, Paris, 2006.
- NORA, Pierre, «La mémoire collective», en LE GOFF, Jacques, CHARTIER, Robert, (dirs.), *La nouvelle histoire*, Retz-CEPL, Paris, 1978, pp. 398-401.
- NORA, Pierre (Dir.), *Les lieux de mémoire*, vols. I-III, Gallimard, Paris, 1997.

- ORTHOLAN, Henri, «La représentation de l'armée du Second Empire par la peinture», *Cahiers de la Méditerranée*, n° 83, 2011.
- PASAMAR AZURIA, Gonzalo, «Los historiadores y el uso público de la historia: viejo problema y desafío reciente», *Ayer*, n.º 49, 2003, pp. 221-248.
- PENOT, Jacques, «L'expansion commerciale française au Mexique et les causes du conflit franco-mexicain de 1838-1839», en *Bulletin Hispanique*, tome 75, n.º 1-2, 1973.
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio, *La gestión de la memoria*, Crítica, Barcelona, 2000.
- PÉREZ SILLER, Javier, «L'image du Mexique dans les publications françaises: Le Porfiriato 1867-1905», en *L'Amérique latine et la «nouvelle histoire»*, CREDAL-CNRS, Paris, 1990, pp. 306-338.
- PÉREZ SILLER, Javier, «Historiografía general sobre México y Francia: 1920-1997», en PÉREZ SILLER, Javier (Ed.), *México Francia: memoria de una sensibilidad común (siglos XIX-XX)*, tomo I, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Ciudad de México, 1998 [2015 Ed. OpenEdition Books 18], pp. 21-83. <https://books.openedition.org/cemca/4071>
- PÉREZ SILLER, Javier, «Desde qué mirada vieron los franceses a México: l'illustration. Journal Universel, 1843-1875», *Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*, 79, 2021, pp. 207-213 [Consultado: 2 de Febrero de 2024]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=423869995009>
- RÉMOND, René, *La Droite en France de 1815 à nos jours. Continuité et diversité d'une tradition politique*, Aubier, Paris, 1954.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, 2010.
- ROBERT, Hervé, «Ferdinand-Philippe duc d'Orléans, et la tradition bonapartiste», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 38, n.º 1, 1991.
- RUDE, Fernand, *Les révoltes des canuts (1831-1834)*, La Découverte, Paris, 2007.
- SOBERANES FERNÁNDEZ, José Luis y VEGA GÓMEZ, Juan Manuel, *El Tratado de Guadalupe Hidalgo en su sesquicentenario*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- Souvenirs historiques du maréchal Ney*, Drouot, Paris, 20 de juin 2012.
- SIEYÈS, Emmanuel, *Qu'est-ce que le Tiers état?*, Bibliothèque Royale, Paris, 1789.
- TALADOIRE, Eric, *Les Contre Guérillas françaises dans les Terres Chaudes du Mexique (1862-67). Des forces spéciales au XIXe siècle*, L'Harmattan, Paris, 2016.
- Tratado de paz, amistad, límites y arreglo definitivo entre la República Mexicana y los Estados Unidos de América*, Imprenta de J. M. Lara, Querétaro, 1848. URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/tratado-de-paz-amistad-limites-y-arreglo-definitivo-entre-la-republica-mexicana-y-los-estados-unidos-de-america-firmado-en-guadalupe-hidalgo-el-2-de-febrero-de-1848-con-989192/>

- TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000.
- TRAVERSO, ENZO, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Marcial Pons, Madrid, 2007.
- VAVASSEUR-DESPERRIERS JEAN, *Les droites en France*. Presses Universitaires de France, 2006.
- VELASCO MESA, Custodio, «Historia y memoria: un mismo combate», *Memorias: revista digital de historia y arqueología*, 33, 2017, pp. 120-141.
- VELASCO MESA, Custodio, «La memoria histórica y su dimensión política, social y académica», en CUESTA BUSTILLO, Josefina (Coord.); *La Memoria democrática en la construcción de la historia y el patrimonio. Revista PH*, 96, 2019, pp. 231-234.
- WILSON-BAREAU, Juliet, *Manet the Execution of Maximilian Painting, Politics and Censorship*, National Gallery Publications-Princeton University Press, London, 1992.
- WRIGHT, Vincent, «La Loi de sûreté générale de 1858», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 16, n.º 3, 1969.

#### Datos del autor

**Custodio Velasco** es Profesor Titular de Historia Contemporánea en la Universidad de Sevilla. Sus líneas de investigación están focalizadas en el análisis comparado internacional del discurso, siendo representativo de ello el libro *Los nombres de la cuestión social. Discurso y agitaciones obreras: Lieja y Sevilla en el tránsito de los siglos XIX y XX* (Premio Archivo Hispalense, 2001). Tras su etapa como investigador Ramón y Cajal (2004-2009), esa línea se orientó al análisis de la retórica revolucionaria («Revolutionary Rhetoric and Labour Unrest», *International Review of Social History*, 56, 2011) y contrarrevolucionaria («La adaptación de la retórica contrarrevolucionaria en Bélgica (1886-1893) *Studia Historica, Historia Contemporánea*, 34, 2016), así como al estudio del uso político de la historia, la memoria y las identidades colectivas en Europa. Resultado de sus investigaciones son más de 40 contribuciones científicas. Ha integrado el grupo de expertos consultados por el Parlamento de Andalucía para evaluar el «Proyecto de Ley de Memoria Histórica y Democrática de Andalucía» (Ley 2/2017 de 28 de marzo) y ha sido coordinador sectorial de proyectos como «Mapa de Fosas de Andalucía» (Consejería de Justicia de la Junta de Andalucía, 2006-2010). Es cofundador y coordinador del «Máster Universitario en Estudios Europeos» de la Universidad de Sevilla.