



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA IMAGEN DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL ÁLBUM DE
MÉXICO Y SUS ALREDEDORES, 1855 - 1856

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:

MARÍA JOSÉ PATRICIA ROJAS RENDÓN

ASESORA DE LA TESIS:
MTRA. ANGÉLICA ROCÍO VELÁZQUEZ GUADARRAMA



MÉXICO, D. F.

2012

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México por todo lo que me ha dado.

Mi interés por la Historia del Arte del siglo XIX en México y la concepción de la presente tesis surgieron a partir de las sesiones dirigidas por Angélica Velázquez Guadarrama. Por ello, agradezco su invaluable asesoría, paciencia y confianza durante la realización de esta investigación.

Quiero agradecer de manera especial a María José Esparza por el apoyo incondicional, los múltiples consejos, y las revisiones puntuales en esta tesis, pero sobretodo por su guía y afecto.

Agradezco también a Fausto Ramírez, Cristina Ratto y Ricardo Gamboa por el tiempo, las propuestas y sugerencias que sirvieron para enriquecer esta tesis.

Reasalto de igual manera las valiosas aportaciones y enseñanzas adquiridas mediante los cursos de mis profesores de la Facultad de Filosofía y Letras y que sirvieron para mi trabajo. Por ello, quiero dar un especial agradecimiento a la Dra. Claudia Canales Ucha, a la Dra. Deborah Dorotinsky, al Dr. Renato González Mello y al Mtro. Alfredo Ruiz Islas.

En esta parte también quiero agradecer a la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, al Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional y Hemeroteca Nacional y a la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada por la atención, disposición y consulta del material requerido para este trabajo.

Por otra parte, doy gracias a las diversas oportunidades que a lo largo de este tiempo me han otorgado los proyectos laborales, los apoyos académicos y las becas proporcionados por el Museo Nacional de Arte, el INEHRM, INDIGO Films (Proyecto Discutamos México), Banco de México y CONAMAT- Zaragoza, a ellos les debo mi experiencia laboral como historiadora.

De igual manera, mis agradecimientos están dirigidos a toda la gente que me acompañó y apoyó en el transcurso de la licenciatura y durante la realización de esta tesis. Agradezco a mis compañeros de la facultad, amigos y colegas, pero con especial cariño a Miguel Ángel Fernández, Juan de la Cruz, Lorena Largo, Claudia Sánchez, Diana Chávez Ventura, Emmanuel Moreno, Jesús Alfaro, Ma. Fernanda Ruiz y Gris Abad.

Si bien, esta tesis fue hecha en gran medida gracias al apoyo académico permanente y la amistad incondicional de mis mejores amigos Alfredo Escobedo y Ninel Valderrama de quienes eternamente estaré agradecida.

También agradezco la ayuda, apoyo y aprecio de la familia Rojas Rodríguez, Rendón Colín y Elizalde Rendón. Este trabajo no hubiera llegado a su fin sin las exigencias, amor y confianza de mis padres José Rojas, Patricia Rendón y mi hermano José Juan, a quienes les debo todo lo que soy.

Finalmente, quiero dedicar este trabajo de tesis a dos personas muy especiales. Por un lado, a mi hermana Reyna, que en todo momento fue motivo de inspiración y de quien siempre he recibido comprensión, apoyo y cariño. La última dedicatoria la dirijo a Armando Camacho Gálvez, quien

en una tarde lluviosa me dejó la valiosa enseñanza de que los sacrificios y esfuerzos áridos en esta vida, siempre tienen su recompensa.

LA IMAGEN DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL ÁLBUM DE MÉXICO Y SUS ALREDEDORES, 1855-1856

I.	INTRODUCCIÓN	6
1.1.	Recuento historiográfico. <i>México y sus Alrededores</i> y Casimiro Castro.	12
1.2.	La Problemática entorno al estudio de la obra <i>México y sus alrededores</i> .	19
II.	DECAEN Y LAS PUBLICACIONES	27
2.1.	Publicaciones de obras nacionales y extranjeras. Obras en venta en los años de 1854, 1855 y 1856.	27
2.2.	Breve reseña biográfica de José Decaen previa al año de 1853.	32
III.	EL ORIGEN DE LA PUBLICACIÓN <i>MÉXICO Y SUS ALREDEDORES 1854-1865</i>	40
3.1.	Preámbulo.	40
3.2.	Las expectativas sobre <i>México y sus Alrededores</i> . Litografías y textos literarios (1854).	45
3.3.	Las expectativas de sobre <i>México y sus Alrededores</i> en la Exposición Universal de París (1854).	53
3.4.	Inicio de la publicación de <i>México y sus Alrededores</i> (1855).	62
3.5.	Conclusión de la última serie, incertidumbre de una mención honorífica, Decaen y su establecimiento litográfico (1856).	71

IV.	LA CONSTRUCCIÓN VISUAL Y LITERARIA DE LA CIUDAD DE MÉXICO Y DE LOS MEXICANOS EN <i>MÉXICO Y SUS ALREDEDORES</i>	85
4.1.	Temas y subtemas: Vistas – paisajes, monumentos y trajes.	86
4.2.	La primera edición de 1855-1856.	94
4.3.	La imagen textual de la ciudad en <i>México y sus Alrededores</i> .	96
4.4.	La imagen visual de la ciudad en <i>México y sus Alrededores</i> .	113
4.5.	<i>México y sus Alrededores</i> , álbum de imágenes comunicébricas.	128
4.5.1.	Las vistas urbanas de la ciudad de México en el siglo XVII.	131
4.5.2.	Los artistas viajeros, siglo XIX en México.	134
4.5.3.	<i>Urbs civitas</i> / la ciudad de México en <i>México y sus Alrededores</i> .	136
4.5.4.	Pedro Gualdi, mirada corográfica.	144
4.5.5.	Policía en <i>México y sus Alrededores</i> .	153
4.5.6.	La Pre-reforma (1852-1856). La primera edición de <i>México y sus Alrededores</i> en el tiempo.	158
4.5.7.	Algunos estudios de caso.	167
V.	CONCLUSIONES	187
VI.	BIBLIOGRAFÍA	193
VII.	ILUSTRACIONES	204
VIII.	ANEXOS	215

I. INTRODUCCIÓN

La ilustración gráfica, producto de los avances que se manifestaron a raíz de la Revolución Industrial en Europa, es un ejemplo claro que se inserta dentro de los objetos que, como discursos visuales, con el tiempo han enriquecido su significado inicial. O lo que es lo mismo, poco después de que Alois Senefelder inventara la litografía, ésta se concibió a partir de una idea mercantil con intenciones de gusto estético, pero a través del tiempo se le fue denominando e igualando dentro de la categoría de objeto artístico.

La litografía tuvo en su momento de auge la función inicial de difundir imágenes y propagar representaciones plásticas de temas concretos por medio de revistas, periódicos, cuentos, libros, colecciones de tipos, álbumes ilustrados, etcétera. En México, esta técnica fue adoptada y desarrollada desde la primera mitad del siglo XIX en los grandes talleres litográficos, que se sumaron y fueron parte del fenómeno que Beatrice Farwell denominó como “explosión de medios”.¹ A partir de que se consolidó como la vía por la cual se ilustraba y se transmitía una idea más tangible de cualquier cosa, fue posible que se realizaran proyectos cada vez más ambiciosos. Sin embargo, al menos durante su concepción, la finalidad se avocó más bien a la idea de reproducción masiva y en serie de los dibujos, mismos que permitieron un aumento de tiraje y, con ello, la mayor recepción de imágenes visuales. Para el año de 1935, Walter Benjamin recordaba en su breve ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*² cómo ciertas técnicas trajeron consigo un cambio en la idea anterior sobre la unicidad de las cosas.

A través de la reproducción que concedieron el grabado, la xilografía, la imprenta y la litografía, entre otras, fue posible que el pensamiento de los receptores se transformara, permitiendo aprehender nuevas cosas de manera más asequible y actualizada. Al menos, éste fue

¹ Esta idea fue trabajada por Beatrice Farwell en el catálogo de exposición *The Cult of images. Baudelaire and the 19th Century Media Explosion*, University of California, Santa Barbara, abril-mayo de 1977, pp. 7-15.

² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Casimiro, España, 2010, p. 12.

uno de los efectos que la técnica litográfica consiguió, pues fue posible adherir en un mismo formato, el texto escrito con la impresión visual.³

Un ejemplo bien logrado de ello en nuestro país, y que corresponde a lo arriba mencionado fue una obra con estampas litográficas y textos impresos que coordinó José Decaen, francés que residió en nuestro país desde finales de la tercera década del siglo XIX y que para los años cincuenta habría de sobresalir como uno de los editores de obras litográficas más prolíficos y reconocidos en México. Dicha obra, *México y sus Alrededores* es el objeto de estudio de la presente investigación.

Pero, ¿qué fue *México y sus Alrededores* en el año que se realizó? ¿Cuál fue en ese momento la finalidad de concebir una obra como ésta? ¿Quiénes la ejecutaron? ¿Para quiénes se hizo este álbum?

Por un lado, el siguiente estudio tiene como finalidad resolver las cuestiones anteriores con el propósito de entender qué sentido tuvo la obra litográfica para quienes intervinieron en su realización. Por otro lado, es imprescindible comprender la parte de la recepción que acogió el álbum, y proponer algunos de los significados que pudo tener la obra.

Para el historiador del arte Keith Moxey⁴, cualquier discurso visual o escrito se torna activo en el momento en que el historiador lo toma como objeto de estudio. En esta línea, *México y sus Alrededores* que reúne una parte textual y otra de imagen representa para nuestros fines dos cosas importantes. Primeramente, el álbum en cuestión forma parte de un testimonio o fuente que documenta a través de su contenido distintas temáticas. Así también, se reconoce en esta parte que ha transcurrido alrededor de un siglo y medio desde que el álbum se ofreció en venta y fue adquirido por el público. De esta manera, esta investigación además propone mostrar desde el presente el sentido que probablemente pudo tener en el momento en que fue realizada y el significado que actualmente tiene este álbum litográfico.

³ En esta parte habría que matizar que la técnica del grabado se desarrolló en gran medida en algunos países a la par de la litografía.

⁴ Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión: estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004, 147 pp.

En esta dirección cabría preguntarse si es mucha la distancia que separa el significado que tuvo para los contemporáneos de 1855-1856- años en que se publicó por primera vez la obra litográfica- y el que tiene para nosotros actualmente. Lo que sí es cierto es que se trata de un lugar común, al menos refiriéndonos en la parte visual. Lo anterior se sustenta en que la temática esencial de la obra fue proyectar un concepto de lo urbano que prevalecía en esa época sobre la Ciudad de México. De esta manera en el imaginario actual, *México y sus Alrededores* presenta la imagen de la ciudad que muchos albergaron de su pasado.

No es casual que varias de las láminas litográficas de este álbum aparezcan hoy en día reproducidas en las fondas, los cafés, los restaurantes, en las cartas o menús para alimentos e incluso mediante grandes formatos en alguna de las estaciones del subterráneo en el Distrito Federal. Con una función que más bien se sugiere de tipo decorativa o ilustrativa, se puede suponer que por el lugar en el que se exponen y al no presentarse de manera compilada, como en su proyecto inicial, están más bien fungiendo como documentos que evocan para el transeúnte y el turista acaso un efecto de nostalgia y/o un interés por saber cómo fueron las cosas en el pasado. A lo anterior, también se suma el ejemplo que representa *México y sus Alrededores* cuando se inserta en algunas de las páginas de los libros de Historia de México para diversos grados escolares que coordinan distintas editoriales. Con un uso que adentra lo didáctico e ilustrativo, la reproducción de la imagen denota cierta utilidad para el alumno que complementa su lectura con la parte visual. En este sentido, en todos los ejemplos anteriores, nuestro objeto de estudio ha actuado como mero testimonio que acompañado del contexto en el que es presentado, señala un aparente espejo de una “realidad” del pasado de la Ciudad de México.

Sin embargo, ¿cuál es el sentido que se le proporciona a los objetos cuando se les presenta ante el receptor en espacios como los museos, específicamente los de arte? El Museo Nacional de Arte en la Ciudad de México (MUNAL) ofrece en algunas de sus salas, gráfica del siglo XIX. Dentro del “Gabinete de Estampa” y en uno de los pasillos de la sala que abarca el núcleo temático de “1810-1910 - Construcción de una nación” se muestra una compilación de varios ejemplos de litografías realizadas sobre México, éstos también son característicos porque son autoría de dibujantes- litógrafos extranjeros y locales de nuestro país. *México y sus*

Alrededores viene a figurar en ambos espacios que forman parte de las colecciones permanentes. Lo anterior nos hace reflexionar sobre lo que representan y la función que vendría a tener la obra de Decaen en este tipo de lugares. El guión museográfico de este lugar ha contemplado dentro de su programa- que expone piezas al público- las litografías dentro de un discurso en el que están presentadas como obras artísticas, o lo que es lo mismo como obras de arte.

Si bien, el objeto como discurso activo, no sólo cambia de significado cuando el estudioso lo proyecta como propósito de su investigación. Hemos visto que no permanece pasivo desde el momento en que se contextualiza en una época actual, claro está que lo interesante en este asunto es ver cómo ha adquirido distintas funciones dependiendo del lugar en el que se presente, así como también a partir de las diferentes perspectivas con las que se mire.

Después de esta somera revisión, tenemos que el presente trabajo se enfocará principalmente en dos vertientes. Por un lado, a partir de la hemerografía (noticias, artículos, cartas, anuncios y avisos) se hará un análisis histórico para tratar de demostrar que *México y sus Alrededores* es uno de los mejores ejemplos en nuestro país que representó el alto nivel que alcanzó la obra litográfica producida por José Decaen. Simultáneamente, el estudio analizará cómo la obra fue emprendida por el francés y no, como tradicionalmente se le ha tratado, es decir, desde la labor artística del dibujante-litógrafo más prolífico del taller: Casimiro Castro.

Por otro lado, la tesis se concentrará en analizar el concepto de “ciudad” en función de algunas láminas litográficas y textos literarios de la obra en cuestión. Lo anterior con la idea de entender el significado que adquiere la obra completa y compilada en un mismo contexto: como álbum.

El género urbano es lo esencial en esta parte, uno de los objetivos que se trata de alcanzar es entender el por qué se crearon en este momento imágenes y textos sobre la Ciudad de México. Y a partir de lo anterior, mi investigación estudiará cómo *México y sus Alrededores* funge como un ejemplo representativo dentro del género urbano a partir de tres temáticas: el paisaje, los monumentos y los habitantes. La utilidad que pudieron haber tenido estos textos, pero especialmente las imágenes en el momento de su creación, rebasa la idea de que sólo hayan

funcionado como mero testimonio documental. La imagen urbana desde tiempos antiguos ha revelado por un lado el carácter idealizado de lo que debería ser una ciudad. No obstante, estos discursos acaso pueden manifestar varias perspectivas debido a que, la obra en sí, fue proyectada por varios integrantes. Liberales, conservadores, mexicanos y extranjeros hicieron uso de su pluma, como literatos y de su lápiz y papel litográfico como dibujantes para plasmar una versión de lo que para ellos significaba la Ciudad de México. Lo anterior entonces vendría quizás a suponer que se concibió para los años de 1855-1856 una obra que seguramente tuvo como fin presentar una construcción de lo que se entendía del lugar en el que estos autores residían a diario: “México”,⁵ como la llamaban.

Las preguntas a resolver serían: ¿Qué tipo de ciudad se presenta en la parte de imagen y texto en la obra litográfica de José Decaen? ¿Cuáles son los recursos retóricos y estrategias visuales que se utilizan para denotar y connotar la idea de *urbs* y *civitas*? ¿Cuáles son las temáticas principales manejadas en la obra que hacen de ésta un ejemplo de género urbano? ¿Es la construcción de la ciudad de México un espacio o un lugar que apropia símbolos? ¿Cuáles son las diferencias entre esta obra y algunas anteriores y contemporáneas a ella? ¿Es *México y sus Alrededores* un ejemplo de obra corográfica o comunicétrica?

Con lo anterior, la presente investigación tratará de dar una mirada alterna que no ha sido tomada en cuenta por investigaciones anteriores. Esto también con el objetivo de ocuparnos sobre un tema que no es ajeno a nuestra vida diaria: la transformación de la ciudad de México, y sus representaciones consecuentes que conlleva.

La ciudad de México se ha transformado y con ello también sus formas de representación, por tal, el presente estudio finalmente buscará el significado que tuvo la edición príncipe de la obra de Decaen y que marca las diferencias con las versiones siguientes que se imprimieron y pusieron a la venta posteriormente. Lo anterior también con el fin de poder comprobar que más allá de presentar un álbum de la ciudad de México, se enfocó en mostrar a partir de temáticas y conceptos comprensibles en la época: la construcción de la ciudad de

⁵ Con el nombre de “México”, Florencio M. del Castillo titula el primer texto presentado en la obra de *México y sus Alrededores*.

México en los años de 1855-1856, años que ya se respiraban como el preámbulo de acontecimientos que desembocarían finalmente en una guerra civil en nuestro país, la Guerra de Reforma o de Tres Años. Por tal, lo que se proyecta es que a partir de algunos ejemplos, se muestren las distintas perspectivas de lo que se creía era “México” para la población de esa época.

La estructura de la presente tesis está dividida en cuatro capítulos, además de esta introducción. En ella, explicamos los objetivos y la justificación de nuestro objeto de análisis, así como un recuento historiográfico, indispensable para nuestros fines de estudio donde se hará una somera revisión de los trabajos que se han ocupado de *México y sus Alrededores*. En el siguiente capítulo se presenta una mínima biografía del editor francés José Decaen y la manera en cómo se insertó su labor de editor-litógrafo en el ámbito de las publicaciones ilustradas previas a *México y sus Alrededores*. El tercer capítulo plantea un análisis histórico que explica los orígenes de la primera edición de *México y sus Alrededores* que abarca los años de 1854-1856. En el capítulo siguiente se buscará a través de algunos textos literarios y litografías seleccionadas, el significado del término “ciudad” dentro de la obra encabezada por José Decaen. Finalmente, se hará una revisión sobre la popularidad que esta obra fue alcanzando a través de los años, poniendo de ejemplo un caso peculiar como las pinturas murales que se hallan en la hacienda “La Moreña” en La Barca, Jalisco. De igual manera, se realizará una observación de cómo impactó el tema de “ciudad” en otras publicaciones ilustradas como el *Álbum Mexicano*.

1.1 Recuento historiográfico. *México y sus Alrededores* y Casimiro Castro.

México y sus Alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes fue un álbum litográfico editado por José Decaen. Los dibujos y litografías fueron realizados por Casimiro Castro, Julián Campillo, Luis Audá y G. Rodríguez. En la parte literaria participaron Marcos Arróniz, José M. Roa Barcena, José Tomás de Cuéllar, Florencio M. Del Castillo, Hilarión Frías y Soto, Francisco González Bocanegra, J. M. González, Luis Gonzaga Ortíz, Manuel Payno, Anselmo de la Portilla, Vicente Argüelles, Francisco Zarco y Niceto de Zamacois.

Lo anterior era acaso lo único que se conocía sobre este álbum litográfico a principios del siglo XX. Por el éxito que gozó, éste continuó publicándose durante la segunda mitad del siglo XIX después de los años de 1855-1856. No obstante, es casi seguro que con los cambios en la mismas técnicas litográficas (la llegada de la cromolitografía), el auge que proporcionó la fotografía y el movimiento artístico del Muralismo, *México y sus Alrededores* comenzó a ser tomado como modelo, pero fue olvidado poco a poco.

En un principio, antes de aventurarme al quehacer historiográfico del objeto en sí, creo pertinente que hay que partir de lo general a lo particular. Al menos, en un primer intento por buscar las aportaciones que me ayudarán a proporcionar un bosquejo sobre lo que se ha trabajado a grandes rasgos del tema.

De esta manera, creí necesario hacer una pequeña revisión sobre la historia de la litografía en México. Aquí cabe decir que se nos presenta un inmenso mundo de datos, artistas, obras y referencias; pues hablar de la litografía mexicana nos remite a la gran producción artística que incluye toda la gráfica realizada en el siglo XIX. La producción de imágenes que se inició con la llegada de los viajeros a nuestro país y se consolidó a mediados del siglo XIX con la actividad editorial: las grandes novelas costumbristas y los álbumes ilustrados.

Por tal motivo, pensamos la litografía como género independiente que no tuvo un lugar destacado (a la par de la pintura, escultura y arquitectura) dentro de la Academia de San Carlos. Sin embargo, esto no impidió que se organizaran talleres independientes de manera colectiva y emprendieran sus trabajos que más bien fungieron dentro del ámbito editorial-comercial.

En el inicio de uno de sus estudios sobre la figura de Casimiro Castro, Ricardo Pérez Escamilla dijo con acierto que “[...] con frecuencia la fama de la obra precede al artista que la produce”.⁶ Lo anterior lo mencionó para señalar que mucho tiempo antes de que hubiera un interés y una investigación puntillosa sobre el personaje más prolífico en cuestiones litográficas para la empresa de Decaen, como fue Casimiro Castro, algunas de las estampas de *México y sus Alrededores*, ya estaban circulando en el imaginario común. Este imaginario las fue concibiendo poco a poco dentro del discurso hemerográfico de corte nacional y extranjero, en artículos de tipo cotidiano como cajetillas de cerillos y cigarros, así como en los manteles y menús de los restaurantes. Esto significa que si bien existió una fortuna crítica, ella estuvo más bien orientada hacia la parte visual del álbum de *México y sus Alrededores*, en donde las estampas comenzaron a actuar como discursos de tipo ilustrativo en la conformación del imaginario urbano.

Si bien, el comentario inicial en el preludio del trabajo de Escamilla aporta algo significativo que llama la atención respecto a lo que hemos venido apuntando. “Antes que se conociera la historia personal de Castro, ya eran pequeñas y apreciadas como obras de arte las litografías de dicho libro [...]”⁷ La breve revisión historiográfica que hace Escamilla no alcanza a explicar, con más precisión, cómo se llegó a adjudicar el significado o valor de “obra de arte” a los ejemplares del álbum de Decaen. No obstante, si hacemos un recuento somero que discuta en primer instancia los trabajos pioneros sobre historia moderna del arte mexicano, es casi probable que de ello podamos obtener pistas que nos orienten a entender cómo surge la importancia de trabajar desde distintos enfoques una obra como *México y sus Alrededores*.

A lo anterior respondería el trabajo realizado por uno de los primeros investigadores de la Historia del Arte en México: Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo de México*,⁸ obra precursora que es un primer y buen intento por seleccionar lo más significativo en materia

⁶ Ricardo Pérez Escamilla, “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol, a México por sus artistas” en Carlos, Monsiváis, *et. al.*, *Casimiro Castro y su taller*, México, Instituto Mexiquense de Cultura-Fomento Cultural Banamex, 1996, 204, p. 51.

⁷ *Ídem*.

⁸ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Imprenta Universitaria, 1952, 521 pp.

artística mexicana del siglo XIX. La interpretación histórica⁹ que Fernández maneja a lo largo de su obra rescataría para el año de 1952, (año de la publicación de su libro) y en las siguientes reediciones a la litografía decimonónica como un elemento preponderante para explicar las manifestaciones artísticas en México. De esta manera, la litografía significa para Fernández el vehículo mediante el cual el romanticismo dio su gran expresión y también la vía por la cual muchos de los viajeros extranjeros en nuestro país documentaron la vida mexicana. Para este autor, el auge de la litografía mexicana decimonónica se alcanza no solamente de manera propagandística, sino porque hubo posibilidad de que cualquier género fuese ilustrado.¹⁰

En este trabajo de Fernández, la litografía mexicana recibirá más bien un valor documental, e incluso para su análisis el autor realizó una agrupación de artistas y obras predominantes, donde hace alusión pero no examen detallado del álbum de *México y sus alrededores* y mucho menos de las láminas. Si bien, este trabajo destaca por incluir en un estudio general a la litografía mexicana, así como por dar una interpretación sobre esta técnica apegada más a lo testimonial, sus causas y repercusiones en nuestro país.¹¹

Edmundo O' Gorman en *Documentos para la historia de la litografía en México*¹² traza el contexto mexicano en el que se introdujo la litografía, la vida de Claudio Linati, el litógrafo

⁹ En este sentido cabría decir que Justino Fernández toma una postura historicista de su propio tiempo en el que escribe. Da la impresión de que el autor está haciendo una historia, en donde la producción artística mexicana se ve a veces fallida, otras veces incongruente y otras termina siendo incorrecta. De esta manera, el arte mexicano en la obra de Fernández va evolucionando a medida que los artistas van formando su propia conciencia histórica hasta llegar al momento más expresivo, calificado de nacionalista y revolucionario: el muralismo mexicano.

¹⁰ Cfr. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México, op. cit.*, p. 119.

¹¹ Para reforzar un poco la idea de que para los cincuenta, el tema de la litografía comenzaba a ocupar un lugar sobresaliente para algunos estudiosos, podemos citar la útil publicación que hizo Edmundo O' Gorman con motivo del XX aniversario del Instituto de Investigaciones Estéticas.

¹² Edmundo O'Gorman, *Documentos para la historia de la litografía en México*, México, UNAM, 1955, 113 p. Debido a que para la historia del arte mexicano no se había investigado con profundidad sobre la litografía mexicana, el autor dio a conocer una pequeña biblioteca de estudios y documentos, donde aportó a las investigaciones de la litografía, pues envió al Instituto un grupo de documentos en relación con el establecimiento y fomento de esta técnica en México que en esa época conservaba el Archivo General de la Nación. Aquí cabría mencionar la valiosa información que O' Gorman nos da sobre las noticias que se tenían en esa época acerca de la historia de la litografía en México. Curiosamente se llegó a creer que Lucas Alamán fue su introductor en México, dato que se precisa cuando se averigua que más bien él fue quien impulsó este medio artístico y de difusión en nuestro país, que no es lo mismo. También apunta el valioso dato donde menciona que fue Hipólito Salazar, (litógrafo mexicano del siglo XIX) a quien debemos una primera preocupación por recoger datos del origen de la litografía mexicana en nuestro país.

italiano que introdujo esta técnica, los incidentes del establecimiento de la litografía en nuestro país, las primeras litografías y el establecimiento de esta técnica en la Academia de San Carlos.

Sin duda, el esfuerzo que hizo O' Gorman por darle crédito a la historia de la litografía es digno de ser reconocido porque justamente aprovecha el gran hallazgo de los documentos para precisar la historia de la litografía en nuestro país. Precisar en el sentido de que enriquece para el Instituto de Investigaciones Estéticas y para los historiadores, las primeras visiones y aportaciones de Mario Mariscal¹³ y las que ya había realizado Manuel Toussaint.¹⁴

Manuel Toussaint fue el primero en recoger los datos sobre el origen de la litografía en México que publicó Ángel Núñez Ortega¹⁵ en el periódico *Monitor Republicano* y la *Revista Nacional de Letras y Ciencias*. La importancia del trabajo de Toussaint queda reflejada en la obra de O' Gorman¹⁶ pues además de mostrar una preocupación por darle crédito a esta técnica, nos abre la gran posibilidad de no sólo pensar la litografía en cuestiones contemplativas o para el gusto personal, sino como documento monográfico, integrándolo dentro del arte mexicano.

Toussaint marca el parteaguas dentro de la historia de la litografía en México, y nos demuestra su gran interés por conocer no sólo su historia en nuestro país, sino el desarrollo, las casas editoriales que existieron, los principales litógrafos y las principales obras publicadas en esa época.¹⁷ El sentido dado a *México y sus Alrededores* por Toussaint gira en parte hacia Decaen como el responsable de ésta y los nombres de los integrantes que laboraron en cuestión litográfica para llevar a cabo la empresa. El autor llamó la atención sobre la trascendencia que

¹³ Mario Mariscal, "Para la historia de la litografía en México" 1937, vol. I, núm. 1, pp. 55-59 en *Historia de Los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.

¹⁴ Manuel Toussaint, *La litografía en México en el Siglo XIX*, México, Estudios Neolitho, 1934, 80 p.

¹⁵ Sin embargo, ya desde 1929 se contaba con una publicación que intentó buscar los orígenes de la litografía en México. Se trata de un folleto del Departamento del Distrito Federal titulado: "La introducción de la litografía en la República Mexicana". De esta publicación no sé nada más que el dato.

¹⁶ Gracias a la lectura de ambos trabajos: el de Toussaint y el de O' Gorman, pude relacionar una carta de verdadero interés que hallé publicada en el periódico *El Siglo XIX*. La carta será analizada posteriormente en los siguientes capítulos.

¹⁷ Hay también un interés por las litografías que fueron realizadas en diferentes estados de la República Mexicana, así como por las que fueron publicadas en algunos periódicos y calendarios. Dicho lo anterior, la obra de Manuel Toussaint significa una gran aportación a la historia de la litografía de nuestro país, además de que hizo para su libro una excelente catalogación en donde dio a conocer láminas representativas de novelas, álbumes, periódicos, calendarios y colecciones de tipos populares. Sin embargo, dichas imágenes sólo se encuentran expuestas al lector sin el mínimo comentario o alusión.

tuvo el álbum en los siguientes años y la participación de Casimiro Castro en la obra del *Álbum Mexicano*, en la cual se vislumbran “destellos” de la obra de Decaen.

En 1962, se agregó para una edición posterior a *La litografía en México* de Toussaint, los *Apuntamientos sobre la litografía mexicana* de José C. Valadés. Este autor enriquece en buena medida la obra de Toussaint y apoya la perspectiva de no sólo considerar las litografías mexicanas como “[...] estampas grabadas en piedra y salidas de talleres establecidos en México”.¹⁸ El crédito mayor que le podemos dar a José C. Valadés es su aproximación a la obra de *México y sus alrededores* y al taller colectivo de Decaen. Curiosamente hace un pequeño estudio a una de las litografías de Casimiro Castro: “Un fandango” donde expresa la fascinación que le provoca una imagen como la litografía mexicana del siglo XIX.¹⁹

No obstante, José C. Valadés no es el primero ni el único del que tenemos noticia que intentó estudiar el tema de la litografía en México con mayor detalle. En 1956, Fernando Leal publicó un novedoso artículo²⁰ donde refleja el gusto que siente por el estudio de esta técnica, además de que proporciona una mirada alterna para demostrar su experiencia personal con ésta.

Para Leal: “la litografía es el arte más característico del siglo XIX”.²¹ Dentro de su estudio, la obra que le provocó mayor gusto e interés fue *México y sus alrededores* ya que la miró como una de las producciones más “perfectas” ejecutada por litógrafos mexicanos. Leal habla de las cualidades artísticas de esta obra, de sus gustos personales por ciertas láminas y los temas. Cabe señalar la selección que hace sobre tres distintas láminas.²² Aquí también demuestra la admiración y elogio hacia el trabajo litográfico, así como la visión personal que le provoca ver

¹⁸ José C. Valadés, “Apuntamientos sobre la litografía mexicana” en Manuel Toussaint, *La Litografía en México en el Siglo XIX*, México, Estudios Neolitho, 1964, p. 21. En este sentido, para José C. Valadés se abre una nueva posibilidad de abordar el tema de la litografía en nuestro país, pues lo relaciona con su inventor Alois Senefelder, el introductor de esta técnica en México: Claudio Linati y su relación con los viajeros que documentaron a través de ésta algún aspecto de nuestro país.

¹⁹ *Ibidem*; p. 35.

²⁰ Fernando Leal, “La litografía mexicana en el siglo XIX” en *Artes de México*, Vol.14, 1956, pp. 5-12.

²¹ *Ibidem*; p. 6. Por tal, el autor del artículo no se concentra solamente en dar un panorama general sobre la litografía en México como lo hicieron Toussaint y O’ Gorman, sino que en su recorrido por este tema, aborda cuestiones como la situación de los viajeros, el ambiente litográfico en México, y de manera semejante a Toussaint y Valadés, pero con otra intención, se acerca a las obras y artistas que trabajaron sobre esta técnica en México.

²² Es muy interesante la manera en que Fernando Leal se aproxima a tres láminas de la obra *México y sus alrededores*: “Paseo de las Cadenas”, “Desembarcadero de la Calle de Roldán” y “Un Fandango”.

retratada la vida popular y las costumbres de las clases bajas, algo que se sumó al discurso historiográfico que comenzaba a construirse sobre el nacionalismo.

Este autor merece lugar en esta breve reseña porque no sólo ve la litografía mexicana en su contexto histórico, sino que rebasa estos límites y se aventura a dar un enfoque particular a la lámina litográfica. Amén de que encuentra que en el siglo XIX, esta técnica compartió un discurso y relación en común con la literatura de la época. Esto lo constata Leal en el momento de estar en contacto con una estampa, donde relaciona la imagen con una escena famosa de los *Bandidos de Río Frío*.²³

Al finalizar su artículo y dar otra perspectiva sobre el tema, Leal nos propone acercarnos más a esta obra. A su juicio, él no cree que la crítica esté estudiando los artistas litógrafos con mayor detenimiento. En particular, hay en Leal una cierta dosis de preocupación porque la obra litográfica de *México y sus Alrededores* no ha sido tomada en cuenta como objeto principal de estudio; es por tal que deja para la posteridad el “[...] reconocer la presencia latente de su influencia en la producción, no solamente de los ilustradores, sino también en la de los mismos pintores”.²⁴ Es muy posible que su propuesta radique en el intento de integrar esta obra dentro la corriente del “populismo” como parte del discurso nacional posrevolucionario.

Probablemente, es el estudio que realizaron Marte R. Gómez, Alfonso Neuvillate y Juan M. Ponce apoyados por Víctor M. Reyes, la respuesta al llamado constante que Fernando Leal hizo en su artículo para la revista *Artes de México*. En conjunto, este grupo de hombres dieron el primer gran paso para adentrarse más a la obra de *México y sus Alrededores*, pero con mayor interés a la figura de Castro, del que para esos años se sabía muy poco.²⁵ Debemos a este grupo de personajes, el impulso a iniciales investigaciones sobre la biografía de Casimiro Castro y el rescate de su obra, lo cual dio como resultado una exposición en el Palacio de Bellas Artes en

²³ Me refiero a la novela costumbrista en la que Payno ha dibujado en una escena los participantes de los famosos jolgorios de la época. Pareciera que en la litografía somos testigos de la misma escena que Payno recreó, y que conocemos al famoso Evaristo que con malicia ofrece pulque a una tortillera. Sin duda alguna, esta litografía nos hace recordar el ambiente de fiesta, las jaranas, las arpas y los invitados -que por nada del mundo se perdían los fandangos- y que Manuel Payno también describió en su novela.

²⁴ Fernando Leal. *Op. cit.*, p.12.

²⁵ Es precisamente este trabajo con el que inicia Pérez Escamilla su reseña historiográfica para abordar la figura biográfica y artística de Casimiro Castro. Véase Ricardo Pérez Escamilla, *op. cit.*, p. 51.

1968. A partir de ésta, se publicó un catálogo²⁶ y folleto que presentan valiosos datos inéditos, así como un posible autorretrato de Castro.

R. Gómez, Neuvillate y M. Ponce brindan tentativas interpretaciones de las láminas de Castro, pistas biográficas, así como un estudio general en el que citan como antecedentes artísticos los viajeros que influyeron en la producción litográfica mexicana durante el siglo XIX. No obstante, creo que el valor que aporta desde la historiografía este catálogo, se debe al trabajo hemerográfico que recopiló Marte R. Gómez. Se trata de la enumeración de noticias que aparecieron en el periódico *El Siglo XIX* durante los años de 1855 y 1856. En ellas se deja ver un breve registro de los anuncios de venta de las series de láminas y textos de la obra de *México y sus Alrededores* por medio de entregas. Así también, se hace referencia a los precios, ofertas y hasta descuentos que se proporcionaron al suscriptor que deseaba adquirir la obra. Aunque R. Gómez presenta las noticias en forma de lista, y sólo hace un breve comentario de ellas, resultan de indispensable apoyo para el futuro análisis de esta obra.²⁷

Cabe mencionar que para los años ochenta del siglo pasado se inició una propuesta más atractiva por acercarse con mayor detalle al tema de la litografía y al grabado mexicano del siglo XIX. Ejemplo de esto son las excelentes fuentes a las que tenemos acceso como los catálogos de obras que resguarda el Banco de México.

*Recuerdos de México. Gráfica del siglo XIX*²⁸, *Bosquejos de México*²⁹ e *Imágenes de México*³⁰ fueron expuestos al público en 1987, y son el resultado del trabajo en equipo de estudiosos que se preocuparon por dar un tratamiento distinto a las imágenes de grabados y litografías. Su principal aportación fue en materia de difusión porque pusieron al alcance de varios historiadores del arte, otros interesados en el tema y del público en general, la colección

²⁶ *Casimiro Castro, Óleos y litografías*, México, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, exposición del 19 de marzo al 20 de mayo de 1968. Palacio de Bellas Artes- Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986, 89 p.

²⁷ No he encontrado ningún estudio que analice la venta y compra de la obra. Sólo Roberto Mayer trae a colación algunas de las noticias para relacionar algunos datos en su trabajo, pero no con el objetivo de profundizar en ello.

²⁸ -----*Recuerdos de México, Gráfica del siglo XIX: colección del Banco de México* (presentado en el Museo de San Carlos, mayo-julio de 1987, México, INBA, 1987, 127 p.

²⁹ -----*Bosquejos de México: Colección de grabados y litografías del siglo XIX del Banco de México*, México, Banco de México, 1987, 168 p.

³⁰ Vargas Lugo Elisa, *et. al., Imágenes de México. Colección de grabados y litografías del Banco de México*, México, Banco de México, 1987, 2 t.

de litografías mexicanas que resguarda el Banco de México para conocer en material visual, parte del testimonio de la vida mexicana durante el siglo XIX.

Estos catálogos son importantes porque no sólo exhiben distintas imágenes, sino que integran algunos ejemplares de la obra de *México y sus Alrededores* que se encuentran en esta colección. De esta manera, algunas de las imágenes aparecen acompañando los estudios de varios interesados en la litografía mexicana que concentran su enfoque en los temas generales que hallamos en las láminas. Por tal, encontramos artículos que tratan el paisaje mexicano, los habitantes, los oficios y las ocupaciones de campo y la naturaleza, las ciudades y su arquitectura, los oficios, profesiones y transportes, las fiestas y el esparcimiento, los paseos y sitios de recreo, los temas históricos y las antigüedades mexicanas.

Estos catálogos publicados por el Banco de México son revisiones que ahondan más en la cuestión de la función utilitaria que cumplió la litografía mexicana en general y uno de ellos revisa con mayor detalle -respecto a lo formal- las litografías mexicanas que caracterizan la valiosa colección. Sin embargo, no se halla profundidad –por ejemplo en cuanto a la dirección artística- de cada una de las imágenes, sino que más bien hay una ubicación de éstas con respecto a su contexto en el que fueron ejecutadas y los estudios se orientan al tema de la imagen con valor documental.

1.2.- La problemática en torno al estudio de la obra de *México y sus Alrededores*.

Los noventa resultan ser por el momento, la época más sugerente en materia historiográfica. La constante búsqueda por dar un enfoque más rico en materia litográfica la podemos comprobar en el trabajo de José N. Iturriaga³¹ y en la exposición que preparó el Museo Nacional del Arte³² en nuestro país. José N. Iturriaga preparó en dos tomos una detallada revisión sobre los ejemplos más representativos del grabado y litografía mexicanos en el siglo

³¹ José N. Iturriaga, *Litografía y grabado en el México del siglo XIX*, México: Inversora Bursátil, 1993, 2 tomos.

³² -----*Nación de imágenes: la litografía mexicana del siglo XIX*, Museo Nacional de Arte, abril-junio, 1994, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 379 p. Otra gran exposición celebrada el año de 1994 fue “México Ilustrado”, misma que plasmó el interés por la gráfica del siglo XIX, aunque *México y sus Alrededores* no fue tratado. Véase el catálogo, Roberto Mayer [et al], *México Ilustrado*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, 265 pp.

XIX. En su estudio, este autor enfoca su interés en los aspectos técnicos y el desarrollo de ambas técnicas, los artistas característicos de la época decimonónica: viajeros extranjeros y mexicanos, donde resalta el nombre de *México y sus Alrededores*.

Amén de realizar un esfuerzo por consagrarle un lugar destacado a la figura de Casimiro Castro en cuestiones litográficas, para el autor, *México y sus Alrededores* es “una de las más importantes obras -si no es que la principal- con litografías sobre nuestro país en el siglo XIX, hecha por mexicanos[...]”³³ Sin embargo, no hay intención alguna por parte de Iturriaga en analizar la parte visual o literaria del álbum.

En 1994 fue cuando el Museo Nacional de Arte preparó la exposición: *Nación de imágenes: La litografía mexicana del siglo XIX* donde se realizó un estudio más exhaustivo sobre este tema. Esta exposición pretendió mostrar al público un recorrido de la vida mexicana del siglo XIX a través de las litografías. La labor se la debemos a un grupo de estudiosos que se preocuparon por dar un enfoque más completo al tema de la historia de la litografía en México.³⁴ Así pues, los autores de dichos artículos que escribieron para el catálogo manifestaron su curiosidad por ver los temas más representativos que se manejaron en las litografías como los tipos y costumbres, la vida militar, la vida religiosa, la caricatura política y la ciencia.

En el catálogo se halla recopilado un gran número de láminas litográficas de varios autores que proceden de distintas publicaciones: álbumes, colecciones de tipos populares, novelas, periódicos, calendarios, folletos, etcétera. Sin duda alguna, es una forma valiosa de difundir al público el quehacer litográfico, además de que en todo momento está la intención de divulgar el carácter documental, instructivo y pedagógico de esta técnica.

Sin embargo, es de sumo interés apuntar que la mayoría de los artículos fijan su atención en *México y sus Alrededores*, no sólo para ver su relación con las obras antecesoras de los viajeros, o como ejemplo representativo de la técnica litográfica en esos momentos. Por ejemplo,

³³ José N. Iturriaga, *op. cit.*, p. 139.

³⁴ Una vez más, el tratamiento de estudio revisa la historia de la litografía mexicana, la relación de los viajeros con la técnica y su introducción a nuestro país, las obras y artistas más representativos de la época y un reconocimiento a la gran producción artística que se logró.

Ricardo Pérez Escamilla,³⁵ propietario de casi todo el acervo que se presentó en esa exposición, quien reflexionó el álbum de otra forma. Escamilla señaló a Casimiro Castro como el ejemplo más significativo respecto a la representación de paisaje urbano de “México”. Sus dotes artísticas quedaron comprobados en la realización de encuadres panorámicos donde quedaron conjugadas las generalidades y los detalles.³⁶

En este catálogo son los textos de Antonio Saborit³⁷ y Carlos Monsiváis³⁸ los que quizás arrojan más luz respecto a nuestros propósitos. Ambos llegan a la conclusión de que *México y sus Alrededores* ofrece una imagen idealizada por C. Castro, por lo que hay una interpretación de la mezcla de las transformaciones de la ciudad: las formas en que pervive lo colonial, pero al mismo tiempo, se vislumbra la modernidad. Así también, ambos aluden a la forma visual donde se codean las clases pobres con las altas y la manera en que interactúan espacios públicos y privados.

En cuanto a investigaciones no publicadas tenemos los siguientes estudios: *La litografía en México 1825-1895*³⁹ y *Casimiro Castro: litografía y vida cotidiana*⁴⁰. La primera, a pesar de cubrir los años del desarrollo y auge de la litografía mexicana, sólo alcanza a dar una monografía general de la historia de esta técnica en nuestro país. La segunda, más reciente, comprueba su hipótesis de que la litografía costumbrista, en especial la que hace Casimiro Castro para *México y sus Alrededores* interpreta la vida cotidiana. La propuesta de trabajo no es desdeñable, sin embargo, no encontramos un análisis de las imágenes y mucho menos en función de los textos. Más bien, la autora se sustenta en los preceptos del romanticismo para mirar los ejemplares que ha escogido para su trabajo. De esta forma, la vida cotidiana ahí representada la identifica con el

³⁵ Ricardo Pérez Escamilla, “Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX” en *Nación de imágenes: la litografía mexicana del siglo XIX*, op. cit., 19-41 pp.

³⁶ *Ibidem*; p. 27.

³⁷ Antonio Saborit, “Tipos y costumbres. Artes y guerras del callejero amor” en *Nación de imágenes: la litografía mexicana del siglo XIX*, op. cit. p. 66

³⁸ Carlos Monsiváis, “Si el gobierno supiera que así lo vemos” “Política, sociedad y litografía en el México del siglo XIX” en *Nación de imágenes: la litografía mexicana del siglo XIX*, op. cit., pp-113-114.

³⁹ Leonardo Castro García, *La litografía en México 1825-1895*, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Artes Visuales, UNAM, 1990, 112 pp.

⁴⁰ Pamela Xochiquetzal Ruiz Gutiérrez, *Casimiro Castro: litografía y vida cotidiana*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM, 2007, 120 pp.: il.

movimiento artístico europeo del Romanticismo y la relaciona con algunos ejemplos de otras litografías que en México nos legaron los artistas viajeros.

Es muy probable que el principal problema que se presenta al tratar de estudiar *México y sus Alrededores* se debe a dos cuestiones fundamentales: el extenso corpus del que se integra, y la larga trascendencia que presentó a través del siglo XIX. Como ya se ha dicho anteriormente, fue una obra que se editó en varias ocasiones, la cual presentó varias modificaciones, mismas que respondieron a fines estéticos e incluso a los cambios en las circunstancias políticas. Es probable que para muchos estudiosos resulte de gran complejidad el aventurarse a hacer una revisión completa y minuciosa de sus orígenes y el desarrollo del álbum, lo cual conllevaría a estudiar la forma en que se produjo la obra, lo que es el trabajo artístico y litográfico bajo el mando de un editor, la venta y compra de láminas y textos, y la forma en que fueron distribuidos los ejemplares que se iban adquiriendo.

Como objeto estudiado dentro de la Historia del Arte, el álbum se presenta complejo por las diversas temáticas que compone, solamente en una primera versión se fueron compilando más de 30 imágenes con algunos textos. Todas ellas son ejemplos de los monumentos o edificios, los paisajes y los trajes y costumbres mexicanas. Se les puede estudiar en conjunto o acaso agruparlas en núcleos, no obstante, los temas que de ellas se desprenden no dan para analizar todo el material visual y escrito en una tesis de licenciatura.

Quizás es ésta la primer problemática a la que -en mi opinión- se han enfrentado la mayoría de los estudiosos que se han aproximado a ella. Tal es el caso del trabajo en equipo más riguroso sobre la figura de Casimiro Castro y la obra de *México y sus Alrededores*, mismos que por medio del catálogo para la exposición publicado por Fomento Cultural Banamex⁴¹ consagraron desde distintas perspectivas, un lugar privilegiado a la figura artística de C. Castro, y a los ejemplares de *México y sus Alrededores*. Son los estudios de Guadalupe Jiménez Codinach,⁴² Ricardo Pérez Escamilla,⁴³ Carlos Monsiváis,⁴⁴ Fausto Ramírez⁴⁵ y Roberto Mayer⁴⁶

⁴¹ Carlos Monsiváis, *et. al.*, *Casimiro Castro y su taller*, *op. cit.*

⁴² Guadalupe Jiménez Codinach, "Casimiro Castro y sus alrededores 1826-1889", en Carlos Monsiváis [*et al.*], *op. cit.*, 27-49 pp.

los que a mí gusto propusieron nuevas formas de ver a Castro y al álbum de *México y sus Alrededores*.⁴⁷

Lo anterior se debió a que para este momento surgió la necesidad de difundir la labor artística de un personaje que para muchos seguía siendo desconocida. No obstante, para atraer la atención mediática y del público en sí, las sedes de Palacio de Iturbide en la Ciudad de México y los Museos José Ma. Velasco y Felipe S. Gutiérrez en Toluca albergaron una exposición que se tituló “Casimiro Castro y su taller”. De esta manera, a partir del concepto que se manejaría para la exhibición, los escritores de los artículos darían un significado muy particular que más bien giró en torno a C. Castro. Esto lo demostraron en primer instancia los análisis de Jiménez Codinach y Pérez Escamilla, que debido a la falta de información biográfica y de su formación artística tratan de reconstruir tanto la vida personal de Casimiro Castro, misma que se vio inmersa en un contexto político agitado y en continua lucha bélica; así como su origen mestizo y la posibilidad de relaciones con los editores y artistas litógrafos- franceses de la época. De tal manera, se ofrecen las circunstancias políticas y las relaciones entabladas en el ámbito artístico que tuvieron una presencia muy importante en el imaginario visual del artista y que se dejó ver posteriormente en las estampas litográficas.

El estudio de Monsiváis, prosa que se antoja metafórica, propone la singularidad que distinguió al álbum de *México y sus Alrededores* de los demás: la sorprendente combinación de paisaje, monumento y habitante. El autor apunta las representaciones visuales que resaltan las multitudes que abigarradas, se presentan al espectador con sensación de abrumar. Esto es el origen de las muchedumbres y las congregaciones de personas en espacios pequeños. Roberto Mayer más bien se enfocó en hacer una búsqueda puntual de diversos ejemplares de la

⁴³ Ricardo Pérez Escamilla, “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol, a México por sus artistas” en Carlos, Monsiváis, *et. al.*, *op. cit.*, 51-86 pp.

⁴⁴ Carlos Monsiváis, “Casimiro Castro, paisajista de costumbres, multitudes y soledades” en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *Casimiro Castro y su taller, op. cit.*, 13-25 pp.

⁴⁵ Fausto Ramírez, “Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro” en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *Casimiro Castro y su taller, op. cit.*, 89-106 pp.

⁴⁶ Roberto L. Mayer. “Nacimiento y desarrollo del álbum *México y sus Alrededores* en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *Casimiro Castro y su taller, op. cit.*, 135-157 pp.

⁴⁷ Durante la realización de la tesis, se hará una revisión más enfocada a las aportaciones de cada uno de estos estudiosos en relación a nuestras propuestas en los capítulos.

obra que se fueron publicando a través del tiempo. Su finalidad principal fue ver las semejanzas y diferencias entre las primeras versiones y las siguientes para proponer a *México y sus Alrededores* como una obra que ha variado en función de las técnicas, los autores, las láminas, etcétera. Es también él, quien con más énfasis que otros de sus colegas, resalta el nombre de José Decaen y su destacable participación para la realización de *México y sus Alrededores*. No obstante, al no existir estudios más rigurosos sobre su figura, propone que se realice un análisis que revise las aportaciones que como editor-litógrafo dejó en la producción artística de la gráfica en el siglo XIX.

Considero que el artículo de Fausto Ramírez es el mejor logrado y quizás el más atinado en cuanto a mis fines de estudio. Aunque Ramírez más bien hace un estudio comparativo entre algunos ejemplares de las láminas litográficas de la primera edición y las que salieron en la época del Imperio de Maximiliano, tenemos aquí la aportación de adentrarse en el objeto visual y estudiarlo en su contexto histórico, político, social y cultural. De esta manera, el autor observa los cambios suscitados durante la época de la Reforma y los que le siguieron, y advierte cómo la mentalidad y el imaginario artístico jugó un papel importante al captar esas transformaciones y fijarlas en el papel litográfico.

Recientemente se han realizado estudios más particulares que hacen alusión a *México y sus Alrededores*; no obstante, estos estarán tratados de manera historiográfica en los capítulos tres y cuatro con el objetivo de confrontar sus posturas con las interpretaciones alternas que este estudio presenta.

Tengo para mí y tras este recorrido por diferentes concepciones sobre la obra de *México y sus Alrededores*, que todavía hacen falta estudios más puntuales hacia la obra. La plástica no ha sido analizada con detalle y mucho menos en relación con la parte de la literatura que se imprimía en el taller tipográfico de Ignacio Cumplido. Aún se echa de menos un estudio que apunte hacia la parte histórica y que revele la manera en que se fue gestando este álbum, un trabajo que nos permita conocer las formas de venta y compra de este tipo de colecciones, así como el responsable de la edición; de igual manera carecemos de un análisis de algunos casos: imágenes y textos con relación al contexto de la obra. De esta manera, se intentará comprobar

que al menos la primera edición de *México y sus Alrededores* se presentó ante los ojos decimonónicos como una construcción particular de la Ciudad de México y de los mexicanos. Configuración basada en ciertos elementos que reflejaba las jerarquías dominantes de la época, así como una tensión mínima no ajena a las circunstancias que vivía el país a mediados de siglo XIX.

Tenemos también una omisión sobre el análisis detallado de la fortuna crítica que gozó en el momento de su publicación y la manera en que iría rivalizando con sus contemporáneas. Después de hacer una revisión y ser testigos de la amplia bibliografía y los lugares comunes en los que salta a la vista *México y sus Alrededores*, esta investigación propone rescatar y ampliar algunos datos olvidados o suprimidos por los estudios previamente descritos.

No existe una crítica acuciosa sobre aquellas inadvertencias, más bien, la propuesta de enriquecer, aportar y dar a conocer por medio de fuentes primarias, secundarias y otras metodologías, una nueva interpretación que cubra nuestros objetivos fundamentales. Se trata de otorgar un significado o valor alterno a la figura de José Decaen, pero con mayor predominio a la primera edición de la obra litográfica de *México y sus Alrededores*, donde podamos comprobar que los objetos como los discursos visuales se conciben con una finalidad determinada respondiendo a ciertos factores. El transcurrir de los años los reproduce y concibe en su memoria; sin embargo, tras la llegada de nuevas formas de representación y el auge de otros medios de expresión, éstos son abandonados paulatinamente. Curiosamente cuando se desata un interés común por el estudio de manifestaciones artísticas se traen a colación en estudios generales, y a medida de que crece el gusto y fascinación por su análisis, se valoran con más precisión al grado de transformarse de objetos con gusto estético a “obras de arte”. La reiterada investigación los hace entrar en el terreno de la exposición y difusión haciéndolos públicos, al grado de ser reproducidos indiscriminadamente para que por un lado, ilustren temáticas históricas y cotidianas, y por otro, se visualicen como ejemplos característicos de una expresión cultural que caracteriza lo mexicano. Estos objetos desmembrados de su compilación original son exhibidos día a día al visitante del museo, al consumidor de algún restaurante y fonda o también son enmarcados para cumplir una función más bien ornamental en alguna pieza de un

hogar o la oficina. Pero en general, se suman a los discursos que otorgan una visión de lo mexicano.

A lo anterior responderían las reflexiones de Igor Kopytoff. En su artículo “The cultural biography of things: commoditization as process”,⁴⁸ quien propone el acercamiento biográfico como modelo para entender “la vida” que el objeto presenta desde el momento de su concepción. Entender la procedencia, el origen y el creador del objeto; así como comprender el contexto en el que se han visto inmersas las cosas, son algunos puntos indispensables para pensar que los objetos no sólo se producen desde un punto de vista mercantil; sino que no necesariamente fueron elaborados o creados con una intención pecuniaria. Lo anterior también considera que a través del tiempo las cosas cambian de uso, significado, simplemente, se les remite nuevos valores y en algunos casos, el nivel al que llegan es nulo, que podría pensarse que alcanzan el fin de su utilidad.⁴⁹ De esta manera, también habría que pensar que el significado que se otorga a los objetos varía dependiendo del juicio, opinión, aprehensión o crítica que distintas sociedades o grupos de personas le adjudiquen.

Actualmente, para nuestros fines, el objeto adquiere un nuevo significado, mismo que será desentrañado poco a poco a lo largo de la presente tesis, y que no descarta las futuras posibilidades de que sea mirado desde otros enfoques.

⁴⁸ Igor Kopytoff, “The cultural biography of things: commoditization as process” in Arjun Appadurai. *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, United Kingdom, 1986, 329 pp.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 66-68.

II. DECAEN Y LAS PUBLICACIONES.

2.1 Publicaciones de obras nacionales y extranjeras. Obras en venta en los años de 1854, 1855, 1856.

Mientras la idea de sacar a la venta un álbum de litografías y textos con el título de *México y sus Alrededores* se concebía, varias obras mexicanas y extranjeras se publicaban en nuestro país. Un vistazo a los anuncios de las páginas de la prensa nos dan idea de lo que en el año de 1854 se sacaba a la venta en las casas editoriales. Obras francesas como *Mundo Pintoresco y Literario y Los Alrededores de París*, ésta última publicada y traducida en la imprenta de Ignacio Cumplido se anunciaron a lado de obras como *Guía de forasteros del General Almonte*⁵⁰ y *La Guía de Forasteros en México para el año de 1854* publicada por Mariano Galván Rivera.⁵¹ Así también, salía a la venta la segunda entrega del tomo V de *La Ilustración Mexicana*.⁵²

Sin embargo, vale la pena destacar en este momento la llegada de una colección de tipos que salió casi a finales del año de 1854: *Los Mexicanos pintados por sí mismos*.⁵³ La Imprenta de M. Murguía y Compañía estuvo a cargo de la edición que se hizo por entregas. Fue una obra que incluía imágenes y textos de los “tipos” más populares del momento en nuestro país. Títulos como: “La China”, “El Arriero”, “El Ranchero”, “El Tocinero”, “La Recamarera”, “El Abogado”, entre otros, fueron acompañados de textos literarios e ilustrados mediante litografías de Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo. Los autores de los textos fueron: Juan de Dios Arias, Ignacio Ramírez, José María Rivera, Hilarión Frías y Soto, Niceto de Zamacois y Pantaleón Tovar.⁵⁴

⁵⁰ Esta guía se encontraba a la venta en la Imprenta de Ignacio Cumplido a seis reales el ejemplar de la rústica y a peso la holandesa, y se señalaba que podría ser del uso de mexicanos y extranjeros. *El Siglo Diez y Nueve*, miércoles 14 de marzo de 1854, p. 4.

⁵¹ Anunciada para ser comprada por habitantes de México y para extranjeros. *El Siglo Diez y Nueve*, 25 de marzo de 1854, p. 4.

⁵² En un principio sólo se anunció la segunda entrega, pero posteriormente se comenzó a vender cada volumen de *La Ilustración Mexicana* a 7 pesos. Se señala que los que compren los cuatro tomos y sigan suscriptos se les dará a \$12 la rústica y \$18 en lustrina de lujo para México, y fuera del país a \$14 en rústica y \$20 en lustrina de lujo. *El Siglo Diez y Nueve*, jueves 27 de julio de 1854, p.4.

⁵³ *El Siglo Diez y Nueve*, sábado 7 de octubre de 1854, p. 4.

⁵⁴ La obra mexicana de M. Murguía siguió la secuela de la obra francesa *Les français peints par eux-mêmes*, la cual se comenzó a publicar por entregas en el año de 1839. De igual manera, *Los españoles pintados por sí mismos* fue una obra que comenzó a publicarse en el año de 1842 en España y que también sirvió de inspiración al editor

María Esther Pérez Salas⁵⁵ al concluir su estudio sobre la obra del editor Murguía apunta que ésta no tuvo gran éxito en el momento de su publicación debido a dos cosas: la situación política del país y la publicación de la obra de *México y sus Alrededores*. La autora señala que las noticias sobre ambos sucesos: El Plan de Ayutla y la aparición de la obra de Decaen ganaron espacio e interés en diarios como *El Siglo XIX*, lo cual no permitió que la obra de *Los Mexicanos pintados por sí mismos* fuera más publicitada.⁵⁶ Sin embargo, la investigación hemerográfica que comprendió los años de 1854-1856 en los periódicos ya citados me llevan a matizar lo siguiente:

Por un lado, la situación política no pudo afectar sobremanera la publicación de Murguía. A pesar de que la Revolución de Ayutla fue una guerra que afectó directa e indirectamente a la población, no fue un factor determinante que impidiera la difusión de la obra de *Los Mexicanos pintados por sí mismos* en los diarios de los años de 1854-1855. En primera, las notas sobre la situación política donde se dejaron ver reseñas sobre el Plan y la Revolución de Ayutla siempre estuvieron en la mayoría de los diarios en las tres primeras páginas, lo cual también por lógica nos indica que como hoy, todo lo referente a los temas políticos y a la guerra siempre han ocupado un papel preponderante en la prensa. Y así como en general, sigue ocurriendo; a mediados del siglo XIX al menos los periódicos de *El Siglo XIX* y *El Universal* mostraban los anuncios y avisos sobre las publicaciones de las obras en la cuarta página.

Cabe señalar que durante los años de 1854, 1855 y 1856 se anunciaron para ser vendidas no sólo *México y sus Alrededores*, sino varias obras mexicanas y extranjeras con cierta regularidad en un apartado en las últimas páginas de los diarios. En segunda, este hecho nos hace pensar que no necesariamente la difusión sobre la situación política en México en la prensa pudo ser causa de que una obra mexicana que se publicó casi al parejo a la de Decaen no tuviera gran éxito. Si la guerra y las notas sobre el Plan de Ayutla impidieron que se le hiciera mayor publicidad a la obra de *Los Mexicanos pintados por sí mismos*, lo mismo hubiera pasado con su contemporánea *México y sus Alrededores*, la cual se proyecta, concibe, difunde, publica y vende en los mismos años que la de Murguía.

mexicano. Para un estudio completo sobre el tema véase Ma. Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía: un nuevo modo de ver*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 371 p.

⁵⁵ Ma. Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía: un nuevo modo de ver*, op. cit.

⁵⁶ *Ibidem*; pp. 265-323.

Así, me parece que la aparición de *México y sus Alrededores* no puede considerarse como un factor que haya impedido u obstaculizado el éxito de *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Como apunta Pérez Salas, varios diarios incluyendo *El Siglo Diez y Nueve*, periódico que editaba Ignacio Cumplido, hicieron durante los años de 1854, 1855 y 1856 cierta propaganda a *México y sus Alrededores*. Vale la pena reflexionar lo anterior con más detenimiento porque no creo que esa propaganda y difusión se haya alcanzado, por ejemplo en *El Siglo Diez y Nueve*, debido solamente a la cercanía que había entre Decaen y Cumplido. Ésto porque, como ya señalamos, en algunos diarios como *El Universal*, apareció difundida *México y sus Alrededores* incluso más veces que en el periódico de Cumplido.⁵⁷ La mayor difusión que se le hizo a la obra de Decaen creo que se debió a varios factores, uno podía ser la capacidad y posibilidad del editor de una obra para mostrar y anunciar su trabajo ante sus compradores mediante la prensa.

Recordemos que los anuncios se pagaban aparte,⁵⁸ fueron el medio por el cual los editores mostraban y hacían cierta publicidad para ganar clientela. No todas las notas eran de escritores que recomendaban la obra; la mayoría son anuncios firmados por José Decaen, por lo que se intuye que él pagaba la publicidad no sólo sobre ésta, sino también sobre el establecimiento en donde se encontraba su imprenta y en donde también tenía a la venta otro tipo de trabajos y hasta utensilios, de ésto se hablará en el siguiente capítulo.

⁵⁷ Esto lo pude comprobar al hacer una comparación entre los dos diarios que revisé: *El Siglo Diez y Nueve* y *El Universal*. En el año de 1855 *El Universal* llevó un sorprendente seguimiento de la publicación de *México y sus Alrededores* donde mensualmente hacía referencia a las entregas con las láminas respectivas que salían. Esto no ocurrió con el diario de Cumplido, aunque a finales de año lo que en este último sí es una constante son los anuncios y avisos de Decaen en los que vendía utensilios y herramientas litográficas, calendarios, el álbum de *México y sus Alrededores*, entre otros.

⁵⁸ El 8 de septiembre de 1855 a través de *El Siglo XIX* se señalaban las “Condiciones de Publicación” del periódico de Cumplido en las que se mencionaba que los anuncios se pagarán por su inserción medio real por seis líneas la primera vez y una cuartilla por las siguientes; si es que lleva viñeta se pagará dependiendo el número de líneas que ocupe. Como obsequio, Cumplido les otorgaría a sus suscriptores un aviso gratis por cada tres que llevaran a publicar. Sin embargo, en el contrato entre Decaen y Cumplido en el que declaran la disolución de su compañía que duró 6 años, en 1850, quedaba convenido entre otras cosas que “Todos los artículos y anuncios relativos a la litografía de Decaen que se inserten en *El Siglo Diez y Nueve* los pagaré a la mitad del precio que se cobrará al público. Este contrato tendrá valor únicamente por dos años...” Cfr. AN, notario: Joaquín Viguera, notaría 723, vol. 4920, fs.158v-160v. Fecha 15/ 10/ 1850 en Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo de documentos de libreros, impresores, artesanos y artistas*, Muestra antológica 1823-1875-Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 101. Lo anterior significa que por acuerdo mutuo se había establecido que por espacio de dos años Decaen pagaría a mitad de precio los anuncios publicados en el diario de Cumplido. No sabemos si siguió ocurriendo lo mismo para los años en que se comenzaría anunciar *México y sus Alrededores*, pero intuimos que es casi probable que así haya sucedido.

También creo que *México y sus Alrededores* ganó espacio en el medio de la prensa porque precisamente como veremos después, ésta se figuraba desde el año de 1854, como una obra litográfica de gran mérito, capaz de rivalizar con las foráneas. La cual sería seleccionada para presentarse como parte del contingente que se enviaría a la Exposición Universal de París, y que le vendría a dar mucho más prestigio. Sin embargo, es la figura de Decaen la que ganó importancia, tanto por el proyecto que presentaba, como por su ya conocida trayectoria en el ámbito editorial y litográfico. Por tal motivo, creo que es lo que permitió que Decaen y su obra alcanzaran fama, misma que no sólo se dejó ver en el diario de *El Siglo Diez y Nueve*, sino en *El Universal*, *La Sociedad*, *El Heraldo*, *El Monitor Republicano* y *La Verdad*, periódicos en los que la obra y el editor saltan a la vista en medio de varias publicaciones y otros editores.

Esto sin duda alguna, seguramente se debió a que al menos, en cuanto a lo visual, *México y sus Alrededores* sí rebasó a obras como la de Murguía. Se puede considerar que plásticamente una lámina de la obra de Decaen era mucho más atractiva por el gran tamaño que mostraba. Aunque no creo que sólo haya influido el tamaño, sino la temática manejada. *México y sus Alrededores* ofrecía tres grandes rubros: vistas-paisajes, monumentos y trajes y costumbres. La obra de Murguía ocupó su atención en hacer más bien un registro de la colección de los tipos urbanos en la ciudad, y aunque bien ejecutados, solo se centró en este género. Las temáticas seleccionadas por el editor francés, el gran formato de ellas, aunado seguramente al gran trabajo hecho por litógrafos como Casimiro Castro vinieron a prometer mayor éxito al momento de ser publicada.

Sorprende bastante ver la gran cantidad de diferentes anuncios y avisos en los periódicos consultados de esta época, mismos en donde los títulos de obras se difundieron en los diarios de nuestro país para anunciar en venta ejemplares nacionales, pero también extranjeros. Los anuncios variaban, aunque llamó más la atención un catálogo de las obras de Ignacio Cumplido que salió desde el mes de septiembre hasta diciembre de 1856 en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, de talante liberal. No obstante, también el diario de *El Universal*, conservador, sirvió como medio para anunciar diversas obras y sus autores. Ambos periódicos difundían todas las temáticas que se concentran en los libros, álbumes, diarios y novelas, entre muchos otros. Esto

nos permite ver qué tipo de obras se anunciaban y pretendían venderse, así también, nos da una idea de qué era lo que se estaban leyendo en la época.

Los ejemplares van desde novelas históricas y de costumbres francesas, las cuales gozaban de una enorme popularidad, hasta ediciones de la Biblia, obras religiosas, manuales de meditación, catecismos y ejercicios sobre la pasión de Cristo, lo que hace pensar en que México todavía se concentraba una sociedad religiosa y creyente. Hay también obras poéticas, diversos diccionarios de teología, sobre derecho canónico, de lengua castellana, de jurisprudencia, legislación y biográficos. Se anuncian también varias historias de países extranjeros que incluyen estampas, esto revela que había un interés por algunos compradores mexicanos en tener conocimientos sobre la historia y costumbres de países extranjeros, generalmente europeos.

También se anunciaban otro tipo de ejemplares como la “literatura femenina”: se trata de los manuales de señoritas, consejos a esposas, libros y guías de educación de una madre al hijo y lecturas morales. Esto prueba que hay una intención de educar a la mujer, misma que debe ser la responsable del hogar y de la educación de los hijos. El “deber ser” de la figura femenina queda esclarecido en ese tipo de obras, en las que se les aconseja y recomienda habilidades, buenas actitudes y una correcta disciplina para conseguir ser una buena hija, una buena madre, una buena esposa. Así también, la “literatura infantil” se difundió por medio de la prensa, aquellas obras que estaban dirigidas a los niños y que su propósito principal fue educarlos y entretenerlos.

Hay también a la venta tratados de economía, física, cursos de filosofía elemental y de declamación, La Constitución Fundamental, periódicos literarios, leyendas, leyes y decretos, memorias, manuales de geometría, memorias del Ministro de Guerra y Justicia, obras de fortificación y militares. Sin olvidarse de los apuntes históricos de algunos estados como el de Veracruz, las Noticias de la Ciudad de México y sus Alrededores, la Historia de Napoleón, la Historia de México de Lucas Alamán, Historias de La Guerra de Texas y de la Guerra de México contra Estados Unidos.

Lo anterior viene a comprobar que realmente sí circulaban obras de todas las clases, diferentes temas y para todos los gustos y necesidades. Dirigidas a todo tipo de público: niños,

jóvenes, mujeres (madres, señoritas, esposas), abogados, políticos, literatos, extranjeros, aficionados, historiadores, religiosos, militares, estudiosos, etcétera. Es en medio de este ambiente de publicaciones, obras y lecturas, en el que se concibe y se comienza a publicar: *México y sus Alrededores*.

Sin embargo, no es posible pensar la obra sin tomar en cuenta quién la realizó; y pese a que Casimiro Castro y los otros dibujantes ganan importancia en cuanto al dibujo-litográfico y los literatos en el área de la prosa, creemos indispensable el análisis de la figura de José Decaen como editor, quien coordinó e hizo posible la publicación de *México y sus Alrededores*.

2.2.- Breve reseña biográfica de José Decaen previa al año de 1853.

Desafortunadamente, no se han podido establecer pistas sobre la vida de José Decaen previas a su llegada a México. A partir del trabajo minucioso de archivo que Arturo Aguilar Ochoa realizó para su tesis doctoral donde localizó el registro de un bautizo en el que Decaen fungió como padrino junto con una mujer de nombre Modesta Coba, en éste se señala que en 1848 Decaen registró una hija “ilegítima” a la edad de 40 años. Así también, quedó registrado el acto de bautizar un hijo en 1850, donde ya aparece constatado que hay una unión de matrimonio entre Modesta Coba y José Decaen.⁵⁹ En función de lo anterior, podemos decir que José Decaen nació en alguna ciudad de Francia hacia 1808.

Su nombre completo era José Antonio Decaen Reynaldi y fue él, entre otros franceses, algunos de los personajes que se vieron envueltos en el fenómeno de las recién acuñadas “transferencias culturales”⁶⁰ que se desataron a partir de que se consumó la independencia de México. Tal y como se apunta en la introducción a los diversos artículos compilados en el libro *Impressions du Mexique et de France: imprimés et transferts culturels au XIX*

⁵⁹ Arturo Aguilar Ochoa, *La litografía en la ciudad de México: 1827: 1847*, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2001, p. 154. Agradezco también a María José Esparza Liberal por algunos de los datos proporcionados y que se integran en este apartado.

⁶⁰ Concepto de Michael Espagne y Michael Werner adoptado por Lise Andries y Laura González como propuesta en su estudio para definir las relaciones establecidas entre México y Francia en el siglo XIX en Andries, Lise y Laura Suárez González (coord.), *Impressions du Mexique et de France: imprimés et transferts culturels au XIX siècle=Impresiones de México y de Francia: edición y transferencias culturales en el siglo XIX*, México, Editions de la Maison des Sciences de L' Homme: Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 2009, 494 p. (Horizons américains)

siecle=Impresiones de México y de Francia: edición y transferencias culturales en el siglo XIX, el continente europeo se vio como modelo a seguir para crear una identidad en nuestro país a partir de la independencia relativa, reciente y apenas asimilada. Así también, los extranjeros, en especial los franceses, vieron a México de manera atractiva para residir en él y planear sus proyectos “económicos e imperialistas”.⁶¹

Montserrat Galí menciona que a partir de la década de los años veinte se registró una oleada considerable de franceses inmigrantes en nuestro país, cosa que también sucedió en la década de los treinta, aunque en menor medida, quizás por la inestabilidad acaecida por las relaciones entre ambos países o por el desequilibrio gestado en el país europeo.⁶²

Decaen como inmigrante formó parte de esa oleada de viajeros y residentes en nuestro país que llegaron a probar suerte. Aunque no podemos pensarlo sólo de esta manera, y mucho menos creer que se debió solamente a la idea de establecer relaciones empresariales, de negocios, inversiones y actividades económicas. También se suscitó el ejercicio de “transferir la tecnología”, en palabras de M. Galí: “[...] un tema que se cree inherente sólo a la industria y las manufacturas, pero que también impacta al desarrollo artístico”.⁶³ No obstante, los principales objetivos siempre se justificaron en razones pecuniarias para el desarrollo de sus negocios.

Lo anterior lo vemos desde la perspectiva de la técnica litográfica, la cual, vendrá a ser transferida en gran potencia por los franceses. Secundando la actividad de Claudio Linati en nuestro país, son los franceses los que vienen a dejar huella en el desarrollo de la litografía en la primera mitad del siglo XIX, lo que trajo como consecuencia que para la segunda mitad se hallara bien consolidada y dominada por artistas, dibujantes y litógrafos mexicanos.

⁶¹ *Ibid*; pp. 28-29.

⁶² Montserrat Galí Boadella, “Artistas y artesanos franceses en el México independiente” en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 17 | 2009, [En línea], Puesto en línea el 01 mars 2010. URL: <http://alhim.revues.org/index3180.html>, consultado el 1 de septiembre del 2011 pp 6-7.

⁶³ *Ibidem*, p. 15.

Un documento que Decaen publicó en la prensa fue una carta fechada el 30 de junio de 1855 dirigida a Joaquín García Icazbalceta,⁶⁴ en la que hizo algunas observaciones generales sobre su trayectoria como litógrafo-editor, pero no dio cuenta de su actividad laboral en Francia antes de inmigrar a nuestro país. Se limitó a señalar que para el año de 1838 se fundó el primer establecimiento litográfico en México en donde quedaron como responsables Federico Mialhe (dibujante en piedra) y él:

La primera litografía fundada en México y que merezca el nombre de tal, se estableció a principios de 1838, aunque desde 35 se había fundado el proyecto de plantearla, pero la falta de fondos obligó a retardarlo hasta la época dicha, en que el Sr. Magnan adelantó en capital de 8,000 pesos para su realización, poniéndose al frente del establecimiento el Sr. Mialhe, dibujante en piedra y yo.⁶⁵

En este testimonio, Decaen asumía que su asociación fue la primera fundada en la ciudad, lo cual podría parecer ambiguo pensando que debió tener relaciones estrechas con los integrantes del ya conocido primer taller litográfico de Rocha y Fournier que tuvo vigencia entre los años de 1833-1840. Sin embargo, omitió dato alguno de lo anterior, se limitó a hablar de lo que concierne a su desempeño como litógrafo y artista desde su llegada a México donde apuntó que su taller es el primero del ramo en la ciudad. Lo anterior quizás se debió más bien a enaltecer y halagar a su persona, así como su trabajo, debido a que como francés se pensaba introductor de algunas técnicas e innovaciones en el ramo de la litografía; pese a que ya existían talleres previos a su llegada, él consideraba exclusivo el que había fundado con Mialhe.

Los apuntes que Hipólito Salazar proporcionó a Icazbalceta para elaborar un artículo titulado “Tipografía Nacional” anotan que: “a principios de 1838 se estableció en esta capital una litografía francesa venida directamente de París[...].”⁶⁶ Aunque Decaen no lo verificó en su carta, sí comentó que el proyecto de establecer un taller litográfico en la ciudad de México estaba

⁶⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, sábado 30 de junio de 1855, p. 3. Se trata de una amplia contestación que el francés dirigió a García Icazbalceta en la que se propuso a rectificar algunos datos relacionados con la técnica litográfica en México.

⁶⁵ *Ídem*

⁶⁶ Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía Mexicana” en *Diccionario de Historia y Geografía*, México, Andrade, 1854. Tomo V, p. 976.

contemplado algunos años atrás, pero que éste no se llevó a cabo antes por la falta de dinero. Dicho lo anterior, podemos complementar lo que Galí se cuestionaba en su artículo acerca del momento en el que se establece este taller en nuestro país. Debido a los conflictos suscitados entre ambos países (Francia-México, la denominada Guerra de los Pasteles), Galí supone que el proyecto debió haberse trazado antes.⁶⁷ Decaen constata que fue en 1835 cuando se concibió como idea y que por falta de dinero se retrasó, hasta que un Sr. de nombre Magnan destinó como adelanto la cantidad de \$8000.00 para que se estableciera la asociación Mialhe- Decaen.

Me parece importante en esta parte hacer énfasis en lo que Montserrat Galí mencionó respecto al compañero de Decaen: Federico Mialhe. Galí intuye que es casi seguro que se trate del mismo Mialhe que litografió el trabajo de Nebel editado en la ciudad de París: *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique par C. Nebel, Architecte*. Citando a Pablo Diener, quien hizo un estudio sobre la obra de Nebel, menciona que Mialhe colaboró en esta obra en la parte de los temas arqueológicos y algunas vistas de las ciudades. Después de esto, señala que se fue en 1837 a Cuba en donde produjo una obra con temas cubanos y donde permaneció 20 años.⁶⁸

Diener ve a Mialhe como antecedente de su trabajo en Cuba, la inspiración y apoyo al trabajo de Nebel. Igual que Galí, coincidimos en ello, y no en las fechas, que como bien señala la autora no concuerdan en cuanto a que Mialhe firmó contrato hasta el año de 1838 con la Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica de Cuba. Ya revisado el contenido de los apuntes de Salazar a Icazbalceta, la carta de Decaen y este último dato, podemos proponer que Mialhe vino primero a México en el año de 1837, pues en 1836 estaba en París concluyendo el trabajo de la obra de Nebel. Lo que significa que seguramente tanto Decaen como Mialhe vinieron juntos a nuestro país con una idea previa y fundada años antes en Francia en el año de 1835. Ya retrasado el plan pero asegurado, los dos sabían que contaban con un adelanto económico patrocinado por el Sr. Magnan. Sin embargo, ambos para entrar a México pasaron en esa ocasión por Cuba. Seguramente sólo Mialhe se sintió atraído por la isla, y con los antecedentes de la obra de Nebel, señalados por Diener, una nueva idea se fue proyectando en su

⁶⁷ Montserrat Galí Boadella, “Artistas y artesanos franceses en el México independiente”, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁸ Pablo Diener, “El México pintoresco” en *Carl Nebel, pintor viajero del siglo XIX*, Artes de México, n° 80, 2006. Citado en Montserrat Galí, *op. cit.*, p. 24. Se trata de la obra de *Viaje pintoresco alrededor de la isla de Cuba de 1847-48* y que fue reimpresso en 1850. Más tarde fue publicado con el título de *Álbum pintoresco de la isla de Cuba*, publicado por Bernardo May de Cie, 1853.

cabeza. No obstante, como apunta Galí, probablemente Mialhe recibió una buena oferta que provocó que en México cambiara de opinión y resolviera junto con Decaen la disolución del establecimiento. No creo que la suspensión se haya debido a diferencias personales entre ellos como reseñó Salazar a Icazbalceta,⁶⁹ sino más bien a la oferta que se le presentó a Mialhe, y que seguramente se sumó a la idea de salir del país a propósito de los brotes de la inestabilidad que se aproximaban y amenazaban las relaciones con los mexicanos.

Decaen apunta que el anuncio fijaba los nombres de Mialhe, Decaen y Compañía, éste último seguramente sintetizaba el contrato con el Sr. Magnan, quien al parecer fue el que los contrató por 10 años donde Decaen con treinta años de edad se pone al mando de los “[...] trabajos de dibujo lineal, escritos en piedra, impresiones y fabricación de los productos necesarios”.⁷⁰ Mialhe por otro lado, quedaba a cargo del dibujo y jefe del establecimiento. Ésto nos hace deducir rápidamente lo que sigue: Mialhe era el dibujante y seguramente, por su edad y experiencia en este ramo, fue designado para que encabezara el negocio. En cuanto a Decaen, aquí queda esclarecido que a sus 30 años, no era para nada un aprendiz en cuanto al área de litografía. Él llegó perfectamente bien instruido en las áreas de dibujos y escritos sobre la piedra, impresiones, entre otros; lo cual revelaba su experiencia y dominio como litógrafo impresor. Es de esta asociación de la que salió un ejemplar litográfico con autoría de Mialhe y que exhibe una vista de Chapultepec.⁷¹ En este año de 1838 es cuando Decaen fijó como suya la autoría de la introducción del transporte de una piedra a otra en dónde enfatizaba que la técnica litográfica a su llegada presentaba balbucesos:

Creo poder decir, sin temor de verme desmentido, que a mi llegada a México, estaba en pañales el arte litográfico; sus principales procedimientos y secretos eran del todo desconocidos, y son los transportes de una piedra á otra, que son de tanta utilidad, fueron introducidos por mí: estos procedimientos no fueron empleados aquí sino hasta 1838 en el mes de abril, cabalmente el mismo que con anticipación de cerca de medio siglo hacía Aloys Senefelder el descubrimiento precioso de aquel arte nuevo, que de tanta utilidad ha sido para el comercio, las ciencias y las artes.⁷²

⁶⁹ Icazbalceta señala lo siguiente en su artículo: “Corta fue la duración de ese establecimiento, pues desavenidos el dibujante y el impresor, no pudo continuar...” Cfr. Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía Mexicana” en *Diccionario de Historia y Geografía, op. cit.*, p. 976.

⁷⁰ *El Siglo Diez y Nueve, op. cit.* p. 3.

⁷¹ Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía Mexicana” en *Diccionario de de Historia y Geografía, op. cit.*, p. 976.

⁷² *El Siglo Diez y Nueve, op. cit.* p. 3.

Posteriormente, Decaen refería que al cumplir los dos meses se disolvió la asociación, la cual decayó a pesar de que Mialhe y Fournier, éste último, dueño de otro taller, lo trataron de impedir. Al parecer, Mialhe, antes de irse a Cuba intentó que no se diera por finalizado el negocio, lo cual no pudo llevarse a cabo, posible causa de que después decidiera mejor navegar hacia la isla caribeña.

Seguido de la disolución, en el mismo año de 1838, Decaen declara que se asoció con un personaje de nombre Eduardo Baudouin y estableció con él un taller en el que el material era mexicano y los trabajos que de ahí salieron eran superiores a los que había ejecutado en la empresa que dirigía Mialhe.⁷³

El editor francés relataba lo que suponemos pudo ser una causa para que Mialhe abandonara el proyecto que tenía con Decaen: las hostilidades entre Francia y México, mismas que se marcaron fuertemente. Seguramente estos conflictos fueron resentidos y sufridos por personajes como Decaen quien mencionó que a raíz de ello, se le expulsó del país, por lo que tuvo que salir, y volvió a éste hasta el mes de mayo del año de 1839. En su ausencia, quedó a cargo del taller el litógrafo mexicano Hipólito Salazar, mismo que después de algunos años sería quien reseñara la información sobre litografía para el artículo de Icazbalceta. Hipólito Salazar ya trabajaba ahí y dominaba bien la técnica, por lo que no hubo problema de que se quedara el negocio bajo su dirección.

Para el año de 1840, la asociación Baudouin-Decaen se disolvió, no se sabe bien cuáles fueron las causas. Una de ellas podríamos deducir que fue la posible relación que se empezaba a fomentar entre la esposa de Baudouin (Modesta Coba) y Decaen, quien después de casi 10 años se emparentó con la familia de ella. Lo que sí sabemos por noticias de Decaen, es que al parecer éste último tenía más lazos con la familia de Hipólito Salazar, que con el propio socio del establecimiento: Baudouin. Ésto lo constatamos en cuanto a que a uno de ellos lo dejó a cargo del taller en su ausencia, y a los otros los empleó y les enseñó el trabajo de litografía. Es quizás uno de ellos, un individuo del que después Decaen se quejó por “abuso de confianza” debido a que copió sus modelos de prensas litográficas para beneficio de Salazar, quien para el año de

⁷³ *El Siglo Diez y Nueve, op. cit.* p. 3

1840 ya se había establecido de manera independiente en su propio taller.⁷⁴

Es también en este año de 1840 cuando Decaen resolvió asociarse con Agustín Massé y Julio Michaud para formar un taller litográfico. No obstante, solo durarán así cinco meses, pues después de este tiempo, Michaud se separó y la asociación quedó regida con los nombres de Massé-Decaen donde el primero fungía más bien como gestor y director del taller, y Decaen como litógrafo e impresor.

Se traen a colación en este momento los trabajos⁷⁵ que ya han señalado cómo la figura de Decaen alcanzó un lugar importante dentro de la litografía cuando se asoció y trabajó con Agustín Massé entre los años de 1840-1843. A pesar de que Decaen nunca hizo dibujos litográficos,⁷⁶ es con Massé con quien alcanzó cierta popularidad y éxito, a tal grado que fueron ellos los designados por Ignacio Cumplido para que colaboraran en las publicaciones de *El Mosaico Mexicano* y *El Museo Mexicano*. De igual manera, Decaen y Massé se dieron a conocer con *Monumentos de México* con obras de Pedro Gualdi, ya que en primer instancia entre 1839 y 1840 el italiano acudió a su taller para imprimir algunos ejemplares de dicha edición; posteriormente le compraron sus dibujos y los derechos y luego sacaron una segunda edición del álbum en 1841.⁷⁷ Títulos de publicaciones como *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, el *Gil Blas de Santillana* y la *Historia de Napoleón* también salieron de su casa editorial postulándose como antecedentes de la unión posterior de Decaen con Cumplido en 1844. Aunque en el año de 1843, Decaen ya no figuraba como asociado en el taller, éste siguió trabajando como litógrafo impresor, indispensable para la empresa de Massé.⁷⁸ Para los años de

⁷⁴ Otra posibilidad pudo ser que Decaen constató la separación debido a la propuesta de formar parte de un mejor taller en el que trabajaría con Agustín Massé y Julio Michaud. Cfr. Arturo Aguilar Ochoa, *La litografía en la ciudad de México: 1827: 1847, op. cit.*, pp. 134-135.

⁷⁵ Manuel Toussaint, *La litografía en México en el Siglo XIX, op. cit.*, Ricardo Pérez Escamilla, “Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX” y Miguel Mathes, “La litografía y los litógrafos en México, 1826-1900: un resumen histórico” en *Nación de imágenes, op. cit.*; Arturo Aguilar Ochoa, *La litografía en la ciudad de México: 1827:1847, op. cit.*, Montserrat Galí Boadella, “Artistas y artesanos franceses en el México independiente” *op. cit.*, y Ma. Esther Pérez Salas. “Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850) en Andries, Lise y Laura Suárez González (coord.) *Impressions du Mexique et de France: imprimés et transferts culturels au XIX siècle=Impresiones de México y de Francia: edición y transferencias culturales en el siglo XIX, op. cit.*

⁷⁶ Decaen más bien sabía la técnica de litografía. Por tal, su trabajo consistía en ser el litógrafo impresor.

⁷⁷ Arturo Aguilar Ochoa, *La litografía en la ciudad de México: 1827:1847, op. cit.*, 136-137 pp. La importancia de enfatizar en la obra de *Monumentos de México* de Pedro Gualdi radica en su presencia como el modelo y el ejemplo que José Decaen utilizó al concebir el álbum de *México y sus Alrededores*.

⁷⁸ Para un mejor estudio sobre las relaciones empresariales entre Agustín Massé y José Decaen véase Arturo Aguilar Ochoa, *La litografía en la ciudad de México: 1827:1847, op. cit.*, pp.134-149. El autor de dicha investigación hizo un seguimiento muy puntual sobre su asociación, la primer separación y la disolución de su taller. Decaen sobresale

1844-1850 Cumplido y Decaen colaboraron juntos. Obras como la segunda época de *El Museo Mexicano*, *El viaje a México*, *El Gallo Pitagórico*, *La Historia Antigua de México y su Conquista* y *El Álbum Mexicano* salieron del taller de Cumplido entre 1844-1850, por lo que se deduce que Decaen tuvo participación importante en la realización que correspondió a las estampas litográficas.⁷⁹ Si bien, la primera separación entre el tapatío y el francés se efectuó en octubre de 1850, fue en el mes de enero de 1851 cuando la dirección del nuevo establecimiento de Decaen apareció anunciada en la prensa.⁸⁰ En esta parte podemos suponer que José Decaen se sintió apto para hacerse cargo de un taller de manera individual, por lo que se independizó, no obstante continuó relacionándose con el más famoso impresor de México por esos años: Ignacio Cumplido. Ello nos sugiere por un lado su madurez en la gestión y dirección de la empresa litográfica en México a mediados del siglo XIX, así también nos habla de una mancuerna que se dejó ver en el transcurso de los siguientes años y que hace pensar en la confianza y excelente relación mutua entre dichos personajes.⁸¹

en esta parte al ser tratado como una figura clave para la demanda de los trabajos litográficos, pues en esta época ya dominaba perfectamente su labor como litógrafo–impresor.

⁷⁹ Arturo Aguilar Ochoa, *La litografía en la ciudad de México: 1827:1847*, op. cit., pp. 150-152.

⁸⁰ La prensa de la época anunciaba: Esquina del callejón del Espíritu Santo y portal del Águila de Oro como la dirección donde se albergaba el nuevo local de José Decaen. Cfr. Arturo Aguilar Ochoa, *La litografía en la ciudad de México: 1827:1847*, op. cit., p. 152. Arturo Aguilar supuso que probablemente las causas de separación entre Cumplido y Decaen se debieron a cuestiones más bien de comodidad y rendimiento, en que el tapatío acordaría que le convenía mejor solicitar las estampas a un local independiente. Así también, Decaen se desarrollaría como editor exclusivo de una casa litográfica.

⁸¹ A decir de algunos estudiosos que han tratado la historia de la litografía en México, un par de ellos hace énfasis en que el papel de Decaen como editor y “promotor de la litografía en nuestro país” no ha sido bien analizado. Coincidió plenamente con lo anterior, pues tras una búsqueda historiográfica más minuciosa pude detectar que en los estudios más actuales sobre historia de la litografía en México, talleres litográficos y casas editoriales establecidos en México, litógrafos franceses y sobre obras litográficas hechas y producidas en nuestro país, la figura del francés aparece tratada de una manera muy similar. O lo que es lo mismo, la historiografía sobre la figura de Decaen ha seguido un patrón en donde sus datos (principalmente los que fijan los inicios de sus actividades en el ámbito litográfico en México) aparecen repetidos sin alteración o enriquecimiento alguno. De lo anterior, tengo que señalar que me refiero principalmente a lo que concierne a su vida antes de que se asocie con Massé; de la unión con este último admito que las más recientes investigaciones han aportado verdaderos hallazgos sustentados en noticias de periódicos, información valiosísima como las cartas de seguridad o contratos notariales, etcétera. Sin embargo, no creo caer en el error de pensar que anterior a ello, se ha reducido el análisis de su vida y actividad laboral. Considero las probables causas de lo anterior como son: la ausencia de datos y fuentes primarias, la poca experiencia en el ramo litográfico que presentaba el francés a su llegada, por ende, no había realizado actividades más influyentes, o el infortunio que éste ha tenido de ser estimado como impresor litógrafo y no como dibujante artista, como lo fue su empleado y yerno Casimiro Castro. Desafortunadamente, la figura de Decaen ha sido valorada sólo cuando se le asocia con la gran empresa que formó con Massé o cuando se señalan las obras que de sus establecimientos dieron luz como lo fue *México y sus Alrededores*. Finalmente, a través de los años, el crédito ha sido otorgado más bien al papel que tuvieron los dibujantes que consagraron con sus habilidades artísticas láminas litográficas en revistas, libros y álbumes. La obligada costumbre de comenzar a desentrañar datos a partir de la tradicional búsqueda historiográfica, ha llevado a los estudiosos a partir de la obra de Manuel Toussaint (ya mencionada) para establecer

III. EL ORIGEN DE LA PUBLICACIÓN *MÉXICO Y SUS ALREDEDORES* 1854-1856.

3.1- Preámbulo.

Roberto L. Mayer apuntó en su artículo: “Nacimiento y desarrollo del álbum *México y sus Alrededores*”⁸² que después de examinar varios ejemplares en formato de álbum de la obra *México y sus Alrededores*, encontró una “[...] total irregularidad en diversos elementos rechazados del libro”[...]”⁸³ Mayer se dio a la tarea de revisar diez ejemplares, siete de colecciones particulares y tres que pertenecen a la colección del Museo Franz Mayer. En las dos tablas que anexó al artículo demuestra que los ejemplares no son uniformes entre sí, pues varían principalmente porque las ediciones corresponden a diferentes fechas,⁸⁴ lo que tuvo como

los inicios de su actividad laboral en México. Toussaint, quien apunta haber partido de la información anotada en un artículo que publicó en 1854 Joaquín García Icazbalceta titulado “Tipografía Mexicana” en *Diccionario de Historia y Geografía, op. cit.*, pp. 961-977, misma información que fue proporcionada por el litógrafo mexicano Hipólito Salazar, señaló que fue su base o primera fuente para realizar su estudio. Tras hacer un ejercicio de comparación historiográfica pude constatar, que en efecto, tratándose de la figura de Decaen, esta información otorgada de Salazar a Icazbalceta queda casi copiada en el estudio de Toussaint, de ahí que en los estudios que le siguen encontremos los modelos al tratamiento de la figura de Decaen: Salazar-Icazbalceta-Toussaint. Al hacer mi primer análisis de prensa para este capítulo me enfrenté con un hallazgo, se trata de la carta publicada por Decaen el 30 de junio de 1855 en el diario de *El Siglo Diez y Nueve* y dirigida al Sr. Icazbalceta (ya citada). En el análisis del estado de la cuestión pude percatarme que nadie (incluyendo a Toussaint) hace análisis de esta fuente de valor insuperable. Ignoro la causa de ello, puede deberse quizás a la falta de una búsqueda hemerográfica de mayor rigor o la falta de interés en una carta, no lo sé. Esta última deja ver la insistencia del francés en esclarecer, corregir y enaltecer la historia de litografía en México, así como su papel de editor, impresor y litógrafo. A partir de lo reseñado en el artículo arriba citado que Icazbalceta publicó para *El Diccionario...*, donde él mismo justifica que se concentrará en el tema de tipografía mexicana y tratará en menor medida la litografía, Decaen le señaló lo que él consideraba como errores y omisiones. Ya citado lo anterior, y a partir de mis fuentes primarias y secundarias basadas principalmente en la carta, el artículo de Icazbalceta y otras fuentes puedo enriquecer las valiosas aportaciones que los estudiosos han dejado, así también pretendo que de ésto salgan dudas y nos orillen a trabajar en un futuro con más dedicación la figura de Decaen. Nota: En mi revisión constaté que sobre esta carta, Marte R. Gómez hace una confusión en los datos, por lo que sí la menciona, pero no habla sobre ella en detalle y no cita la fecha correctamente. Véase Marte R. Gómez, “Casimiro Castro” en *Casimiro Castro, Óleos y litografías; op. cit.* Por otro lado, para la siguiente edición del libro *La litografía en México en el siglo XIX* de Toussaint, en 1962, José C. Valadés apunta en el apartado VI que el renacimiento de la litografía en México en el año de 1838 se debió a Federico Mialhe y a José Decaen, quienes después se separaron, pero las prensas fueron pasando a las siguientes empresas que se fueron formando. En paréntesis cita su fuente y la fecha, que es la carta hallada en el diario de *El Siglo Diez y Nueve*, 30 de junio de 1855.

⁸² Roberto L. Mayer, “Nacimiento y desarrollo del álbum *México y sus Alrededores*” en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *op. cit.*, pp. 135-157.

⁸³ *Ibidem*, p. 154.

⁸⁴ Las fechas van desde 1855-1856 hasta 1878.

consecuencia que a través de los años se insertaran o suprimieran elementos que alteraron las cubiertas del álbum, las láminas litográficas y las portadas tipográficas, entre otros.

A través del estudio de Mayer se corrobora lo que tan atinadamente señaló:

Es indudable que se fueron preparando partidas de ejemplares del *México y sus Alrededores* según se necesitaran para satisfacer la demanda del mercado, con los elementos que se tuvieran a la mano en ese momento, aun si fueran de alguna impresión anterior; se nota que ni siquiera tuvieron el cuidado de almacenar impresiones recientes de vistas y planos debajo de las anteriores, para asegurarse que las anteriores se usaran primero.⁸⁵

Lo anterior también explica por qué se cuenta con ejemplares que combinan y mezclan fechas en las cubiertas, en las portadas tipográficas y litográficas, en el anexo del plano de la ciudad de México, en la carta de la República Mexicana o alguna nota en la portada tipográfica que señala que es una nueva edición aumentada o segunda edición.⁸⁶ Sin embargo, llaman más la atención las irregularidades que Mayer localizó en el contenido litográfico de los diversos ejemplares, en los que encontró que no todos reunían el mismo número de láminas. Uno de ellos, por ejemplo, presenta 28⁸⁷ y sorprende el dato de otro⁸⁸ que, por cierto, lleva en la cubierta el año de 1878, contenga 52 litografías. Así también, los ejemplares se diferencian porque algunas láminas fueron realizadas bajo la misma piedra original, pero se alteró el dibujo. Otros llevan la lámina de: Fuente del Salto del Agua con la leyenda de “México y sus Alrededores” lo que pareciera que ésta sería la portada del álbum; de igual manera, hay varios ejemplares que mezclan las primeras láminas hechas a duotono o dos colores (color sepia oscuro o negro y ocre claro) con unas más coloridas que denotan que fueron acuareladas.⁸⁹ Según Guadalupe Jiménez Codinach,⁹⁰ algunas de las reediciones que se hicieron después de la

⁸⁵ Roberto Mayer, “Nacimiento y desarrollo...” en Monsiváis, *op. cit.*, p.154.

⁸⁶ *Ibidem*, p.155.

⁸⁷ Este ejemplar que revisó Mayer pertenece a una colección particular y tanto en la portada litográfica, como en la tipográfica está fechado en los años de 1855-1856.

⁸⁸ Este ejemplar se encuentra en el Museo Franz Mayer. A pesar de que en su cubierta lleva el año de 1878, presenta el año de 1869 en la portada tipográfica.

⁸⁹ Roberto Mayer, “Nacimiento y desarrollo...” en Monsiváis, *op. cit.*, pp. 156-157.

⁹⁰ Guadalupe Jiménez Codinach, “Casimiro Castro y sus alrededores” en Monsiváis, *et. al., op. cit.*, pp. 135-157.

primera (1855-1856) fueron en 1863-1864, 1874 y en 1878.⁹¹ Pero al revisar la tabla de Mayer corroboramos que fueron más reediciones las que salieron a la venta⁹², y que éstas como ya lo mencioné no eran uniformes, pues mezclaban en sus diversos elementos que las componían, fechas que no coinciden entre sí. Esto indica dos cosas, primero, lo que Mayer señaló y que insertamos en la cita, no existió una edición única y completa de la obra, se fue reeditando a través de los años y se generaron diversos ejemplares que correspondieron a la solicitud de compradores. Los diferentes ejemplares se compusieron de los elementos que se tenían a la mano, que habían sobrado o no se habían utilizado para otros álbumes.

Segundo, los diferentes ejemplares que Mayer revisó y que señalan distintas fechas que van desde 1855-1856 hasta 1878 comprueban que en efecto, *México y sus Alrededores* fue una publicación que gozó de gran demanda durante estos años y que logró permanecer dentro del gusto y satisfacción de los que la solicitaban para comprarla. No en vano, el editor, vendedor de la obra, se preocupó por insertarle elementos que la hicieran más atractiva e interesante. El hecho de agregar más láminas o suprimir algunas, utilizar acuarela en ellas, cambiar la portada litográfica, agregar un plano de la ciudad de México y una carta de la República de México, habla del interés por mejorar las versiones para perfeccionar el álbum. No olvidándose de que también estas versiones seguramente se fueron componiendo conforme a los espacios y tiempos exigidos.

Dicho lo anterior, no queda duda que estamos ante una primer problemática: no contamos con la existencia de un producto único, completo y uniforme de la obra *México y sus Alrededores*. Más bien sabemos de la existencia de varios ejemplares que en su contenido muestran irregularidades si se comparan entre sí mismos.

Por los límites que exceden este primer estudio, no podemos abarcar varias versiones que se publicaron en el transcurso de los siguientes veintitrés años. Sin embargo, sí tratar de estudiar con profundidad lo que se podría considerar fue una primera versión de la edición de 1855-1856

⁹¹ *Ibidem*; p. 43.

⁹² Sin embargo, una búsqueda en la prensa de los años posteriores a la primera edición nos podría ayudar a confirmar si el editor preparó reediciones especiales para vender, independientemente de que se sacaran en venta ejemplares anteriores.

que, como apunta la prensa de la época fueron los años en los que la publicación se dio a la luz. Mayer revisó tres ejemplares, dos de colecciones particulares y uno del Museo Franz Mayer, que señalan tanto en su portada tipográfica como en la litográfica los años de: 1855-1856. A pesar de que entre ellos se diferencian, pues uno de ellos reunió menos láminas que los otros dos, coinciden en algunas láminas que los componen en cuanto a que tienen el mismo número de colores empleados, acuarelado y los nombres de dibujantes y litógrafos.

No obstante, para mi estudio, tomé como fuentes primarias las tres versiones que conserva el fondo reservado de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México y la que pertenece a la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.⁹³ Señalo una vez más lo que Mayer observó en su artículo. Los cuatro ejemplares que me sirvieron de análisis no son uniformes entre sí, pues presentan elementos que hacen que se distingan entre ellos, tanto en la parte tipográfica como en la de litografía; no obstante se hace más presente esta distinción en la parte visual. En cuanto a los ejemplares del Fondo Reservado de la UNAM, es muy curioso que uno de ellos abre su contenido con la parte de los textos; y en la parte litográfica presenta 23 láminas, diecisiete a duotono y seis acuareladas.⁹⁴ El siguiente ejemplar abre sus páginas presentando el tradicional frontispicio que contiene el título de la obra y el nombre de los que contribuyeron a realizarla, posteriormente presenta los textos, y en la parte visual muestra como portada litográfica la lámina de “La fuente del Salto del Agua”, misma que fue acuarelada; este álbum reúne 28 láminas, quince a duotono y trece acuareladas. El último álbum es el mejor conservado, lo primero que muestra es un Plano General de la Ciudad de México que data del año de 1858, le secundan los textos y para la parte de imágenes, éste contiene 30 litografías, 22 a duotono y ocho acuareladas.⁹⁵ Por otro lado, el que se encuentra en la Biblioteca Miguel Lerdo Tejada reúne 41 ejemplares, todas a duotono y en su portada litográfica (el frontispicio en el que se indica el nombre de la obra y colaboradores en ella) señala los años de 1855-1857. Partiremos

⁹³Dicha versión no se encuentra disponible para ser consultada desde hace un año y medio. El material está digitalizado y solo así uno puede tener acceso al álbum.

⁹⁴ De este álbum llamó mucho mi atención que en la parte de la gráfica se dejaron siete hojas en blanco, y que el tamaño del papel en las litografías no es uniforme. Seguramente esto se debió a lo mencionado por Roberto Mayer, los ejemplares se fueron preparando más bien con el material que se tenía a la mano dependiendo de la demanda y solicitud del público. Sin embargo, sorprendió hallar este ejemplar en mal estado, en el que se puede incluso intuir que varias láminas que contenían el álbum fueron mutiladas.

⁹⁵ La portada tipográfica en este ejemplar señala los años de 1855-1856.

de estos cuatro ejemplares para que en su momento, se discutan las problemáticas que correspondan.

Como ya señalé, las versiones que se han revisado van acompañadas con sus respectivos textos.⁹⁶ Aunque Mayer no se detuvo a examinar esta parte, pues además de que ése no fue su objetivo principal en su artículo, seguramente no hubo cambios ni adiciones que llamasen su atención como sí ocurrió en la parte visual de la publicación. Por otra parte, cuando se requiera, nosotros sí haremos una revisión aunque sea mínima de la parte textual que se incluyó en el álbum.

Partiendo de esta premisa: la existencia de diversos ejemplares de *México y sus Alrededores* que contienen diferentes elementos entre sí, surgen las primeras preguntas, si no contamos con una versión única como tal, original y uniforme: ¿existe la posibilidad de recrear los inicios de una primera versión o edición que corresponda a los años de 1855-1856? ¿Se podrá reconstruir el proceso del surgimiento de esta publicación? ¿Cómo fueron sus orígenes y cómo se fue desarrollando en cuanto a su venta y compra? ¿De qué manera se fue conformando y componiendo, que logró constituirse en un producto acabado, y que fue dando origen a diversas versiones y ediciones en el transcurso de los siguientes años? ¿Quiénes fueron los patrocinadores de *México y sus Alrededores*? ¿De qué manera se popularizó la obra?

Los siguientes apartados tratarán de demostrar que el proyecto de crear una obra y ponerla a la venta tuvo sus pormenores y grandes expectativas. La prensa del siglo XIX, medio de difusión y comunicación por excelencia de esa época, es un testimonio valioso y de gran importancia que registraba en su mayoría los diferentes acontecimientos de interés para los que publicaban el periódico y para quienes lo compraban. Los anuncios y noticias insertadas en sus páginas iban dirigidos a cierto público que tenía, en primera instancia, la posibilidad de suscribirse para adquirir el ejemplar del periódico.⁹⁷ Por ende, estos lectores tendrían acceso a

⁹⁶ Las tres versiones del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional contienen sus textos completos. Sin embargo, la versión digitalizada que se halla en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada tiene menos de la mitad. Esto no sabemos si se deba a una posible pérdida del material, a que de esa manera se digitalizó, o que así se haya vendido el ejemplar.

⁹⁷ El diario de *El Siglo Diez y Nueve* anunciaba en el mes de septiembre de 1855 el precio de su suscripción mensual, el cual era de 2 pesos dentro de la capital y 2 pesos, 4 reales fuera de ella. Por otro lado, en el año de 1854

que se les comunicara mediante avisos la oportunidad de ser suscriptores para recibir periódicamente las entregas que contenían series que irían conformando, por ejemplo, lo que hoy conocemos como *México y sus Alrededores*.

Es a través de la prensa de la época,⁹⁸ a partir de la cual iré desmenuzando los diversos anuncios, avisos, cartas, noticias locales y hasta extranjeras para tratar de reconstruir lo que podríamos suponer fueron las circunstancias de una primera versión de *México y sus Alrededores*. En función de ello, intentaré observar cómo se fue desarrollando esta publicación y si alcanzó cierto auge tanto en el discurso de la prensa, como entre sus compradores.

3.2.- Las expectativas sobre *México y sus Alrededores*. Litografías y textos literarios. (1854)

Hoy en día se conoce más bien a *México y sus Alrededores* mediante sus láminas sueltas, y no en formato de álbum.⁹⁹ Si bien, el álbum es una obra empastada que si se hojea su interior de manera rápida, se advierten dos cosas en su contenido: está compuesto de una parte literaria (los textos escritos) y una parte visual que correspondió a las láminas litográficas. Lo anterior sin saber, podría hacernos pensar en que ésa fue en primera instancia la apariencia física de *México y sus Alrededores*, o lo que es lo mismo, se podría suponer que desde un principio así fue concebida y presentada la obra.

No fue así, el producto de la obra al que hoy tenemos acceso fue el resultado de un largo proceso que iba desde su concepción, pasando por la publicación que se hacía por medio de entregas, lo que significa que se fue armando en partes, las cuales fueron anunciadas mediante la

El Universal señalaba que en la ciudad el precio de su suscripción mensual era de 2 pesos y fuera de ésta, 2 pesos, 2 reales.

⁹⁸ Para este análisis nos basamos principalmente en los ejemplares de *El Siglo Diez y Nueve* y *El Universal*. Ocasionalmente se revisaron otros periódicos para completar la investigación como fueron: *El Monitor Republicano*, *La Sociedad*, *La Verdad* y *El Heraldo*. El período de años comprendido para la búsqueda de hemeroteca fue de 1854-1856.

⁹⁹ La mayoría de las láminas originales concebidas hace un siglo y medio se encuentran compiladas en diferentes álbumes y conservadas en los fondos reservados de algunas bibliotecas o en colecciones particulares. Sólo conozco dos casos que se diferencian de lo anterior mencionado: el Banco de México y el MUNAL. El primero posee algunas de las litografías de *México y sus Alrededores*, pero éstas se encuentran debidamente restauradas y enmarcadas para ser exhibidas en algunos de los pisos de los edificios del Banco de México, por ejemplo las que se hallan en los diferentes pasillos del tercer piso del edificio principal. El Museo Nacional de Arte exhibe (en dos de sus salas de temática de siglo XIX) gabinetes de estampas que muestran diferentes grabados y litografías de la época decimonónica. Algunos ejemplares de *México y sus Alrededores* se encuentran exhibidos al público.

prensa para que los compradores interesados se suscribieran y la adquirieran. Todo lo anterior pareciera que fue sencillo y que estuvo perfectamente organizado. Los periódicos de la época nos dan luz de que *México y sus Alrededores* fue una empresa que se fue constituyendo poco a poco, y que en un principio no había una completa certeza de que alcanzaría cierto auge y éxito entre los compradores.

Señalando lo que Marte R. Gómez¹⁰⁰ apuntó en su artículo, es a principios del año de 1855 cuando se anunció por medio de la prensa, que ha salido a la luz en México la primer entrega de *México y sus Alrededores*. Sin embargo, no es la primer noticia que tenemos sobre el nombre de la publicación y en sí, del proyecto que coordinaría la figura del editor José Decaen.¹⁰¹

Tras una búsqueda más puntual y acuciosa, hallamos que a través de los diarios revisados: *El Siglo Diez y Nueve*¹⁰² y *El Universal*,¹⁰³ en el año de 1854, el nombre de *México y*

¹⁰⁰ Marte R. Gómez, “Casimiro Castro” en *Casimiro Castro, Óleos y litografías, op. cit.*, Este autor es el primero y único del que tenemos conocimiento se dispuso a realizar una búsqueda hemerográfica de anuncios, avisos y noticias que se relacionaran con la obra de *México y sus Alrededores*. Sus fuentes fueron los ejemplares de *El Siglo XIX*, 1855-1856, *vid. supra.* introducción de esta tesis. Así también, al final de sus tablas de análisis, Roberto Mayer comunica al lector cuatro noticias hemerográficas que más bien señalan brevemente cómo se fue conformando la obra a través de los años. Son muy sugerentes para darnos una idea general de cómo se fue publicando la obra, pero tampoco hay un estudio profundo de éstas.

¹⁰¹ Su nombre completo fue José Antonio Decaen Reynaldi, pero en la prensa de la época decimonónica se dio a conocer como José Decaen.

¹⁰² El diario de *El Siglo Diez y Nueve* tuvo sus orígenes en el año de 1841 y fue publicado en la imprenta de Ignacio Cumplido localizada en la calle de los Rebeldes, número 2. Se distinguió por caracterizarse dentro del periodismo de opinión, en el que destacaron figuras representativas del grupo liberal de aquella época. Sin duda alguna, una de las participaciones más importantes fue la de Francisco Zarco, quien fue editor y el principal redactor de este periódico por largo tiempo. *Cfr.* el capítulo IV “El Siglo Diez y Nueve. Un periodismo crítico y político” en Irma Lombardo García, *El Siglo de Cumplido: la emergencia del periodismo mexicano de opinion, 1832-1857*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, 189 p. Véase también Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel (coords.), *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000, 397-410 pp.

¹⁰³ Rafael de Rafael fue un español quien trabajó para el establecimiento de Ignacio Cumplido en los años de 1844-1845. En 1846 formó su propio local de donde salieron impresiones como *Novena al Sagrado Corazón de Jesús*. En 1849 fundó el diario de *El Universal* donde destacó su participación como director y redactor del periódico. Debido a su participación en asuntos ajenos del país fue exiliado, y en julio de 1854 vendió su establecimiento a los Sres. F. Escalante y C. quienes se ocuparon del diario hasta que a principios del mes de agosto de 1855 fue suspendido. La imprenta estaba localizada en la calle de Cadena, número 13. *Cfr.* Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel (coords.) *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855, op. cit.*, 441-446 pp.

sus Alrededores aparecía ya en la prensa de la época.¹⁰⁴ Ésto es, aunque todavía no salían a la luz las primeras entregas, el título de la publicación se mostraba en el discurso de la prensa de un año previo, como gran prospecto. Llama mucho la atención que la primer noticia hallada corresponde al diario de *El Universal*, de la cual nos saltan algunas conjeturas, dice así esta primer noticia:

UNA PUBLICACION DEL Sr. DECAEN.

Con el título de *México y sus Alrededores*, dice el *Siglo XIX* que va á publicar el Sr. Decaen una colección de estampas litográficas, cuya muestra, que es un panorama de Tacubaya, está á la vista del público en el despacho del establecimiento de dicho Sr. Decaen. Nuestro colega añade:

“Nos complacemos en asegurar que en cuanto á la litografía, es una obra digna de rivalizar con lo mejor que viene del extranjero; y no titubeamos en decir, que el Sr. Decaen hará un verdadero servicio al país con la publicación de su obra. Se conoce que el empeño del Sr. Decaen por el adelanto de la litografía en México, es verdaderamente grande, pues el trabajo que ha emprendido es demasiado esquisito y exige muchos gastos y mucha paciencia; comprendemos también que esa clase de obras, que ilustran tanto á su autor como al país donde se publican y cuyos monumentos se toman por modelos, necesitan la eficaz cooperación del público, para que el que las emprende no las abandone; pero con todo esto, esperamos que el Sr. Decaen llevará a cabo la suya, pues no es ésta la primera vez que emprende trabajos del mismo género, sin abandonarlos hasta concluir. Solamente sería de desear que á cada una de las estampas de la colección, le pusiera un artículo descriptivo, histórico ó de costumbres, pues este será un atractivo para los que se suscriban á la publicación, que según sabemos, deberá aparecer el entrante Agosto. Además de las vistas de “Tacubaya” hay concluidas otras de distintos puntos.¹⁰⁵

La primera parte de esta noticia es muy importante por varias cuestiones: aparecen tanto el nombre de la publicación, como de quien concibió su idea: *México y sus Alrededores* y Decaen, esto es, el título y autor de la obra. Así también, queda claro que en un principio se estaba proyectando que la obra reuniera láminas litográficas, lo que debió ser para esa época muy llamativo, pues como han señalado los estudios sobre la historia de la litografía en México que se

¹⁰⁴ Tengo la ligera sospecha de que es muy probable que el nombre de la publicación como proyecto o idea se haya manifestado en la prensa, incluso algunos años antes. Las noticias de 1854 hacen pensar que *México y sus Alrededores* ya se venía anunciando y esperando, al menos, como gran trabajo litográfico.

¹⁰⁵ *El Universal*, sábado 10 de junio de 1854, p. 3. Esta noticia hace referencia a otra que según fue publicada en *El Siglo Diez y Nueve* de este mismo año. Hago hincapié en que ya se realizó una búsqueda exhaustiva de dicha noticia pero no se encontró.

han hecho,¹⁰⁶ esta técnica alcanzó su gran auge en la década de los 50. Lo que significa que para 1854, *México y sus Alrededores* por su nombre y contenido, seguramente prometía ser un gran éxito. Se trataba de una obra que trataría sobre la ciudad y sus alrededores retratada bajo la técnica que tanto en el extranjero, como en el interior de la República, estaba alcanzando un *boom* sorprendente.

Si bien era usual, el hecho de anunciar el nombre de una de las láminas, la de “Tacubaya”, hace pensar en lo siguiente: primero, definitivamente hay una intención de mostrar al que lee la noticia, un ejemplo de lo que vendrá a ser la obra en su conjunto; segundo, está claro que sí existía una idea concebida del proyecto litográfico que se quería alcanzar. Y nos aventuramos en pensar que esa idea al menos, fue concebida un par de años antes y que “Tacubaya” sirvió de “experimento” para el editor, quien seguramente se dio la tarea de presentarla ante las imprentas de los periódicos, que finalmente, a través de sus diarios, fueron los que comenzaron a hacerle publicidad.

Por otro lado, la segunda parte de la noticia causa mucho más interés en cuanto a que *México y sus Alrededores* se muestra como obra litográfica “[...] digna de rivalizar con lo mejor que viene del extranjero[...]”¹⁰⁷ Lo anterior lo señalo con especial énfasis puesto que el discurso de la prensa pretendía llamar la atención de los lectores, haciendo hincapié en las obras europeas que eran traídas y publicadas en México.¹⁰⁸ Esto demuestra que había grandes expectativas, por

¹⁰⁶ Varios estudios que van desde el trabajo de Manuel Toussaint, *La litografía en México en el siglo XIX*, *op. cit.*, Miguel Mathes, “México en piedra: la litografía en México (1826-1910)”, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Educación y Cultura. Programa de Estudios Jaliscienses, 1990, 68 p, José N. Iturriaga, *Litografía y grabado en el México del XIX*, *op. cit.*, algunos artículos en *Nación de imágenes, la litografía mexicana del siglo XIX*, Museo Nacional de Arte (abril-junio), *op. cit.*, Ma. Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía: un nuevo modo de ver*, *op. cit.*, algunos estudios en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *Casimiro Castro y su taller*, *op. cit.*, y el más reciente artículo de Ma. Esther Pérez Salas, “La nueva imagen de México a través de la litografía” en María Eliza Linhares Borges y Víctor Mínges (eds.), *La fabricación visual del mundo atlántico 1808-1940*, Barcelona, Universitat Jaume 1, 2010, 295 p.

¹⁰⁷ *El Universal*, sábado 10 de junio de 1854, *op. cit.*

¹⁰⁸ Cabe mencionar que en el transcurso del año de 1854 se fue publicando por medio de entregas semanales la obra de “Los Alrededores de París”. Misma que se había publicado en Francia bajo la dirección de Carlos Nodier y Luis Lurine y que conformaría “una hermosa colección de artículos descriptivos, históricos, artísticos, de costumbres, de crónica y tradiciones”. Esta obra estuvo adornada con doscientos grabados realizados por los mejores artistas franceses, de los cuales no se mencionan sus nombres, a diferencia de los escritores, los cuales sí se señalaron. La obra fue traída de Francia, sin embargo, en México, la edición corrió a cargo de la imprenta de Ignacio Cumplido. *El Siglo Diez y Nueve* dejó constancia de algunas noticias en que se anunciaba la publicación, la cual, desde un

lo menos, a través de la prensa sobre *México y sus Alrededores* para que ésta igualara o incluso superara las obras extranjeras.

Pero quizá lo que más resalta en esta parte es el énfasis con el que se muestra la figura de Decaen, quien sería el editor de la obra. La prensa señala a Decaen como el responsable de la obra, por tal, el que sería capaz de responder ante sus compradores dentro del país. La noticia viene a verificar que José Decaen era para esos años muy conocido dentro del ámbito litográfico, como del editorial. Como bien apunta la noticia tomada “según” de *El Siglo Diez y Nueve*, se tenía constancia de las labores litográficas que Decaen había organizado y llevado a cabo, al menos como impresor; no obstante, también se tenía noticia de su papel de editor y de figura independiente en su establecimiento litográfico, lo cual permitió el reconocimiento a su persona.¹⁰⁹

Corría entonces el año de 1854 y Decaen lanzaba a la venta trabajos como el retrato del presidente Santa Anna¹¹⁰ que tenía un precio de 3 reales en papel blanco y 4 en papel china, y su calendario tendido ilustrado para el año de 1854¹¹¹ que costaba un real y medio. Entre sus

principio señaló que tendría gran mérito en cuanto a la parte tipográfica. Este periódico anuncia la obra gratuita sólo para los suscriptores; no obstante, lo que más llama la atención son un par de noticias recopiladas de varios periódicos donde se felicita al impresor por sus grandes empeños y la publicación de esta obra extranjera. *Cfr. El Siglo Diez y Nueve*, viernes 6 de febrero de 1854, p. 4. De igual manera, para el mes julio de 1855 *El Siglo Diez y Nueve* le hacía difusión a la obra de “Las Prisiones de Estado”, misma que se anunciaba como “colección de estudios históricos”, la cual incluía 100 grabados, catalogados como “finísimos”. Esta obra fue escrita por M. M. Leynadier y Baresté y según el anuncio, había alcanzado fama en Europa. Así como “Los Alrededores de París”, esta última obra fue entregada a los suscriptores del periódico de Cumplido.

¹⁰⁹ *Vid. supra.* capítulo II. Marte R. Gómez señala en su breve estudio que Víctor M. Reyes comentó que después de que Massé y Decaen se separaron, éste último regresó a Francia. Lo que provocó que Cumplido lo animara a regresar a propósito de su gran capacidad como litógrafo. Véase Marte R. Gómez, “Casimiro Castro” en *Casimiro Castro, Óleos y litografías, op. cit.* p., IV. Lo anterior, no hace más que reforzar el gran papel previo que fue adquiriendo la figura de Decaen con respecto a la litografía en nuestro país, al grado de que Cumplido le pidió volver al país.

¹¹⁰ *El Universal*, jueves 26 de enero de 1854, p. 4. En este anuncio se señala el domicilio de su establecimiento.

¹¹¹ *El Siglo Diez y Nueve*, viernes 6 de enero de 1854, p. 4. Dicho calendario se vendía en la imprenta del editor, esquina del callejón Espíritu Santo y portal del Coliseo Viejo. Sin embargo, también fue puesto en venta en la librería de D. Cristóbal de la Torre, Portal de agustinos, núm. 5, en las alacenas de D. Antonio de la Torre y de D. Pedro Dastro, portal de Mercaderes, en la librería Mexicana, en el repertorio y doraduría de la calle del Refugio, en el libro Mayor, 1a calle de Plateros y en el despacho del Ombibús, portal de la Águila de Oro, núm. 9. Por otro lado, fuera de la capital por los Señores corresponsales del diario. Lo anterior nos da pauta para pensar que Decaen distribuyó su trabajo para que fuera más conocido y vendido. Así también, en este año salen a la venta otros calendarios, uno que se anuncia como “Calendario Tendido para el año de 1854” y otro que lanza el impresor Ignacio Cumplido. Ambos calendarios costaban menos que el de José Decaen, el cual era de un real y medio.

trabajos cotidianos se concebía la idea y el proyecto de una obra litográfica. Por los antecedentes artísticos y editoriales que Decaen había dado a conocer, las buenas referencias que había dejado y el constante trabajo en su taller, fue adquiriendo cierta fama y confianza que propició que la prensa¹¹² lo ubicara dentro de las más importantes y reconocidas figuras en cuanto a trabajo litográfico en la ciudad.

México y sus Alrededores junto con su editor sobresalen en estas primeras noticias, ya que aún sin haber salido la primer entrega, se esperaba un rotundo éxito como lo señalé líneas arriba. Tanto el contenido, que aquí vale la pena mencionar, que por ser sobre el país y sus alrededores, se podría pensar en una posible respuesta a las obras anteriormente publicadas años atrás por los viajeros que en algún momento residieron en México y dejaron testimonio de los paisajes, costumbres y habitantes mexicanos, y que algunas de ellas circularon en el país. Así también, se pedía al público el apoyo y cooperación para el director de la próxima obra. Ya desde este momento se presenta una intención de vender la obra ante un público determinado que será el que durante un tiempo fijo podrá adquirir los diferentes ejemplares que vayan saliendo a la venta.

Por último, en cuanto a esta nota, vale la pena subrayar que fue una obra que poco a poco se fue conformando. Como señalé, hoy en día un ejemplar de *México y sus Alrededores* es una de las tantas versiones finales que como productos acabados se ofrecieron al público. Todas éstas podían o no llevar sus textos explicativos, (al menos cuando así se solicitaban). Aquí cabe decir, que es interesante que en la nota que hemos venido analizando, se aconseje en incluirle a las litografías “[...] un artículo descriptivo, histórico ó de costumbres[...]”¹¹³ Dos cosas, como apunta la noticia: el hecho de incluir textos, vendría hacerla más llamativa. De esto también podemos decir que seguramente en un principio sólo se había proyectado la parte litográfica; y la prensa, como punto medio por el cual era muy probable surgiera un lector, futuro comprador de la obra, señalaba: si se agregaban los textos, era casi seguro que se cumpliera el cometido, y que

¹¹² A pesar de que los anuncios de venta de trabajos litográficos eran pagados por Decaen, llama la atención que algunas de las noticias que se publicaron sobre su persona o proyectos estuvieron a cargo de los escritores que redactaban para los respectivos diarios en que aparecían las notas.

¹¹³ *El Universal*, sábado 10 de junio de 1854; *op. cit.*

la obra rivalizara con los ejemplares europeos como fueron *Los Alrededores de París*. Por ende, de esta manera sería posible que se consiguieran varios compradores, lo cual vendría a prometer una vez más el prestigio y futuro éxito de la figura de José Decaen. Pero no sólo vendría a competir con los ejemplares extranjeros, sino con las obras mexicanas que salieran simultáneamente de otros talleres litográficos. Varias cosas, la obra titulada como *México y sus Alrededores* como respuesta, seguiría el patrón en cuanto a temática, y el formato (tamaño) que las obras de algunos viajeros habían realizado a partir de sus visitas en México. A partir de lo anterior, la obra de Decaen ya era de por sí llamativa por el simple hecho de mostrar en la técnica litográfica un gran tamaño, similar a los ejemplares que le antecedieron como Carl Nebel, Daniel Thomas Egerton, John Phillips, pero especialmente Pedro Gualdi, de quien muy probablemente el francés se basó en su álbum *Monumentos de Méjico*. Por otro lado, en cuanto a los textos, aunque algunas de las obras de viajeros llevaron sus textos como complemento, el consejo de incluirle a *México y sus Alrededores* artículos que profundizaran en descripciones, anécdotas históricas o costumbristas vendría a equiparlas con las obras europeas y a superar las mexicanas.¹¹⁴

Por último, es muy curioso que se pretendiera que salieran mucho antes los primeros ejemplares litográficos, ésto es, en el mes de agosto de ese mismo año de 1854. Seguramente el proyecto y organización tardaron más por cuestiones económicas o técnicas, tales como lo que se tomó en cuenta, al parecer en última instancia como fue la inclusión de los textos explicativos que corrió a cargo de la imprenta de Ignacio Cumplido.

Para el mes de diciembre de 1854 ambos diarios, *El Universal* y *El Siglo Diez y Nueve* escribieron noticias muy similares sobre la próxima publicación de *México y sus Alrededores*,

¹¹⁴ Éste puede que haya sido el caso de *Los Mexicanos pintados por sí mismos*, obra que por medio de entregas dio a luz el 7 de octubre de 1854 en nuestro país. Por un lado, *México y sus Alrededores* se mostraba ante otros grandes proyectos litográficos como una obra digna de rivalizar y superar por su atractivo visual: formato, la temática y sus textos, que funcionaron en relación a la imagen. Así también, la obra de *Los Mexicanos pintados por sí mismos* también sería hecha a base de litografía, pero sus láminas eran menores y en cuanto a temas, y más bien estaba destinada a tratar los tipos mexicanos urbanos, así también, los textos estaban escritos en función de los personajes litografiados. En esto último se diferenciaba de *México y sus Alrededores*, pues los textos del álbum de Decaen estaban dirigidos al gran tema, ya fuera de vistas panorámicas, monumentos o trajes mexicanos y costumbres. A partir de estos grandes temas se desprendían recuentos históricos, descripciones y anécdotas de todo lo que el autor conocía a partir de lo que veía de la imagen.

misma que recomiendan con gran énfasis a sus lectores tanto por lo que representaban las láminas, en cuanto a los temas, como por su valor artístico (dibujo-litografía).¹¹⁵ A finales de este año ya se tiene idea de las temáticas que la parte visual iba a contener: “Comprenderá estampas litografiadas de los edificios, monumentos, paseos, vistas, trajes, tipos y costumbres más notables[...]”¹¹⁶

A diferencia de lo que Marte R. Gómez señaló, no fue hasta 1855 sino en esta fecha, el mes diciembre de 1854 cuando se conocen por primera vez los apellidos de los artistas-litógrafos que van a emprender la parte de las imágenes. Los apellidos de Castro, Serrano, Campillo y Audá saltan a la vista en esta nota pues ya hay un primer reconocimiento de quienes integraban seguramente el equipo artístico en el taller de Decaen.¹¹⁷ También hay que señalar que para este fin de año ya se tenía concebido el proyecto de que saldrían en venta dos primeras series, y que en conjunto compondrían 24 dibujos. De igual manera, ya se tenían fijos los títulos de las láminas que corresponderían a la primer serie. *El Universal* publicó:

Las vistas que constituyen la primera serie, son las de Tacubaya, del Salto del Agua, de la Alameda de México, de la fuente de la Tlaxpana, de las cadenas en noche de luna, de la casa del emperador Iturbide, del mercado de Iturbide, de la glorieta de Chapultepec, del Sagrario, de Ixtacalco, de la villa de Guadalupe y de la plazuela de Guardiola.¹¹⁸

¹¹⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, sábado 16 de diciembre de 1854, p. 4.

¹¹⁶ *El Universal*, 17 de diciembre de 1854, p. 3.

¹¹⁷ Es curioso que uno de los apellidos no corresponde con los que se insertan tanto en el frontispicio de la parte litográfica como en la portada tipográfica de las ediciones ya convertidas en álbumes, y se trata del apellido de Serrano. Los colaboradores en torno a la labor litográfica señalados en los álbumes fueron Casimiro Castro, Jaime Campillo, Luis Audá y G. Rodríguez; el apellido de Serrano no aparece en ninguna de las versiones. Esto último hace pensar en dos cosas, que G. Rodríguez no fue proyectado ni contratado en un inicio para formar parte del taller y realizar las láminas litográficas junto con los otros dibujantes-litógrafos. Así también, podemos señalar que en un principio se contrató a un tal Serrano para que ayudara en la parte litográfica de la obra, y que por la época inferimos que se trata del conocido pintor de costumbres del siglo XIX Manuel Serrano, autor de obras como *El jarabe*, *Asalto a una diligencia* y *El Chinaco*. Seguramente, en un principio Manuel Serrano fue llamado a colaborar en la parte del dibujo para la primera edición de *México y sus Alrededores*; por una u otra razón, no llevó a cabo su participación. Sin embargo, vale la pena hacer hincapié en que para la segunda edición de *México y sus Alrededores* de 1864, Manuel Serrano trabajó en conjunto con Casimiro Castro en una de las láminas agregadas en esta edición. Se trata de la litografía: “Ataque de una diligencia” dibujada por M. Serrano y litografiada por C. Castro.

¹¹⁸ *El Universal*, 17 de diciembre de 1854, *op. cit.*

Lo anterior nos hace pensar en que ya estaban en proceso de realización las láminas o al menos, ya se habían elegido los temas que estaban a punto de llevarse a cabo en el taller de Decaen. No ocurría lo mismo con los textos, los que si recordamos, fueron propuesta de la prensa desde hace al menos unos cinco meses antes para que Decaen los considerara en su obra y que seguramente, no se habían proyectado en el plan de la obra original.

En los diarios resalta un nombre nuevo, el de Florencio M. del Castillo, quien sobresale aquí porque pareciera que la prensa lo presenta como el futuro escritor de todos los textos explicativos que acompañarán las imágenes:

Comprenderá estampas litografiadas de los edificios, monumentos, paseos, vistas, trages, tipos y costumbres mas notables; con su texto esplicativo, que está encomendado al laborioso e instruido jóven literato D. Florencio del Castillo.¹¹⁹

Ésto no fue así, más bien creo que se presentó el nombre de este literato importante porque seguramente era quien estaba escribiendo el primer texto,¹²⁰ lo que nos hace pensar que Decaen todavía no se organizaba muy bien sobre quiénes serían los escritores que redactarían los artículos correspondientes.

3.3.- Las expectativas sobre *México y sus Alrededores* en la Exposición Universal de París (1854).

En el discurso de la prensa aparecieron nuevamente los buenos deseos¹²¹ para el editor y la idea de proteger su proceso de publicación;¹²² aunque sorprende la manera en que termina la nota de *El Universal*:

Deseamos a Mr. Decaen el mejor éxito en esta publicación que nos parece de sumo interés, y que dará á conocer en Europa las bellezas materiales y artísticas que tanto abundan en nuestra capital.¹²³

¹¹⁹ *El Universal*, 17 de diciembre de 1854, *op. cit.*

¹²⁰ Es muy probable que se trate del primer texto o introducción tildado “México” y que en la parte tipográfica después de la portada, es el primero que se presenta.

¹²¹ *El Universal*, 17 de diciembre de 1854, *op. cit.*

¹²² *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de diciembre de 1854, *op. cit.*

La última frase expresa que esta publicación se mostrará fuera de México, en el continente europeo donde sobresale lo que sigue: mucho antes de que saliera la primer entrega en nuestro país, ya se estaba concibiendo su difusión en territorio extranjero. Esto también significa que el editor ya habían pensado en que *México y sus Alrededores* efectivamente podía rivalizar con las obras extranjeras, o al menos hacerse presente entre ellas.

La siguiente nota de *El Siglo Diez y Nueve* publicada en el apartado de Noticias Nacionales, muy similar a una escrita en *El Universal*, refuerza lo anterior:

-LITOGRAFIAS.- Parece que por el ministerio de fomento se ha dispuesto que las litografías que van a publicarse por el Sr. Decaen en la obra “México y sus alrededores,” sean enviadas a la exposición universal de París, como muestra de los adelantos nacionales en este ramo. Bien merecen tal honor estas litografías cuyos dibujos son obras de algunos jóvenes mexicanos.¹²⁴

Realmente sí causó grandes expectativas el proyecto de la obra de *México y sus Alrededores*, al menos, a través del discurso de la prensa. Faltaba poco para que comenzara a salir la primer entrega de esta obra, y sin embargo esto no impidió que se tomara en cuenta como objeto de muestra para la Exposición Universal de París que se celebraría en 1855.

Desde inicios del año de 1854, los diarios que consultamos registraron datos y expectativas previos al gran evento: La Exposición Universal de París. Vale la pena destacar que ésta última se presentaba como novedosa, pues además de mostrar productos industriales y agrícolas, se iban a incluir las “Bellas Artes”.¹²⁵ Se notificaba a través de la prensa que los productos iban a ser recibidos a partir del 15 de enero y hasta el 15 de marzo de 1855. Y es a través de varias notas en los periódicos, que tenemos noticia de los artículos y disposiciones generales, así como del Reglamento General¹²⁶, el cual se dividió en ochenta y dos artículos que especificaban las reglas para el evento, mismo que daría inicio el 1º de mayo de 1855 y finalizaría el 31 de octubre de este mismo año.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, martes 19 de diciembre de 1854, p. 3. La publicada por *El Universal* es del día lunes 18 de diciembre de 1854, p. 3.

¹²⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de marzo de 1854, p. 1.

¹²⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de junio de 1854, pp. 2 y 3. En esta nota se adjuntó el proyecto del reglamento, mismo que había sido propuesto por la Comisión Imperial concerniente a la Exposición Universal.

En este reglamento aparecían los productos seleccionados en primera división, los cuales correspondieron a la industria y la segunda división que acogió las obras de arte. Cada división clasificó sus productos en grupos y éstos a su vez en clases.¹²⁷ El grupo de las Bellas Artes fue clasificado hasta el final con el número 8 y dividido en clases, en donde destacó la 28, que incluyó pintura, grabado y litografía. La clase 29 reuniría lo concerniente a escultura y grabado en medallas, y la clase 30 sobre arquitectura. Aquí también menciono la clase 26 pero del séptimo grupo de los productos de industria, que correspondió a la primera división y que trataba sobre dibujo y plástica aplicados a la industria, imprenta en caracteres y en talla dulce y fotografía.

Las notas que traen a colación el tema de la próxima Exposición Nacional en París reseñan que Francia ha invitado a nuestro país:

La Francia invita especialmente a México para entrar en ese inmenso concurso con los productos de su suelo y las obras de su industria, y nosotros esperamos que será obsequiada esta invitación, supuesto el empeño que el gobierno ha tomado para que así sea, considerando las ventajas que de ello pueden resultar para el país y la gloria que puedan alcanzar sus hijos.¹²⁸

México llevaría y exhibiría sus más preciados productos en cuanto a la rama agrícola, industrial y artística, y a pesar de que la prensa lamentaba que nuestro país no podía competir con los países europeos, a propósito de la situación política inestable en la que se había desenvuelto los últimos años, cabía una esperanza de que los ejemplares seleccionados competirían con dignidad. Con respecto a lo anterior dice:

[...] pero hay con todo en nuestra industria peculiar, objetos que seguramente no tendrán rivales en la exposición de París; hay obras de nuestros artistas, que podrían figurar dignamente entre las de los más aventajados [...]¹²⁹

¹²⁷ Según Pedro Escandón, el sistema de clases fue el ideal para dividir los productos por ser más metódico y regular. Cfr. Pedro Escandón, *La Industria y las Bellas Artes en la Exposición Universal de 1855: Memoria dirigida al Excelentísimo Señor Ministro de Fomento de México*, París, Chaix, 1856, p. 25.

¹²⁸ *El Universal*, 19 de enero de 1854, p. 2.

¹²⁹ *Idem*

Tanto las observaciones que se hicieron -a principios como a finales del año de 1854- concernientes a la Exposición Universal de París nos señalan que nuestro país estaba dispuesto a competir y figurar en tal magno evento. Dentro de las categorías, las Bellas Artes presumían ser una novedad a diferencia de la primer exposición celebrada en Londres en 1851. Seguramente México preparaba lo mejor que tenía en cuanto a las ramas solicitadas, prueba de ello fue que después de tener noticia de que uno de los editores más afamados del momento publicaría una obra litográfica con temas de paisajes, habitantes, monumentos y costumbres del país, se tuvo la gran idea de que éstas formaran parte de los envíos a París.

Sin embargo, aquí cabe hacer mención que no sólo se trató de una intención por parte del gobierno en seleccionar este tipo de imágenes, y del programa de la Exposición Universal de París¹³⁰ en invitar y aceptar objetos artísticos mexicanos como las láminas litográficas de Decaen. No se puede pensar solamente en la difusión de la estampa para rivalizar o participar con otros objetos artísticos en tal magno evento.

Así como el grabado en madera y en metal en Europa, la litografía formaba parte de los medios de difusión y propaganda más importantes, útiles y necesarios en la mitad del siglo XIX, esto debido a que se hizo uso de ella en revistas, periódicos, cuentos, libros, colecciones de tipos, álbumes ilustrados, calendarios, etcétera. En particular, creo que esta técnica vino a confirmar su auge y popularidad debido a que, formó parte de un fenómeno que se le ha acuñado como “explosión de medios o de imágenes” y que algunos estudiosos lo utilizan para hacer referencia a lo que sucedió a mediados del siglo antepasado a través de la litografía.¹³¹ No obstante, tal y

¹³⁰ Cabe señalar que después del evento de la Exposición Universal de 1855 se comisionó a Pedro Escandón (Presidente de la Comisión Mexicana enviado al evento) para que dirigiera una Memoria al Sr. Ministro de Fomento sobre lo sucedido en París, Francia. En la parte introductoria de la memoria que al parecer se publicó un año después del evento, Escandón hace una síntesis sobre los motivos, el contexto, y algunos discursos dirigidos del Príncipe Napoleón al Emperador. Llama la atención al inicio de su escrito cómo Escandón reseñó y justificó las causas de la organización de la Exposición Universal. A ésta la llama grande escuela, misma que al invitar tanto a México como a otras naciones tuvo como uno de sus propósitos hacer una “vasta investigación” sobre los productos tanto industriales, como artísticos de cada uno de los países que participaron. Cfr. Pedro Escandón, *La industria y las Bellas Artes en la Exposición Universal de 1855: Memoria dirigida al Excelentísimo Señor Ministro de Fomento de México, op. cit.*, p. 7.

¹³¹ Esta idea fue trabajada por Beatrice Farwell en el catálogo de exposición *The Cult of images. Baudelairre and the 19th Century Media Explosion, op. cit.*, pp. 7-15. Tal y como apunta Fausto Ramírez ha sido desarrollada por investigadores como Gerald Needham y Patricia Anderson. Así también, con respecto al proceso de la litografía y su expansión de Europa al resto del mundo, F. Ramírez y Ma. Esther Pérez Salas han acogido la idea para explicar que

como reseña Beatrice Farwell, a pesar de que ésta era incompatible con la impresión tipográfica, la litografía produjo “un imaginario efímero”.¹³² Originaria de Alemania, acogida y expandida en gran medida en primera instancia en países europeos como Francia, fue posible que las industrias de impresión y publicidad se mostraran receptivas ante esta nueva técnica que comenzó a ofrecer imágenes y textos ilustrados provocando la creación de un nuevo mercado.¹³³

Este nuevo mercado empezó a incluir personajes de clases más bajas, los cuales, no siempre asistían a los grandes *Salones*, en los que eran exhibidos cuadros académicos de gran formato de artistas como Eûgene Delacroix. La litografía, aunada a medios como la xilografía y más tarde la fotografía permitieron el acercamiento de otro tipo de público por todo lo que implicaba su realización. En materia litográfica, fueron posibles mayores ediciones de impresión, su ejecución era más versátil y rápida, así también, los resultados fueron superiores a los de la técnica de grabado del siglo pasado, pues la litografía dejaba huella de mayor claridad en su trazo y toques de “aterciopelado” en los dibujos. Al producir mayores ejemplares en serie, los costos se redujeron y el mercado aumentó considerablemente permitiendo que la calidad de impresiones fuera incrementando gradualmente.¹³⁴

Como ondas que se propagan, la litografía se expandió a nuestro país y para mediados de siglo XIX se encontraba bien consolidada, muy similar a lo ocurrido en Europa, ésta asimiló diferentes temáticas, pero algunas con mayor privilegio. En palabras de Fausto Ramírez:

La gráfica del siglo XIX encontró y satisfizo a plenitud una vocación propia, distinta a la del grabado tradicional: la de dar cuenta inmediata del acontecimiento cotidiano.¹³⁵

a partir de la década de los años treinta se registró un *boom* gracias a que se vinculó la gráfica con el proceso del “periodismo en circulación masiva” y el incremento de una producción editorial. Véanse los textos de Ma. Esther Pérez Salas, “Nuevos tiempos, nuevas técnicas...”, en Andries, Lise y Laura Suárez González (coord.), *op. cit.*, p. 219 y Fausto Ramírez, “Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro” en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *op. cit.*, p. 90. Pérez Salas también lo utilizó para concluir su estudio sobre el subgénero de tipos en México. *Cfr.* Ma. Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, *op. cit.*, p. 323.

¹³² Beatrice Farwell. *The Cult of images. Baudelairre and the 19th Century Media Explosion*, *op. cit.*, p. 7.

¹³³ *Ibidem*, p. 8.

¹³⁴ Véase el artículo completo de Beatrice Farwell. *The Cult of images. Baudelairre and the 19th Century Media Explosion*, *op. cit.* pp. 7-15.

¹³⁵ Fausto Ramírez, “Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro” en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *op. cit.*, p. 90.

Entonces tenemos que para el año de 1854 se proyectaba un magno evento: La Exposición Universal de París en la que se contemplaban productos de industria y bellas artes donde cabía la litografía. La explosión de medios de la que formaba parte esta técnica y que reunía para esa época todas las ventajas arriba mencionadas; sin embargo, ofrecía algo más importante: una gama de temas de la cotidianidad: del espacio y tiempo actuales. No obstante, se presentarían ante muchos ojos lugares y personajes actuales desconocidos.

Con esto quiero decir que hay una idea de difundir, exhibir y enseñar lo que no se conoce a pesar de algunos obstáculos, como las grandes distancias que separan un lugar de otro. Y simultáneamente hay una intención e interés por saber, conocer y aprender sobre lo distante, exótico y diferente.

El hecho de que se incluyeran dentro de las peticiones y envíos objetos como las láminas de *México y sus Alrededores*, nos hace pensar que no fue sólo por la novedad de que serían publicadas dentro de poco, ni por la fama que gozaba su editor y menos, para que compitieran con lo que se enviaría y exhibiría por otros países dentro de la futura exposición. Se trata de una necesidad compartida de ambas partes de mostrar lo propio, y aquella curiosidad de averiguar lo ajeno y lo que se desconoce, y que medios como la litografía podrían mostrar a través de este género que estaba incluyendo en sus ejemplares.

En el año de 1851, el diario de *El Monitor Republicano* publicó un artículo titulado: “Utilidad de los grabados y estampas”. En éste se destaca la importancia y recomendación del uso de las imágenes en el que se enumeran varios puntos donde se señalan las ventajas y efectos que los grabados y estampas producen al receptor. Entre éstos se describen funciones de diversión, instrucción, conmoción, veracidad, síntesis, comparación y gusto por las Bellas Artes. Entre los mencionados, sorprende el punto 4 que señala:

En cuarto lugar, nos representa las cosas ausentes como si estuviesen delante de nuestros ojos, y que jamás podríamos ver sino por medio de viajes penosos y grandes gastos.¹³⁶

Lo anterior es muy sugerente, por un lado el artículo se publicó en los inicios de la década de los cincuenta del siglo XIX. Esto refuerza lo que señalamos sobre el interés e importancia que las imágenes en estampa y grabado fueron adquiriendo gradualmente, y que para mediados de la época decimonónica eran muy útiles para las personas. Así también, el cuarto punto citado enfatiza la utilidad que brindaban las imágenes en cuanto a mostrar personas, lugares y cosas desconocidos y que por ende, solo podrían ser vistas por medio de viajes y por tal, implicaban gastos que para muchos no estaban a su alcance. De igual manera, el artículo publicado por este diario nos hace pensar en que efectivamente, sí existía una necesidad del uso de la imagen por su capacidad de transmitir de manera ilustrativa lo que fuese ante los ojos del espectador.

En el momento en que se comenzara a publicar y distribuir *México y sus Alrededores* entre sus compradores vendría a ser para éstos dentro de nuestro país, un recurso para admirar las distintas temáticas que abordaría éste, entre ellas, las más importantes y generales: vistas-paisajes, monumentos y tipos y costumbres. De igual manera, funcionaría para recordar y disfrutar de los sitios, las cosas y habitantes con los que se convivía a diario; así como para tener una idea más puntual de lo que a nivel de trabajo plástico dentro del ámbito litográfico se estaba realizando.

¹³⁶ *El Monitor Republicano*, lunes 26 de mayo de 1851, p. 3. Cabe destacar que el conocimiento de esta nota la obtuve a través de la lectura del libro de Ma. Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía, op. cit.*, p. 320. Casi a finales de su último capítulo: “Consolidación del subgénero de tipos en México” la autora hace referencia para señalar la importancia de la imagen difundida a través de las publicaciones en el siglo XIX. No obstante, recientemente tuve noticia de que ella es una copia casi fiel de la que se publicó en España en el año de 1844 en el *Semanario Pintoresco Español*. Ésta aparece reproducida en uno de los capítulos del libro de Pla Vivas en donde se discute la concepción de la utilidad de la gráfica del siglo XIX, así como la crítica que gozó por ser considerado un medio más material que artístico. Si se comparan ambas notas, llama mucho la atención la reproducción casi exacta 7 años después de las palabras del articulista de la publicación española en el diario mexicano. Lo anterior hace pensar que incluso las reflexiones sobre este medio masivo eran aprehendidas y plasmadas en las mexicanas como si fueran de autoría mexicana. Véase el capítulo citado en Vicente Pla Vivas. *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*, Valencia, Universitat de València, 2010, 408 p. Agradezco a María José Esparza Liberal la información de la fuente citada. Debido a los errores de impresión tipográfica transcribo aquí correctamente el punto 4: “En cuarto lugar, nos representan las cosas ausentes como si estuviesen delante de nuestros ojos, y que jamás podríamos ver sino por medio de viajes penosos y grandes gastos”.

No obstante, al ser exhibidas las láminas litográficas de Decaen entre muchos objetos artísticos de otros países del mundo, éstas tendrían función de lo resaltado en el cuarto punto del artículo: “representan las cosas ausentes como si estuviesen delante de nuestros ojos”. Para el ojo europeo y foráneo en sí, *México y sus Alrededores* mostraría sus vistas-paisajes, grandes monumentos, habitantes y costumbres propios sólo de la capital. Mediante la imagen, el extranjero tendría la oportunidad de conocer, admirar y disfrutar las panorámicas y vistas del Paseo de la Alameda, la Plaza Mayor y el concurrido Paseo de Bucareli, entre otros. De igual modo, tendría conocimiento de los conventos religiosos, los edificios gubernamentales y de recreo a los que asistían los habitantes de la ciudad de México. Sin embargo, también se formaría una idea sobre la población que no sólo se componía de mestizos y algunos criollos, sino de las clases más desprotegidas como fueron algunos tlachiqueros, indios carboneros, léperos y tocineros, y que a diario se les veía deambulando por la ciudad y sus alrededores. Así pues, las litografías de Decaen se presentarían antes los receptores extranjeros como obras producidas en nuestro país y que fueron catalogadas dentro del ámbito artístico; pero también vendrían a ser un tópico entre los espectadores que ya habían tenido contacto con historias u otras imágenes que fueron publicadas en el extranjero, pero por los viajeros que años antes difundieron los mismos temas a través de álbumes de grabados y estampas litográficas, novelas, diarios y relatos.

Aquí la novedad consistía en que a diferencia de todas estas obras y relatos foráneos que fueron incitados desde los viajes y obras de Alexander Humboldt, pasando por los trabajos de Elizabeth Ward, Frederick Catherwood, John Phillips, Johann Moritz Rugendas, Carl Nebel, Pedro Gualdi, entre otros más, *México y sus Alrededores* se distinguía por ser una obra realizada, publicada, anunciada, vendida y comprada en México. Pero lo más importante, todos los que contribuyeron en su realización: dibujantes, litógrafos y escritores eran mexicanos. Todos, menos el editor que como ya señalé era francés pero residía en nuestro país desde 1835, empero, el hecho de que todos los que participaron en la obra fueran mexicanos venía hacerla quizás más atractiva e interesante, simplemente una versión propia y diferente.¹³⁷

¹³⁷ Las notas de la prensa del año de 1854 en las que se proyecta el envío de la obra de Decaen para figurar dentro del ramo de Bellas Artes en la Exposición Universal de 1855 en París hacen pensar en que al menos hubo una doble

Faltaba muy poco para que saliera del taller de Decaen la primer entrega. Es a través de estas últimas noticias de fin de año en 1854 que se lograban tres cosas, primero: se anunciaba a *México y sus Alrededores* como ejemplar litográfico característico, y que representaría una clase del grupo de Bellas Artes en el extranjero. Segundo, con la noticia de que Ministerio de Fomento las había seleccionado entre muchas para la Exposición Universal de París, nuevamente José Decaen¹³⁸ afirmaba a través de las notas periodísticas, su prestigio como editor de la obra, y podía casi asegurar una futura clientela de la nueva colección que saldría muy pronto a la luz.

intención de “circulación y aceptación” del álbum en el extranjero antes de que se saliera a luz en México. Ello es importante en primer instancia al constatar que un año después de que se diera por finalizado el proceso de publicación de *México y sus Alrededores* comenzó a difundirse en ejemplares foráneos. Un ejemplo de ello ocurrió en 1857 con una publicación de España: *El Museo Universal*, que reprodujo dos de las láminas de *México y sus Alrededores*: “El Valle de México tomado desde las alturas de Chapultepec” y “Gran Teatro Nacional de México”. Ello hace pensar que las imágenes también se difundieron (a manera de reproducción) por medio de las revistas ilustradas españolas; si bien fungieron como medio de ilustración de textos escritos por Niceto de Zamacois, son ejemplo de la pronta circulación de esta obra en Europa. Agradezco a María José Esparza Liberal la noticia de esta publicación. Esto también es importante para complementar la información que otorga Ma. Esther Pérez Salas en su artículo “Nuevo tiempos, nuevas técnicas: litográficos franceses en México (1827-1850) en *Impressions du Mexique et de France-Impresiones de México y de Francia, op. cit.*, donde menciona el dato de que la obra dirigida por Decaen alcanzó cierta fama e interés al grado de que las láminas litográficas sirvieron de modelo para los grabados que ilustraron unos textos publicados en una revista francesa llamada *L' Illustration* en 1862. Con esto podemos decir que desde antes de su creación, *México y sus Alrededores* fue concebida para traspasar una publicación interna, y que después de 7 años de que se publicara por primera vez la primera edición en nuestro país, sus láminas seguían provocando curiosidad e interés, además de que tuvieron una utilidad y función específica en el extranjero y que como menciona Pérez Salas fue la de conocer algunos rasgos distintivos sobre México. Nuevamente está la idea de que se utilizaron las imágenes simplemente para mostrar y exhibir (ante ojos que desconocían nuestro país) lo que sólo era posible a través de las estampas y grabados. Lo anterior también se refuerza con las primeras líneas escritas en 1864 por Manuel Orozco y Berra en el texto “Miscelánea”, dedicado a una de las litografías pertenecientes a la serie de Trajes Mexicanos. A partir de esta imagen, Orozco y Berra escribió que su texto no va sólo dirigido a los lectores mexicanos, ya que éstos conocen bien, por ejemplo, los personajes identificados con las figuras de dicha imagen, más bien la explicación de la lamina va dirigida a los lectores foráneos pues “ [...] *monsieur* Decaen quiere que sus trabajos sean vistos en el extranjero[...]” Con lo anterior, se refuerza esta idea de que hay una intención del editor en mostrar su trabajos fuera de territorio mexicano, por lo que se hace hincapié en redactar textos dirigidos a este público. Véase el texto completo reproducido en *México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos*, Prólogo de Ricardo Pérez Escamilla, México, Breve Fondo, 2000, pp. 198-202. De igual manera, tuve noticia de una lámina litográfica a color titulada “Vue Générale de Mexico” publicada por Dusacq Et Cie, fechada ca. 1865, la cual muestra una vista aérea de la Ciudad de México y que fue una copia que realizó un artista (al parecer anónimo) a partir de la que Casimiro Castro hizo en 1858. Lo anterior mencionado apoya esta afirmación de que la imagen de *México y sus Alrededores* se propagó fuera de México y fue aceptada, al grado de que recibió tal mérito que fue tomada por modelo para realizar interpretaciones propias posteriormente. Ambas imágenes se encuentran reproducidas en Sonia Lombardo de Ruiz, *Atlas histórico de la Ciudad de México*, México, Smurfit Cartón y Papel, 1996, p. 373 y 383. Agradezco a Ninel Valderrama Negrón quien me dio a conocer la fuente donde se encuentran ambas imágenes.

¹³⁸ Igualmente, en la ya mencionada carta de José Decaen publicada en el periódico de *El Siglo Diez y Nueve* donde responde a Joaquín García Icazbalceta, el editor defiende su status como litógrafo-impresor y editor, así como sus obras litográficas, las cuales, como él menciona formarían parte de los envíos a la Exposición Universal de París de 1855. Cfr. *El Siglo Diez y Nueve*, sábado 30 de junio de 1855, p. 3.

Finalmente, a un mes de que se publicara en nuestro país *México y sus Alrededores*, se proyectaba dentro de los recursos visuales, que entre varios, formarían parte de la llamada “explosión de imágenes”, (que acogió de manera particular la temática de la cotidianidad) generalizada al menos a través del grabado y litografía a mediados del siglo XIX en varias partes del mundo.

3.4.- Inicio de la publicación de *México y sus Alrededores* (1855).

En el capítulo anterior vimos la gran diversidad de ejemplares de obras que salieron a la venta, sin embargo sorprende mucho la escasez de éstas con material litográfico. Hay algunas obras francesas que más bien reúnen grabados; algunos periódicos literarios, como los de Cumplido, *La Historia de Gil Blas de Santillana* y las ya mencionadas revistas ilustradas y colecciones de tipos: *Ilustración Mexicana* y *los Mexicanos pintados por sí mismos* que se componen de material de litografía. No obstante, no se estaban proyectando obras litográficas de gran formato y mucho menos con las temáticas que Decaen ya preparaba seguramente antes de 1854. En esta parte cabe recordar lo que Roberto L. Mayer señaló en su artículo: José Antonio Decaen se valió de un buen momento para publicar su obra,¹³⁹ aprovechando que la litografía como técnica llegaba a su apogeo y que no se estaban publicando, al menos en nuestro país muchas obras litográficas con los temas que él estaba proyectando para *México y sus Alrededores*.

Es en enero de 1855 cuando se anuncia en la prensa la primer entrega de *México y sus Alrededores*, y desde estas primeras notas es posible observar cómo se le encomia tanto a la publicación por sus láminas litográficas, como a su editor:

Excelente dibujo, muy buen gusto en todos los detalles, gran limpieza y facilidad en la ejecución, y mucho esmero en el tiro hacen de estas estampas el mejor trabajo litográfico que se haya publicado en México. La colección completa formará un álbum de mucho mérito. De nuevo recomendamos esta publicación a nuestros lectores¹⁴⁰,

Puede asegurarse, pues, que estas litografías, dirigidas por el Sr. Decaen, artista consumado y sumamente instruído en su ramo, son lo mejor que hasta hoy se había ejecutado en México. Debe

¹³⁹ Roberto L. Mayer, *op. cit.*, p. 137.

¹⁴⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, sábado 6 de enero de 1855, p. 4.

tenerse presente que los autores de las vistas son mexicanos, lo cual es un título más para que el público proteja esta publicación.¹⁴¹

Cabe destacar algunos puntos, primero, *México y sus Alrededores* se le anuncia en cuanto a lo visual como lo mejor que se ha publicado hasta esos momentos. Lo cual enfatiza lo que hasta ahora hemos venido afirmando, la obra estaba buscando cierta clientela a través de la prensa, cosa que se le otorgaba al saber que se trataba de litografías, como el que la autoría recaía en la persona de Decaen, a quien le llaman “artista consumado y sumamente instruído en su ramo”. Nuevamente, dicho lo anterior, se enfatizaba y confirmaba la ya conocida trayectoria de la labor de Decaen.

Segundo, se está invitando al lector a que conozca el ejemplar del editor francés no sólo por el trabajo visual, sino porque- cómo ya habíamos mencionado anteriormente- los artistas que participaron en la realización de las litografías son “mexicanos”, lo cual seguramente mediante la prensa iba a llamar más la atención. Tercero, ya se anunciaba al lector que esta obra se convertiría en un álbum.

En estas primeras noticias se avisa entonces que *México y sus Alrededores* se venderá por medio de entregas, esto es, por partes, lo cual se hizo mediante la suscripción¹⁴², donde las personas interesadas irían abonando cierta cantidad de dinero para recibir la publicación de manera periódica. Aunque aquí aún no se refiere, seguramente los interesados se suscribían en la casa litográfica-editorial y recibían sus publicaciones a domicilio. En dicha primer entrega que salía de la casa litográfica de José Decaen, se anunciaban dos láminas que conformarían la primer serie: “La fuente del Salto del Agua” y “Tacubaya visto desde el camino de Toluca” realizadas por Castro, Audá y Campillo. La prensa llama la atención con la nota de que en éstas, es posible advertir los trajes y tipos mexicanos y la vista de un lugar conocido, así como el

¹⁴¹ *El Universal*, miércoles 3 de enero de 1855, pp. 2 y 3.

¹⁴² La suscripción se abrió para la gente que vivía en la ciudad y para la que residía en los estados de la República. Estos últimos eran llamados suscriptores foráneos, seguramente pagaban un costo extra por recibir la obra hasta sus destinos. Estos suscriptores tenían que pedir anticipadamente sus entregas, pues el editor no se podía dar el lujo de gastar en doble envío, ya que como él mismo anunciaba, representaban una dificultad de transporte y gastos innecesarios, por ejemplo el material donde se guardaban las litografías, que eran unos tubos de lata. Decaen en algún momento también deja claro que sólo atendía pedidos arriba de cinco y quien reuniera doce recibiría un ejemplar de esta obra. *Cfr. El Siglo Diez y Nueve*, sábado 20 de enero de 1855, p. 4.

detalle, perfección, gracia, y disposición con que se ejecutaron.¹⁴³ A diferencia del trabajo litográfico que se halaga sobre manera, la parte literaria se menciona sólo para referir que se espera el texto de Florencio M. del Castillo.¹⁴⁴

Hay un detalle que quisiera señalar, el trabajo litográfico es muy bien publicitado, sin embargo, en estas primeras noticias de los artistas que lo ejecutan, sólo aparecen sus nombres para referir que son mexicanos y señalar la autoría de las láminas. No se habla nada de ellos, lo que sí sucede con los literatos. Ya hay un conocimiento previo de las figuras que harán los escritos, pues muchos de ellos, como se verá después, son políticos, novelistas, y en sí, personajes muy conocidos en el medio, que causan expectación e interés y que no ocurrirá lo mismo cuando se habla de los textos en sí. La siguiente nota corrobora lo anterior hablando de *México y sus Alrededores* y de uno de los literatos que participó en la realización de varios de los textos:

Sabemos que esta interesante publicación del Sr. Decaen, además de los artículos del Sr. D. Florencio M. Castillo, contendrá otros descriptivos por el Sr. D. Manuel Payno, entre ellos, *Chapultepec, Ixtacalco, &c.* Indudablemente la colaboración del Sr. Payno viene a aumentar el mérito de la obra.¹⁴⁵

A partir de este momento la primer serie salió mensualmente por medio de entregas. Las primeras cuatro entregas constaron de dos láminas y la última de cuatro. La segunda entrega¹⁴⁶ llevaba las láminas de “Vista de la Fuente de Tlaxpana en la Calzada de San Cosme” y “El Mercado de Iturbide”. La tercera¹⁴⁷ se componía de las vistas de “Las cadenas en una noche de luna” y “La Casa del Emperador Iturbide.” La cuarta entrega¹⁴⁸ traía las vistas de “La Alameda” y “La glorieta situada en el bosque de Chapultepec” y la quinta¹⁴⁹ y última mostraba “El pueblo

¹⁴³ *El Siglo Diez y Nueve*, sábado 6 de enero de 1855, *op. cit.*, y *El Universal*, miércoles 3 de enero de 1855 *op. cit.*,

¹⁴⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, sábado 6 de enero de 1855, *op. cit.*

¹⁴⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, jueves 11 de enero de 1855, p. 3.

¹⁴⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, viernes 2 de febrero de 1855, p.4 y *El Universal*, viernes 2 de febrero de 1855, p. 3.

¹⁴⁷ *El Universal*, lunes 5 de marzo de 1855, p. 3.

¹⁴⁸ *El Universal*, jueves 12 de abril de 1855, p. 3.

¹⁴⁹ *El Universal*, domingo 6 de mayo de 1855, p. 2.

de Iztacalco”, “La ciudad de Guadalupe”, “El Sagrario de Catedral” y “La plazuela de Guardiola”.

A mediados de año, *El Universal* anuncia las láminas que componían la primer entrega de la segunda serie que fueron las vistas del “Paseo de la Viga” y “Plazuela de Santo Domingo”¹⁵⁰, y ambos diarios, *El Siglo Diez y Nueve* y *El Universal* informan sobre la obra de *México y sus Alrededores*, señalando el siguiente anuncio que el editor remitió:

Habiendo terminado a principios del pasado la publicación de la *primera serie* de esta obra, el editor tiene la honra de participar a los señores suscriptores que el día 1º. del corriente Julio comenzó a publicarse la *Segunda serie*, la cual se compone de las *vistas siguientes*:

El paseo de la Viga, Calle del puente de Roldán, La plazuela de Santo Domingo. El palacio municipal o Diputación. Interior de la Catedral de México. El colegio de Minería. El paseo de Bucareli. San Agustín de las Cuevas (ciudad de Tlalpan) dos vistas. Vista de Chapultepec (con trages). Plaza Mayor de México. San Ángel (dos vistas). Una lámina con diversos tipos y trages.

Las entregas de esta serie se publicarán en los mismos términos que las de la primera. Oportunamente se publicarán los títulos de las estampas que compondrán la última.

Continúa abierta la suscripción a esta hermosa obra, que ha merecido los elogios de las personas inteligentes; pero se avisa a las personas que deseen suscribirse a ésta segunda serie, que es preciso tomar la primera, que está terminada, y cuyo precio es el de 9 pesos.

Altamente agradecido el editor a los numerosos suscriptores que han protegido esta publicación, y al favor del público que la ha mirado con singular aprecio, se ha decidido, para hacer la obra más interesante y tan completa como es posible, a añadir una *tercera serie*, compuesta de tres entregas, que contendrá vistas pintorescas, tipos y trages nacionales.

El editor tiene igualmente el placer de participar a los señores suscriptores, que han obtenido la colaboración de los distinguidos literatos D. M. Payno, D. Guillermo Prieto, D. Francisco Zarco, D. Marcos Arróniz, D. A. de la Portilla, D. Vicente Segura, D.J.M. Roa Bárcena, D. F. González Bocanegra, D. José T. Cuellar, D. Luis G. Ortiz y D. Florencio M. del Castillo, quienes deseando contribuir al mejor éxito de esta publicación, y en señal de simpatía y aprobación del acabado trabajo de las vistas de “México y sus alrededores,” se han encargado de la formación del texto explicativo.

Solamente se esperan ya los últimos artículos, para procederse a la impresión del texto, lo que se hará con todo lujo y esmero; y así éste como una carátula ejecutada con dos ó tres tintas, se repartirán gratis a los señores suscriptores.¹⁵¹

¹⁵⁰ *El Universal*, miércoles 4 de julio de 1855, p. 3.

¹⁵¹ *El Siglo Diez y Nueve*, lunes 2 de Julio de 1855, p. 3 y *El Universal*, miércoles 4 de Julio de 1855, *op. cit.*

Ya finalizada la última entrega de la primer serie, Decaen anunciaba a su clientela y en sí, a los lectores de los diarios, que la salida de la segunda entrega había comenzado a principios del mes de Julio. Llama mucho la atención que otorgue espacio a los nombres de las láminas, ésto seguramente para atraer la atención del público, así también, el editor aprovecha la oportunidad para comentar que gracias a que su público le ha favorecido en la compra de su trabajo, se ha dispuesto a sacar en venta una tercera serie, de la que pensamos la concibió en el momento que notó un buen número de suscriptores.

Aún no se había hecho público el costo de las entregas de *México y sus Alrededores*. En el momento en que el editor informa la salida de la segunda serie y la condición de suscribirse para recibirla, aprovecha para señalar que aquellas personas que estén interesadas, deberán tomar la primera, la cual tiene un costo de nueve pesos en el caso de adquirir la segunda. Lo anterior hace pensar en que seguramente la publicación del editor francés atrajo a las personas, aún después de publicada la primera serie, individuos que no estaban suscriptos pero que anhelaban obtenerla y que seguro acudieron a su establecimiento para comprarla.

No obstante, Decaen siguiendo en un principio su método de suscripción, en el que sólo iba preparando los ejemplares que le habían pedido, no podía darse el lujo de vender series que ya estaban apartadas con dinero. Es por tal, que obliga al nuevo comprador a hacerse de una primera serie, y luego suscribirse a la segunda, de esta manera saca quizá los ejemplares que se le habían quedado y asegura un nuevo cliente por medio de la suscripción.

Este modo de vender los ejemplares seguramente les convenía a ambos: editor y comprador, pues el comprador iba haciéndose poco a poco de su obra sin desprenderse de su capital en el momento y Decaen, como ya lo dije, aseguraba su público y sólo sacaba las láminas necesarias que ya le habían ido abonando. Es casi seguro que desde un principio la suscripción costó nueve pesos y mensualmente se iban recibiendo las entregas.

Si la primer serie se vendió a ese precio a mediados de año, en un momento en el que comienza a ser más popular, no creo que haya costado más cara en un inicio y tampoco más barata. Queda todavía en duda cómo eran los pagos del comprador, seguro la iba pagando en

abonos durante todo el mes. Aquí vale la pena señalar que nueve pesos era para el siglo XIX una cantidad medianamente fuerte si se daba de golpe.

Aunque hay que considerar que no podemos generalizar, seguramente algunos miembros de clase alta y extranjeros con posibilidades económicas, que residían en México con comodidades, sí podían desprenderse de esta cantidad con más facilidad. Lo que no ocurrió con la clase baja e incluso algunos de la media que por sus gastos diarios y salarios mal remunerados no podían pagar tan fáciles lujos como lo fue la obra de *México y sus Alrededores*. Además de que gran parte de las personas que conformaban la clase baja eran en su mayoría analfabetas, podemos suponer que era difícil que compraran el periódico. Al menos los diarios que venimos revisando tienen escasas imágenes, por lo que es casi seguro que no los solicitaran, pues sin saber leer y sin atractivo visual restaba la posibilidad de hacerse suscriptores. No obstante, el hecho de que no supieran leer no les impidió enterarse de algunos pormenores acaecidos en la capital, pues era una práctica común el que se organizaran círculos o reuniones en los que convivían varias personas para asistir a la llamada lectura oral, en la que muy probablemente podían tanto saborear una deliciosa novela, como enterarse de las efemérides actuales. Sin embargo, no creo que se enteraran que la obra de Decaen estaba en circulación, lo cual tuvo como consecuencia que no se acercaran a la colección porque su status económico les impidió adquirirla.

En 1855 la suscripción mensual del periódico estaba en dos pesos¹⁵² y las entregas eran diarias. Había que contar con capital extra para darse el lujo incluso de recibir el periódico diariamente, por tal, no todos podían adquirirlo. Es por ello también que Decaen publica su obra por medio de suscripción, como ya dije, para facilitar su compra, pero seguro no sólo la dirige al público de clase alta y algunos extranjeros con posibilidades económicas, sino a la clase media, que compraba revista ilustrada. De esta manera debió ser más sencillo para los que se interesaron en obtenerla.¹⁵³

¹⁵² Ya referido anteriormente este dato, vuelvo a señalar que en 1855 el precio de los diarios de *El Universal* y *El Siglo Diez y Nueve* dentro de la capital era de dos pesos mensuales.

¹⁵³ El costo de nueve pesos de una serie de la obra de *México y sus Alrededores* fue inalcanzable para las clases populares. Ello si se piensa en que estos personajes apenas ganaban para mantener sus necesidades diarias; la

Por otro lado, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, como ya hemos dicho, también fue una obra con textos literarios e imágenes litográficas. Las entregas de esta colección eran semanales y constaban de 8 páginas con su estampa y costaba cada entrega un real.¹⁵⁴ Si salieron finalmente 35 tipos, y ocho reales equivalen a un peso, podríamos decir que la colección completa costó alrededor de cuatro pesos, cantidad aproximada si tomamos en cuenta que a veces en la misma entrega venía reseñado un tipo completo y la mitad de otro. Esta cantidad: cuatro pesos, quizá menos, se diferencia en gran medida con lo que costaba la obra de Decaen. Una sola serie de *México y sus Alrededores* se vendía en nueve pesos y con lo que ya hemos tratado de ver, podemos concluir en esta parte, que efectivamente la obra de Decaen era cara y estaba dirigida a cierta clase de público: la alta y media con posibilidades económicas.

También es preciso señalar que la obra se valuaba en eso porque Decaen la consideraba en efecto de gran mérito. Era una obra en la que intervino un gran número de colaboradores. Trabajaban desde los artistas (dibujantes, litógrafos e impresores) aclamados por la prensa como los mejores; los escritores, que igualmente eran reconocidos en el ámbito político y literario que hacían los textos, mismos que fueron impresos en el taller de Cumplido. Los contratos realizados entre los artistas litógrafos, los escritores, los impresores y tipógrafos, el mismo impresor Cumplido y por supuesto, el coordinador de la obra: el editor Decaen deja ver la alta organización de la gran empresa que José Decaen y el por qué tenía que ajustar sus precios hacia sus clientes.

servidumbre ganaba entre dos y doce pesos al mes, a veces más, a veces menos, pues en ocasiones contaban con alojamiento y alimento. El cuarto de planta baja de una vecindad se encontraba entre los tres y cinco pesos al mes, muchas veces ésta era la cantidad que se ganaba como sueldo en promedio, así también, la renta de los jcales más sencillos estaba entre uno y tres pesos mensuales. Cfr. Marie François, “Vivir de prestado: el empeño en la Ciudad de México” en *Historia de la vida cotidiana en México: bienes y vivencias: el siglo XIX*, Dirección de Pilar Gonzalbo Aizpuru; Anne Staples (coord.), México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 95-99 (Sección de Obras de Historia). Para comparar los gastos e ingresos de algunos individuos de algunas clases sociales, véase también el apéndice número 5 en Brantz Mayer, *México lo que fue y lo que es*, México, FCE, 1959, p. 501 y la carta XIX de Madame Calderón de la Barca, *La vida en México: durante su residencia de dos años en ese país*, Trad. y pról. de Felipe Teixidor, 9ª ed., México, Porrúa, 1990. 413 p.

¹⁵⁴ *El Universal*, domingo 17 de diciembre de 1854, p. 4.

En la nota del periódico que veníamos revisando se dejan ver los nombres de los escritores¹⁵⁵ que estaban colaborando en los textos, y cómo se esperaban con gran interés sus artículos. Creo que el gran valor de la obra de *México y sus Alrededores* residió principalmente en el trabajo plástico, pero también en la referencia de los nombres de los autores literarios, lo cual la puso en ese precio rebasando la obra de Murguía. También podemos advertir que el editor francés buscó atraer a sus compradores con otros elementos como incluir una carátula¹⁵⁶ y los textos gratis, donde se ve enfatizado el mayor valor que él mismo le da a su labor litográfica.

Para el mes de agosto ya salía la segunda entrega de la segunda serie¹⁵⁷ de la obra de Decaen, donde se anunciaban las vistas de “Casa Municipal ó Diputación” y “La Calle de Roldán”. Aprovechando este aviso se insiste en que si gustan adquirir los ejemplares de la segunda serie se debe tomar la primera en nueve pesos. Esto refuerza que seguramente sí hubo muchas personas que deseaban solicitarla y que se fue haciendo cada vez más popular, por lo que algunos pensaban en adquirir sólo la que estaba saliendo, pero se les advirtió la existencia de una anterior para que la tomaran y fueran formando su colección completa.

Después de este momento, la obra de Decaen no aparece en la prensa,¹⁵⁸ sino hasta mediados del mes de Diciembre en *El Siglo Diez y Nueve* donde anuncia que la sexta y última entrega de la segunda serie salió a principios de diciembre. De lo anterior se intuye que la tercera, cuarta y quinta entrega de esta serie salieron en los meses de septiembre, octubre, y

¹⁵⁵ Si uno revisa bien los nombres de los escritores que aparecen en la nota de los dos diarios se pueden advertir dos cosas. Aparece el nombre de Guillermo Prieto; esto es muy interesante pues en el producto de una primera versión de láminas y textos de la obra y de las que siguen, este personaje no escribió ningún texto. Esto hace pensar que sí se tenía contemplada su participación pero por una u otra razón no escribió. También, en la lista de escritores de la prensa no se mencionan a todos los que finalmente participaron en la escritura de los textos. No aparecen los nombres de José M. González, Niceto de Zamacois, Luis de la Rosa e Hilarión Frías y Soto, estos autores sí escribieron textos. Lo anterior significa que poco a poco se fue planeando la autoría de cada uno de los textos y que estos cuatro escritores fueron los últimos contemplados.

¹⁵⁶ No sabemos si esta carátula fue lo que hoy en día conocemos como el Frontispicio de la obra y que no figura dentro de las láminas que conformaban las series, al menos en el discurso de la prensa. También podría ser que el editor daba alguna carátula especial en cada serie que salía, no lo sabemos con precisión.

¹⁵⁷ *El Universal*, 4 de agosto de 1855, p.4. En este aviso se anuncia la imprenta litográfica de Decaen donde hace énfasis en que reúne los mejores artistas del país. El francés muestra al público todo tipo de utensilios, herramientas para litografía y un cuaderno de muestras de escrituras. También anuncia que en un mes saldrá un calendario tendido a precio cómodo. Esta misma noticia aparece esporádicamente hasta el 10 de agosto, fecha en que se dejó de publicar este periódico.

¹⁵⁸ *El Universal* dejó de publicarse en el mes de agosto por lo que a través de este diario se dejó de tener noticias sobre las entregas mensuales de la colección.

noviembre respectivamente. A partir de este momento, se concibe la obra como colección y se avisa que reúne 24 vistas, también se hace el anuncio de que si se quiere adquirir, uno debe suscribirse y tomar primero las dos series que tenían un costo de dieciocho pesos, así como el texto.

Ya aquí se va anunciando que falta poco para que concluya la publicación de la obra, se advierte que faltan tres entregas, (de las que suponemos componen la tercera serie), y que también se entregará una carátula, misma que se dará con la última entrega y su texto. Dicha carátula y texto al parecer no tenían costo extra.¹⁵⁹

A partir de esta fecha, 17 de diciembre de 1855, la anterior noticia aparecerá esporádicamente en el periódico hasta el día 4 de enero del año de 1856 en la que se hacen presentes los anuncios con los que Decaen cierra el año. Seguramente los fines de año, época de Navidad y festividades fueron pretexto para celebrar. No obstante, en el caso de los empresarios o dueños de negocios grandes como seguro lo fue Decaen y Cumplido tenían que aprovechar la temporada para hacer publicidad y vender sus productos, en este caso, sus libros, calendarios, obras litográficas, materiales de imprenta y litografía, etcétera.

Para estos últimos días de diciembre, el editor francés anunciaba que en su establecimiento, situado en la esquina del Callejón del Espíritu Santo y Portal del Coliseo Viejo, se hallaban en venta tarjetas grabadas en cajita dorada y otras en lámina de cobre, cartas de casamiento y de difunto, tintas, papeles, barnices, cilindros para litografías¹⁶⁰, muestras de escrituras, calendarios para el próximo año de 1856 y materiales en sí, para hacer labor de impresor y litógrafo.¹⁶¹

El anuncio publicado por Decaen también deja espacio a la nota que refiere la obra de *México y sus Alrededores*, que dice:

¹⁵⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, lunes 17 de diciembre de 1855, p. 4.

¹⁶⁰ Seguramente éstos eran utilizados para transportar las láminas con el fin de que protegerlas y que no se maltrataran.

¹⁶¹ Se trata de un anuncio de gran formato que aparece publicado varios días en el mes de diciembre de 1855 en *El Siglo Diez y Nueve*, y deja de salir en la prensa el miércoles 2 de enero de 1856.

Estando concluida la segunda serie de esta hermosa colección su editor ha formado de ella álbumes, propios para aguinaldos, y se hallan de venta en su establecimiento situado en la esquina del callejón del Espíritu Santo.¹⁶²

Lo anterior sugiere que ya habiéndose publicado la última entrega de la segunda serie, el editor había dispuesto compilar todas las láminas y formar un álbum. Por un lado, creemos que los suscriptores que ya tenían todas sus láminas, sólo esperarían la carátula y los textos respectivos. Posteriormente, el editor se dispuso a armar álbumes, y con motivos de las fiestas de fin de año los vendía en su establecimiento “para aguinaldos”.¹⁶³

Con seguridad Decaen ofrecía a la venta la colección en álbum para que se adquiriera con motivo de regalo para fines de año. La obra, tal y como la conocemos hoy, es un verdadero deleite en cuanto a lo visual. Para esa época es casi un hecho que llamó mucho la atención, porque en efecto, la calidad al menos de las litografías es muy buena.

3.5-. Conclusión de la última serie, incertidumbre de una mención honorífica, Decaen y su establecimiento litográfico (1856).

Durante los primeros días del mes de enero del año de 1856¹⁶⁴ se continuó difundiendo la obra de Decaen en venta para aguinaldos. No obstante, en este año no habrá ninguna referencia a la publicación de las tres entregas de la tercera y última serie que se habían anunciado y con las que se concluiría la obra. Es hasta casi finales del mes de febrero cuando se publicó un aviso en el que se dejaron ver dos cosas: que ya había salido la última entrega de la tercer serie, y que hubo dificultades en cuanto a los pagos y la obtención de las entregas, dice así el anuncio:

¹⁶² El anuncio es publicado partir del 22 al 30 de diciembre en el año de 1855 en *El Siglo Diez y Nueve*. En general, éste aparece en la última página.

¹⁶³ Seguramente esta palabra de la época se relaciona con regalo o presente. En lugar de que se diera dinero o especies como aguinaldo, se le podría obsequiar un álbum de *México y sus Alrededores*, no lo sabemos, pero podría ser. La obra era de muy buena calidad y fama en la época, es muy probable que se haya dado de regalo, y más si pensamos en las fiestas de fin de año.

¹⁶⁴ Hasta el viernes 4 de enero de 1856, p. 4 se anunció *México y sus Alrededores* en formato de álbum para adquirirse y dar como aguinaldo en el periódico de *El Siglo Diez y Nueve*.

El editor de esta obra suplica a los señores suscriptores que no han pagado la última entrega, no lo hagan a ninguna persona, a menos que no presente un recibo firmado por él.¹⁶⁵

El aviso nos hace pensar por una parte, que probablemente sólo fueron dos, las entregas que compusieron la última serie. Pues si se supone que salían mensualmente, como hemos venido viendo, no es posible que en el mes de febrero se anuncie la última. Ésto pensando en que la primer entrega salió en el mes de enero, pues ya hemos visto que en diciembre más bien se concluyó la última entrega de la segunda serie. Por otro lado, es posible ver que al editor se le presentaron complicaciones en cuanto a los pagos y envíos de entregas a los suscriptores.

Es así que Decaen ruega a sus clientes no pagar nada a menos de que presenten alguna nota o recibo firmado por él. De lo que también se piensa, que como en todos lados, existieron personas que falsificaban los recibos o se hacían pasar por suscriptores y se robaban la obra, lo que seguramante trajo graves consecuencias como reclamos o que Decaen se viera en la necesidad de solicitar más entregas sin pago alguno, debido a que esas obras nunca llegaron al verdadero suscriptor.

Pero éstas no fueron las únicas dificultades que el editor y su obra sufrieron. La tardanza de la impresión de los textos obligó que Decaen retrasara la última entrega de la última serie, por lo que se vió en la necesidad de avisar que esta publicación tardaría un mes pero que a principios del mes de abril los suscriptores la recibirían. También vuelve a señalar que no se pague la obra sin presentar un recibo firmado por él.¹⁶⁶

A este último anuncio se agregaba que los suscriptores que hayan dejado de recibir sus entregas de manera mensual debían pasar al establecimiento de Decaen antes del 10 de abril y que si no pasaban en ese período de tiempo, no se iban a aceptar reclamos de ninguna clase.

¹⁶⁵ Este anuncio aparece publicado los días 20, 22 y 23 de febrero de 1856 en *El Siglo Diez y Nueve*, p. 4 respectivamente.

¹⁶⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, martes 4 de marzo de 1856, p. 4.

Igualmente se advertía que sólo los suscriptores que han seguido hasta el final el proceso de entregas tendrían derecho a los textos.¹⁶⁷ Finalmente el 30 de abril salía en la prensa lo siguiente:

El editor de esta hermosa obra, tiene el honor de avisar a los señores suscriptores que han favorecido tan interesante publicación, que se ha concluido ya dicha obra, y aprovecha esta ocasión para darles las más expresivas gracias por la protección que han dispensado a esta publicación. Solo se admitirán reclamaciones hasta el 15 del próximo mayo. Las personas que deseen formar álbumes de su colección, podrán ocurrir con sus ejemplares a la casa del editor, donde los obtendrán por el módico precio de dos pesos. En el mismo establecimiento hay álbumes de venta, con texto y sin él.- JOSE DECAEN.¹⁶⁸

Mediante esta nota se anunciaba el fin de la publicación de *México y sus Alrededores*, así como el aviso de aceptar en el establecimiento reclamaciones hasta a mediados del mes entrante. El editor de la obra aprovechaba para agradecer a toda su clientela el hecho de haber participado como suscriptores. También aquí podemos ver que los álbumes para agrupar las series costaban dos pesos, y que éstos se vendían con las series ya integradas con y sin texto. Esto último significa que Decaen ofrecía su obra al público con imágenes y textos, pero también era posible adquirirla sin la parte literaria, de lo que no sabemos si costaba más barato, aunque suponemos que sí variaban los precios, dependiendo de como uno quisiera armarla.

Por otro lado es importante señalar que desde el mes de marzo de 1856, el evento de la Exposición Universal de París de 1855 tuvo ecos sorprendentes en la prensa del siglo XIX. Al menos en el periódico *El Siglo Diez y Nueve* se comenzó a publicar en una sección especial del Ministerio de Fomento que se titulaba “Exposición Universal de París”, una memoria que encabezaba el nombre de Pedro Escandón, quien había sido nombrado para ser Presidente de la Comisión Mexicana y enviado a París al evento. Generalmente, esta memoria apareció en las primeras páginas del diario desde el día 20 de marzo. Lo anterior sobresale, pues como vimos en el segundo apartado, se proyectaba que algunos ejemplares de *México y sus Alrededores* fueran enviados a la exposición. Siguiendo de cerca la memoria que se publicó en partes en el periódico de Cumplido, llamaron la atención algunos detalles que trataremos de explicar brevemente, y a partir de los cuales sacaremos una conclusión.

¹⁶⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, viernes 7 de marzo de 1856, p. 4.

¹⁶⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, miércoles 30 de abril de 1856, p. 4.

Primeramente, esta memoria enfatiza en tratar la participación de México en el evento, por lo que inicia señalando un panorama general de los productos tanto industriales como de Bellas Artes remitidos a París. En la parte industrial el papel que ejerció Ignacio Cumplido y Rafael de Rafael en el rubro de tipografía. Para el área de Bellas Artes, más bien se destacó la participación de la clase de pintura, donde figuró el reconocido artista Juan Cordero y su cuadro “*Jesús y la mujer adúltera*”. Escandón hizo hincapié en el importante papel de la Academia de San Carlos, la cual, a través de sus enseñanzas ha formado e impulsado importantes jóvenes artistas en el medio de las artes.¹⁶⁹

En la continuación de esta memoria, le secundan a este panorama de productos mexicanos, dos importantes partes. Una correspondió a la reseña del catálogo donde se mostraban los productos mexicanos divididos en sus respectivos grupos y clases, y la otra estuvo destinada a publicar los productos que habían recibido medallas o menciones honoríficas, así como los nombres de los que habían registrado esos productos.

De esta manera, se comienzan a reseñar todos los productos divididos en clases. El día en que se publicaron en el catálogo los productos de los últimos grupos y clases,¹⁷⁰ curiosamente sólo llegó la memoria hasta la vigésima sexta clase titulada: “Dibujo y plástica aplicados á la industria.- Imprenta y grabado en madera, fotografía”, de ésta, en la séptima sección sobresalen los nombres siguientes:

“103 Cumplido (Ignacio) de México.-Libros impresos en México.

104. Decaen (J.) de México.- Estereotipias”.¹⁷¹

¹⁶⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, jueves 20 de marzo de 1856, pp. 1, 2 y 3.

¹⁷⁰ La clase 27 aparece muy resumida, pues casi no se habla sobre sus productos.

¹⁷¹ *El Siglo XIX*, lunes 24 marzo de 1856, pp. 1, 2 y 3. Las estereotipias fueron un sistema de impresión en que se fundía en una plancha, por medio del vaciado, la composición de un molde de imprenta formado con caracteres movibles. En el artículo que García Icazbalceta escribió para el *Diccionario de Historia y Geografía* señaló a Decaen como uno de las personas que realizaba con perfección y mérito los encargos que se relacionaban con las estereotipias; por lo que su establecimiento fue de gran apoyo a los que hacen impresiones. *Cfr.* Joaquín García I., “Tipografía Mexicana”, *op. cit.*, p. 975.

Después, curiosamente ya no se hace mención del grupo de Bellas Artes, el cual en un momento dijimos sí se había proyectado para que participara. Los días siguientes no reseñan las clases que comprendían los ramos de pintura, grabado, litografía, escultura, grabado en madera y arquitectura de nuestro país.¹⁷²

Lo que sí podemos advertir en este momento es que las estereotipas de José Decaen, medios para hacer impresiones, figuraron dentro de los productos para la exposición y estuvieron mostrados a lado de objetos como los libros del gran impresor mexicano Cumplido.

No obstante, sobresale más la segunda parte de la memoria publicada en la prensa, donde se hace mención de los expositores mexicanos¹⁷³ que obtuvieron algún premio en la Exposición Universal, en donde una vez más no se publicó nada que tenga que ver con el grupo de Bellas Artes, ni con la vigésima octava clase. Sin embargo, hay un espacio destinado para la vigésima sexta clase donde una vez más el nombre de Decaen comparte lugar con la figura de Cumplido. El impresor obtuvo una medalla y el editor francés nada más y nada menos que una mención honorífica por sus litografías. Dice así la nota al señalar a uno de los premiados:

“Sr. Decaen.- Mención honorífica.- por sus litografías”.¹⁷⁴

Lo anterior resultó algo confuso en un principio porque al no haber sido referidas las litografías en el apartado del catálogo de los productos mexicanos expuestos, podríamos pensar que lo que posteriormente recibió mención honorífica fueron las estereotipias sí catalogadas, y

¹⁷² Al parecer esto se debió a una omisión de parte de Escandón quien refirió el catálogo, lo que hace pensar en que se olvidó por motivos que desconocemos hablar sobre las clases del grupo de Bellas Artes, pues en la primer parte de la memoria promete dedicarle espacio a los rubros restantes sobre arte. Véase esta parte de la Memoria en *El Siglo Diez y Nueve*, lunes 24 de marzo de 1856, *op. cit.*, La falta de estos datos persiste en el catálogo original publicado en francés y que se haya digitalizado en un sitio de internet. *Cfr.* Pedro Escandón, *Catalogue des produits naturels, industriels et artistiques exposés dans la section Mexicaine a l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, Typographie de Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L'Institut, Rue Jacob, 56, 1855, p. 26.

¹⁷³ México recibió varias medallas y menciones honoríficas por sus productos de minerales, seda, cera silvestre, café, algodón, madera, vainilla, tabacos de tierra caliente, granas, añiles, azafrancillo, ácido río lozico, colección de papel, pintas medicinales, paños de rebozos, zarapes, tejidos, calzados, entre otros. Llamaron la atención también los premios otorgados a figuras como Miguel Lerdo de Tejada por sus trabajos estadísticos y a Manuel Olazagarre por sus puros de Compostela.

¹⁷⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, viernes 11 de abril de 1856 p. 2. Además de que en esta parte Decaen comparte espacio con Cumplido, aparecen los nombres del Sr. Gutiérrez Rosas por sus libros de registros y Juan N. Adorno por un nuevo sistema de música, modelo de piano melográfico.

no las láminas litográficas de *México y sus Alrededores*. Lo que pudo ser un error por parte de Escandón al referir los productos ganadores, donde debió hacer mención a las estereotipias. Pues es muy extraño que en la parte de los productos y expositores premiados no aparezca otra vez el ramo de Bellas Artes, donde debieron entrar las litografías. Sorprende que se les haya premiado dentro de la vigésima clase, a la cual según el Reglamento General no pertenecían.

Aunque en un inicio incluso se dudó que algunas láminas de *México y sus Alrededores* se hayan llevado al gran evento en París, pienso que más bien pudieron suscitarse algunos de los siguientes casos: Sí se llevaron las láminas litográficas de Decaen, no obstante su omisión junto con los otros objetos de arte en el catálogo; quizás sí se llevaron con los demás productos de Bellas Artes, pero por alguna razón no fueron expuestas. O podría ser que sí figuraron en la Exposición de París, pero no fueron premiadas.

Si pensamos en lo último, podemos decir que la confusión más bien se pudo deber a los errores tipográficos que seguramente eran muy comunes, esto lo podemos sostener pensando en una nota que hallamos casi al final de la memoria publicada en el periódico. En una parte donde se le enaltece a nuestro país por encima de la participación de Estados Unidos de América en la Exposición, se hace referencia a la historia, costumbres y productos mexicanos donde salta a la vista lo siguiente: “Agregamos en fin, varios libros de la imprenta establecida en México por el señor Decaen, y que se asemejan más a los libros ingleses que á los nuestros”.¹⁷⁵

Lo anterior refuerza lo que mencioné, seguramente por un error tipográfico o de certeza se señalaba a Decaen como impresor de libros, lo cual era falso, ya que el personaje importante, impresor de grandes obras por excelencia en México, fue Ignacio Cumplido, quien además había obtenido una medalla. Por esto y lo que reseñamos hace poco, creemos que igual y las que obtuvieron mención honorífica fueron las estereotipias.

Otra cosa que pone en tela de juicio la obtención de una mención honorífica, es que de lo contrario, *México y sus Alrededores* hubiera ocupado un lugar preponderante en las líneas de la prensa. Tal y como sucedió cuando iban a ser publicadas las primeras entregas y la gran

¹⁷⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, domingo 20 y lunes 21 de abril de 1856, p.1 respectivamente. Estos datos al parecer se obtuvieron de la obra de un Sr. H Tresca, quien fue el inspector principal de la exposición francesa en Londres.

expectativa que se formó de saber que se iban a enviar al continente europeo, discurso bien propagado que se dejó ver en las notas de los periódicos, así pudieron haber sido engalanadas por medio del diario de *El Siglo Diez y Nueve* debido a su premio obtenido. Cosa que más bien sí sucedió con Cumplido:

La Tipografía Mexicana.- Copiamos de la *Patria*:

Varias obras de lujo salidas de las prensas del Sr. Cumplido y remitidas a la exposición universal de París, le han valido una medalla de bronce, de segunda clase, premio de que fueron juzgadas dignas por la comisión calificadora. La tipografía mexicana está verdaderamente muy adelantada, y por el buen gusto compite ventajosamente con la de toda América, con la de España y la de Italia. El Sr. Cumplido, que ha merecido tan lisonjera calificación de la comisión de industria tipográfica, ha contribuido en mucho a que en México llegue a ese grado de adelanto.- Luis Villard.¹⁷⁶

Referido lo anterior, podría pensarse entonces que *México y sus Alrededores* no obtuvo mención honorífica, quizá sí se enviaron y se expusieron las láminas, pero la obra de Decaen no fue aplaudida como la de Cumplido. La falta de precisión en las fuentes y búsqueda en otras¹⁷⁷ dejan preguntas abiertas sobre esta cuestión. La muy reveladora carta de José Decaen que fungió más bien como respuesta al artículo: “Tipografía Mexicana” de Joaquín García Icazbalceta¹⁷⁸ sustenta que al parecer sí fueron llevadas las litografías de *México y sus Alrededores* a París. Dicha carta del editor francés, en la que más bien trata de ampliar y rectificar los datos sobre la litografía mexicana expuestos en el artículo arriba citado de Icazbalceta, es muy interesante en cuanto a

¹⁷⁶ Publicada en *El Siglo Diez y Nueve*, miércoles 2 de enero de 1856, p. 4.

¹⁷⁷ Recientemente también tuve conocimiento de una nota sobre los premios que se le asignaron a los expositores mexicanos donde figuró el nombre del Sr. Decaen y sus estereotipias. Los redactores de la nota hacen énfasis en que ésta se tomó del catálogo publicado por el *Moniteur* de París, el 8 de diciembre de 1855. *Cfr. El Monitor Republicano*, jueves 31 de enero de 1856. Agradezco en esta parte a Citlali Salazar quien me hizo saber de la existencia de una Memoria de Fomento correspondiente al año 1857 en donde se da cuenta de la Exposición Universal de 1855 en París. En el documento 40 está una larga lista de los productos exhibidos donde señaló que Decaen estuvo presente con sus estereotipias, sin embargo, no hay notas sobre sus litografías. Tampoco aparece un rubro dedicado a las artes plásticas, y en las crónicas oficiales sólo se menciona el cuadro de Cordero. La lista de productos la clasifican por clase: la 26ª, misma que correspondió al “Dibujo y plástica aplicados a la industria, impresión de caracteres y en madera, fotografía, etc.” *Cfr. Memoria de la Secretaría de Estado y del Despacho de Fomento, Colonización, Industria y Comercio de la República Mexicana escrita por el ministro del ramo, C. Manuel Siliceo para dar cuenta con ella al Soberano Congreso Constitucional*, Imprenta de Vicente García Torres, México, 1857. Estos documentos reproducidos en la memoria son los mismos que fueron publicados a lo largo del año de 1855 y 1856 en algunos diarios de la prensa decimonónica y que he citado a lo largo de este capítulo.

¹⁷⁸ Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía Mexicana” en *Diccionario de Historia y Geografía*, *op. cit.*

que amén de defender su status como artista, su nombre relacionado con la edición de obras litográficas y sus trabajos litográficos más recientes como *México y sus Alrededores*, le concede un espacio amplio a la parte histórica de la técnica.

Es precisamente la última parte de la carta en la que Decaen refiere con mucha admiración el trabajo litográfico mexicano, incluso comparado con el de los extranjeros. Pero hay un especial énfasis en mostrar todo el trabajo que sale de su taller haciendo hincapié en la obra litográfica que por esos meses se estaba publicando, y que a propósito sería enviada a Francia a la Exposición Universal. Al sentir que su trabajo había sido ignorado, Decaen cierra su carta con lo que sigue:

[...] Como muestra de los adelantos que he introducido en el arte, debo citar facturas, libranzas y tarjetas que imprimo diariamente para uso del comercio y de los particulares, y como trabajo artístico las colecciones de vistas de *México y sus Alrededores*, impresas a dos tintas y de color, y que ha juzgado dignas el señor ministro de fomento de figurar entre los envíos de México a la exposición universal de París. No me ha movido, señores editores, a hacer las ampliaciones que anteceden, un exceso de amor propio, sino el desconuelo que causa a un artista ver ignorados o desconocidos sus afanes por los progresos del arte.-J. Decaen.¹⁷⁹

Esta carta publicada a finales del mes de junio de 1855 probablemente fue escrita unos quince días antes. Y si recordamos que los productos para la Exposición Universal iban a ser recibidos del 15 de enero al 15 de marzo de 1855, es casi seguro que sí se enviaron las litografías de *México y sus Alrededores*, la duda permanece en averiguar si fueron muy admiradas en continente europeo, a tal grado que hayan merecido esa mención honorífica.

Al no contar con la certeza de si recibieron este premio, apuntamos otra fuente que podría ayudarnos a verificar que sí fueron aplaudidas, de lo contrario, es un apoyo más para continuar una investigación más árdua sobre el caso.

Ya citada la obra: *La Industria y las Bellas Artes en la Exposición Universal de 1855. Memoria dedicada al excelentísimo Señor Ministro de Fomento de México por Pedro Escandón*,

¹⁷⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 30 de junio de 1855, *op; cit.* En esta parte también señalamos la disculpa y justificación por parte de Icazbalceta dirigida hacia Decaen, y que apareció en este mismo diario el día 10 de Julio de 1855. En esta parte Icazbalceta se disculpa por sus omisiones en cuanto al trabajo litográfico de Decaen. (Véase anexos en esta tesis)

está dividida en tres partes la memoria. En la introducción reseña los objetivos, la justificación y el contexto de la situación que se vivía en el siglo XIX en todo el mundo, de qué manera surge la idea de organizar el evento en París y cómo México participa a pesar de su grave contexto político. Con 107 productos nuestro país se hace presente en la exposición, 107 productos que pertenecieron a la rama de la Industria y algunos a las Bellas Artes. Al llegar al nudo de la memoria, Pedro Escandón lo separa en dos partes, precisamente en Industria y Bellas Artes. La parte de la Industria va dividiendo los productos en las respectivas clases; en la que en cada una, el autor de la Memoria sintetiza la situación de la clase a nivel mundial y su caso particular en México. Lo anterior para mostrar un recuento histórico sobre los productos de las clases, y al final incluye su participación en la Exposición Universal, destacando si sobresalieron con premios como: medallas de primera o segunda clase o menciones honoríficas.

Se hace notar la penúltima clase, la XXVI, misma que se titula “Diseño aplicado a la Industria, tipografía, impresiones, fotografía, &”. En ella se hace un resumen histórico y una relación sobre algunos productos como la heliografía, la fotografía, la albumina y la tipografía. Escandón hace un reporte en el que refiere algunos productos foráneos bien reconocidos en el evento parisino y cómo entre éstos, algunos mexicanos sobresalieron. Tal fue el caso de Don Ignacio Cumplido, quien aparece aquí como ganador de una medalla de segunda clase a propósito de sus obras de imprenta expuestas, este mismo reconocimiento lo obtuvo Rafael de Rafael.

No obstante, casi al final de la síntesis de esta clase, destaca la mención del invento creado por Senefelder en 1792 y reseña cómo a través de su descubrimiento, dio origen a lo que hoy se llama litografía. Escandón hace un símil entre litografía e imprenta señalando:

[...] este procedimiento, en uso desde el siglo XVI, condujo a Senefelder hasta su bella invención que ha sido para los cuadros lo que la imprenta para los manuscritos: ambos descubrimientos han popularizado los tesoros hasta entonces encerrados en las bibliotecas y galerías.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Pedro Escandón, *La industria y las Bellas Artes en la Exposición Universal de 1855...*, op. cit., p. 129.

Posteriormente, el autor de la memoria hace referencia al ganador de una medalla de honor llamado M. Lemercier debido a sus trabajos, sus mejoras y el desarrollo de su taller. Después de lo mencionado continúa con esto: “En la Exposición de México recibieron mención honorable las litografías del Señor Decaen”.¹⁸¹

De todo lo anterior señalado podemos decir que sí hubo al menos en esta Memoria una alusión a la técnica litográfica, la cual es considerada por Escandón de carácter popularizante, y que viene a reforzar lo que mencionamos en los apartados anteriores. La litografía, por su carácter de reproductibilidad permitía que fuese utilizada en gran cantidad de publicaciones como libros, diarios, novelas, álbumes, colecciones y demás. Un personaje de su tiempo como lo fue Pedro Escandón la equiparó con la imprenta, porque efectivamente fue un invento que revolucionó los anteriores medios de ilustración permitiendo que las cosas mediante imágenes salieran de lugares recónditos donde sólo algunos tenían acceso o conocimiento. Populariza en el sentido de que se difunden las personas, los acontecimientos, las cosas y los lugares, y que muchos individuos no tenían conocimiento de que existiesen o que sólo habían leído de las letras impresas.

Aunado a esto, ya podemos sustentar con mayor precisión que Decaen y sus litografías se lucieron ante los espectadores extranjeros, y que aunque no se equipararon en reconocimiento con Cumplido y sus impresiones, o con M. Lemercier y sus trabajos litográficos, si merecieron el apluso de los jurados y una palma equivalente a una mención honorable. Esta Memoria ya no nos hace tanto dudar, pues si pensamos en lo hallado en el diario de *El Siglo XIX* donde reseña que sí fueron premiadas, creemos que no es lógico que dos fuentes primarias hayan cometido un error.

Por otro lado, no quiero omitir que en la segunda parte del nudo de esta Memoria aparecen reseñadas las Bellas Artes donde se recopilan datos pero de la pintura, arquitectura y escultura haciendo el mismo proceso que ya señalé arriba con los objetos de industria. Aquí quedaron registradas grandes obras mexicanas como la del pintor Juan Cordero. Curiosamente, antes de pasar al desenlace de la Memoria dedicada a una conclusión, Escandón señala los nombres,

¹⁸¹ Pedro Escandón, *La industria y las Bellas Artes en la Exposición Universal de 1855...*, op. cit., p. 129.

países y premios de quienes obtuvieron medallas de gran honor en los distintos ramos de pintura, grabado, escultura, arquitectura y litografía. Entre ellos sobresale el de un hombre llamado M. Adolphe Mouilleron de Francia y que obtuvo una medalla de primer clase en el ramo litográfico. Todos los nombres son europeos y este francés causa admiración, fue él quien se llevó la mayor palma por el desarrollo de esta técnica.

Aquí podemos obtener la siguiente conclusión a partir de la confusión que se tornaba en un principio. Probablemente, ya transcurrido el tiempo posterior a la publicación del Reglamento General de la Exposición Universal de París de 1855 se decidió que era mejor que los productos litográficos figuraran dentro del ramo de la industria, por lo que creemos hubo omisiones e incertidumbres en algunas notas. Quizás por ello, las láminas de Decaen no se premiaron en el área de Bellas Artes, sino dentro de los productos de la vigésima sexta clase. Sin embargo, el nombre de Mouilleron sí aparece galardonado a lado de los escultores, arquitectos y pintores de Europa en la Memoria de Escandón. Seguramente, aunque de momento se designaron las litografías como objetos más bien de industria, el nombre de este hombre sí apareció en la parte de Arte por un asunto más bien de demandar el status de un litógrafo que probablemente se hacía llamar artista y de su trabajo consagrado como arte, equiparándolo con los grandes cuadros, las impresionantes estructuras y bellas estatuas. Es lógico que no se haya querido omitir su nombre en esta parte de la memoria, y menos si había obtenido un premio como una medalla de primer clase. A diferencia de éste, el nombre de Decaen y su trabajo no fueron tan aplaudidos, considerando que son los primeros intentos de hacer la gran obra litográfica en nuestro país de temas mexicanos y de autoría mexicana.

De cualquier manera, el nombre de Decaen si sobresalió en la exposición, es por ello que no sorprende la manera en que el editor, por ejemplo en el fragmento de la carta, defiende su labor litográfica, así como sus obras, pero más importante, su status de artista en nuestro país. El envío de las litografías a la Exposición de París le sirve de argumento hacia una persona tan notable en el medio como lo fue Icazbalceta para sostener la importancia en que recaía la litografía mexicana de mediados de siglo XIX.

A lo largo de estos apartados hemos visto que en efecto, *México y sus Alrededores* gozó de gran publicidad, y ocupó un lugar preponderante al menos en el discurso de la prensa decimonónica. Sin embargo, creo que la importancia que ésta alcanzó se debió en gran medida a la labor árdua e incansable que hizo el autor, coordinador y por tal, el creador de la idea: el editor José Decaen.

Creo que no es posible figurarse la obra de *México y sus Alrededores* sin antes pensar en quién la organizó. Es el nombre de José Decaen el que mostraba en la prensa para lograr que ésta ganara público. Aunado a esto, Decaen no sólo se valió del proyecto de la colección, sino que continúa haciendo un esfuerzo para poder hacerse presente entre las mejores imprentas litográficas del país que competían por esos años, entre ellas, un ejemplo, como ya lo hemos visto, fue rivalizar con la obra de Murguía.

El constante trabajo interno y la presencia de Decaen en ámbitos nacionales y universales quedaron inscritos a través de los siguientes años. Tal es el caso de algunas muestras que difundían el local litográfico ubicado en el mismo domicilio de Esquina del Portal del Coliseo Viejo y Callejón del Espíritu Santo (Figs. 1 y 2). Al parecer, se trata de los momentos en los que la gestión del taller pasó de Víctor Debray a C. Montauriol; para el año de 1875 el último personaje como afirmó R. Mayer seguía utilizando la inscripción “Lito Debray Sucesores” o “V. Debray y Cía”.¹⁸² No obstante, lo que resalta en esta parte es la manera en cómo se presentan estas muestras para atraer al público al establecimiento. Para la época (aproximadamente en el año de 1875) José Decaen ya había fallecido,¹⁸³ sin embargo, resaltaban sus aportaciones a este ramo mediante el dibujo de medallas. Lo que sin duda sobresale es que una de ellas corresponde a un premio obtenido en el año de 1856, y aunque no sabemos con precisión si se trata del mismo que fue recibido en Francia en la Exposición Universal, en esta parte sugerimos que al menos su trabajo fue reconocido simultáneamente a las últimas entregas de la publicación de la obra de *México y sus Alrededores*. Se trata de una alegoría a la Industria Mexicana, representada por una matrona vestida con una túnica larga, misma que se halla sentada y que que no mira de frente

¹⁸² Roberto Mayer, “Nacimiento y desarrollo del álbum de *México y sus Alrededores*” en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁸³ José Decaen falleció en noviembre 1866.

llevando en la mano una bandera. En uno de los ejemplos, en el interior de la medalla lleva las inscripciones de Industria Mexicana y Exposición General. Como parte de los señalamientos para ubicar estos premios, el editor mandó a colocar en la parte superior del premio, el rótulo que dice Medalla de Plata, y en la parte inferior le colocó el año de 1856.¹⁸⁴

La labor infatigable de Decaen se muestra aún a finales del año de 1856 donde *El Siglo Diez y Nueve* muestra un anuncio de gran formato que se tilda: IMPRENTA LITOGRAFICA DE DECAEN.¹⁸⁵ En éste se anuncian varios ejemplares, utensilios y demás, donde destaca la obra de *México y sus Alrededores*, la cual se estaba vendiendo en veinticuatro pesos el tomo en forma de álbum.¹⁸⁶

México y sus Alrededores es en este momento el trabajo más caro de Decaen, ya que entre otras cosas también estaban a la venta en su establecimiento litográfico¹⁸⁷ el retrato del Sr. Presidente¹⁸⁸, un calendario de escritorio¹⁸⁹, un curso elemental de dibujos de figura¹⁹⁰, muestras de escrituras¹⁹¹, prensas de fierro, útiles para dar efectos en la imprenta, etcétera. Sin embargo, llaman la atención las litografías que estaban también en venta en estos momentos, se trata de “Batalla de Ocotlán” y “Batalla de Puebla,” las cuales tenían un costo de 6 reales.¹⁹² Esto

¹⁸⁴ Agradezco a María José Esparza Liberal que me haya dado a conocer estas muestras que forman parte de una gran colección que resguarda actualmente los descendientes de José Decaen.

¹⁸⁵ Este anuncio apareció regularmente desde el día 13 de noviembre hasta el 30 de diciembre de 1856 en *El Siglo Diez y Nueve*, generalmente en la p. 4.

¹⁸⁶ Seguramente se ajustó este precio porque la última serie se compuso de menos entregas y por ende, de menos láminas litográficas. Si las dos primeras series costaron cada una nueve pesos y traían 12 litografías cada una, y la última aunque no sabemos de cuantas se compuso finalmente, intuimos que fueron menos que las dos primeras, pues como ya vimos, sólo salieron dos entregas. Es casi probable que la colección final se compuso de 28 a 30 láminas.

¹⁸⁷ También estuvieron a la venta en Librerías española y mexicana, alacenas de D. Antonio y D. Cristóbal de Latorre, Libro Mayor y Doraduría del Refugio. Ello sugiere que Decaen distribuía su trabajo en varios lugares para obtener más clientes, lo anterior también hace pensar en la buena relación que tenía con los dueños de las librerías, imprentas, etcétera. Una comparación respecto a los precios con la obra de Pedro Gualdi: *Monumentos de Méjico*, de la que cada una de sus estampas costaba entre un peso (ocho reales) y 10 reales, nos deja ver que en valor monetario, costó casi lo mismo que la de *México y sus Alrededores*. Si el álbum final (de Gualdi) incluyó 12 láminas, y el de Decaen aproximadamente mostraba 28 y costaba 24 pesos, podremos decir que en sí estaban valuados en lo mismo, y por ende, los dos eran caros para ser adquiridos por personas de bajos recursos.

¹⁸⁸ Se trata del retrato de Ignacio Comonfort que costaba 4 reales.

¹⁸⁹ Este calendario era para el año de 1857 y costaba 1/ ½ real.

¹⁹⁰ El cual tenía un costo de 1/ ½ real.

¹⁹¹ Su precio era de 3 reales.

¹⁹² Dichas láminas hoy forman parte de la obra de Anselmo de la Portilla, *Historia de la revolución de México contra la dictadura del General Santa Anna: 1853-1855*, México, Imprenta de Vicente García Torres. (Ésta fue la obra original).

también hace pensar en las otras opciones que Decaen proporcionaba a sus clientes, pues era posible adquirir litografías de tema militar y que recreaban e ilustraban los acontecimientos que estaban sucediendo en el momento.

No sólo fue muy bien difundida la obra del editor francés, sino sus trabajos anexos a la colección de *México y sus Alrededores*. Como hemos visto, ya desde antes era muy bien conocida su trayectoria, por lo que a mediados de siglo alcanzaba cierta importancia en el medio editorial y sin duda, en el de la litografía mexicana. No por nada, al menos *México y sus Alrededores* continuó difundándose tanto, que próximamente se comenzaron a realizar reediciones, que como ya hemos visto, sustrajeron láminas, agregaron nuevas, propusieron nuevos temas, entre otros. Las reediciones posteriores a estos años que hemos estudiado comprueban que *México y sus Alrededores* se convirtió en la obra de vistas, monumentos y trajes más difundida y aclamada al menos, dentro de nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX (hasta el año de 1876). La obra de Decaen siguió haciéndose presente, pero distinguiéndose de su primera edición al continuar con las mismas temáticas pero respetando los años que habían corrido. Las vistas y paisajes se habían modificado, algunos monumentos habían sido derribados, otros habían sido erigidos, algunos personajes se mudaron y otros recién llegaron. La ciudad y sus alrededores cambiaban y *México y sus Alrededores* comandado por Decaen también.

IV. LA CONSTRUCCIÓN VISUAL Y LITERARIA DE LA CIUDAD DE MÉXICO Y DE LOS MEXICANOS EN *MÉXICO Y SUS ALREDEDORES*.

Desde antes de su publicación, *México y sus Alrededores* tuvo el éxito editorial fijado debido a la figura del editor francés José Decaen que organizó el taller en donde se llevaron a cabo los dibujos y las impresiones litográficas de las diversas láminas que fueron saliendo por entregas. Si bien, ésta primera forma de concebir el trabajo artístico de un grupo de dibujantes y litógrafos (todos ellos mexicanos) llevó al gobierno mexicano a incluirlas en el envío de objetos naturales, industriales y artísticos que se presentarían en el magno evento de “La Exposición Universal de París” en el año de 1855. Suceso que de alguna manera colocó el nombre del editor francés en el registro de la prensa diaria días antes de que se publicara la obra. Además, los años de 1855 y 1856 favorecieron la labor constante de José Decaen debido a que para estos momentos la técnica litográfica se encontraba en su desarrollo pleno y más versátil en nuestro país; no obstante, sería incorrecto apuntar que sólo estos fueron los motivos que hicieron que *México y sus Alrededores* gozara de una alta demanda.

La inclusión de textos escritos por algunas de las plumas más destacadas en materia literaria, y la idea de formar álbumes para compilar estos escritos, así como las láminas litográficas, no sólo continuaron la tradición iniciada por el italiano Pedro Gualdi de publicar imágenes en grandes formatos en nuestro país.¹⁹³ Si bien, lo anterior hizo más atractiva la obra, pues se trataba de amplias y espaciosas láminas que, o relatan a través de los textos alguna cuestión específica, o son litografías que presentaban plásticamente diversos temas seleccionados. Pero, ¿qué es lo que probablemente provocó el mercado asiduo del público frente a los ejemplares de *México y sus Alrededores*? No es aventurada la suposición de señalar que fue la temática. Aquéllos asuntos que quedaron plasmados a través de la grafía literaria y las habilidades artísticas. Pero, ¿qué encierran esos asuntos en función del texto y la imagen? ¿Cuál fue el mayor atractivo que incluso, ha provocado que a través del tiempo, la obra de José Decaen formeparte del imaginario nacional?

¹⁹³ Recordemos de nueva cuenta en esta parte que Decaen, a la par de A. Massé fueron los litógrafos impresores y posteriormente editores de las vistas que compilaron el álbum *Monumentos de Méjico* de Pedro Gualdi.

México y sus Alrededores capturó instantes congelados: la imagen escrita y visual de una época de antaño que pese el transcurrir del tiempo, todavía, para evocar recuerdos con cierta nostalgia, se recurre a la obra para señalar algún aspecto en particular. El siguiente capítulo plantea revisar y analizar la temática principal propuesta primeramente por medio de elementos separados, y después compilados en formato de álbum. Para lo anterior, es preciso señalar las posibles razones que motivaron a la empresa de José Decaen a recrear a través de la litografía y del texto literario, una temática que se convirtió en “género” a raíz de esta obra, al menos en materia visual que producían los mexicanos de esa época. Lo anterior, con el fin de comprender el éxito momentáneo de la obra y la capacidad de transmitir testimonios pretéritos. Esto también con el objetivo de encontrar preguntas que arrojen nuevas luces y a partir de éstas, nos permitan realizar nuevas lecturas hacia la obra de *México y sus Alrededores*.

4.1.- Temas y subtemas: *Vistas-paisajes, monumentos y trajes.*

Previo a la publicación de la primera entrega de la obra, la prensa anunciaba a finales del año de 1854: “Comprenderá estampas litografiadas de los edificios, monumentos, paseos, vistas, trajes, tipos y costumbres más notables[...]”¹⁹⁴ En seguida, en la misma nota, el diario apuntaba los títulos de las láminas litográficas que formarían parte de la primera serie. Éstos y los que conformarían la segunda serie, y los que posteriormente se incluyeron en la tercera- y que también fueron difundidos a través de la prensa- llaman la atención por varias cuestiones.

En el primer dato señalado se reseñan los tópicos que abarcarán las litografías, todos ellos comparten algo en común: se trata de las construcciones o inmuebles, el paisaje, las obras públicas colocadas en memoria de algún acto heroico, las diversiones, los habitantes y los usos o actividades cotidianas de México y los mexicanos. Sin embargo, es preciso detenernos un poco en puntualizar lo que sigue, ¿se trata de tópicos que hacen referencia a la República Mexicana y sus habitantes en general o más bien hay una alusión hacia la Ciudad de México y los ciudadanos?¹⁹⁵

¹⁹⁴ *El Universal*, 17 de diciembre de 1854, p. 3.

¹⁹⁵ Carlos Aguirre Anaya ya había llamado la atención sobre este punto en dos breves textos en los que aludía a la obra de Decaen. Véase “Las palabras, las imágenes y la ciudad” en *México y sus alrededores. Colección de vistas*,

En esta parte, ahora vale la pena anotar el interés que suscitan los títulos de las estampas que se anunciaron conforme se iban publicando. Llamaban la atención los nombres, por ejemplo de: Tacubaya, La Alameda de México, Las cadenas en noche de luna, Iztacalco, La Villa de Guadalupe, El paseo de la Viga, El Palacio Municipal o Diputación, Interior de la Catedral de México, San Agustín de las Cuevas (ciudad de Tlalpan), Vista de Chapultepec (con trajes), Plaza Mayor de México, entre otros.

Los variados nombres debieron provocar en el lector de las notas y futuro suscriptor, la idea de una gran gama de lugares conocidos que representaba para ellos una atención especial. Son algunos de los sitios más característicos y reconocibles por su belleza geográfica, la funcionalidad que prestaban para el recreo, descanso y religiosidad; no obstante, algunos de ellos también evocaban la monumentalidad arquitectónica interior y exterior de sus edificios, los cuadrilongos espaciosos de las plazas, las rutinas diarias de los transeúntes e incluso, algún acontecimiento de interés histórico-político.

Si bien podemos subrayar que lo anterior conforma lo distintivo y propio de las personas que habitan un sitio; es pues este sitio el que nos interesa desentrañar a partir de la obra comandada por José Decaen. A través de estos lugares comunes impregnados en la plancha litográfica y reseñados mediante las letras, hay quizás la intención por describir, representar, idealizar, ser crítico, enaltecer, entre otros propósitos, este “sitio distintivo y propio”.

La prensa que abarcó los años de 1854, 1855 y 1856 cuando hacía publicidad a la obra, sólo refería el título general “México y sus Alrededores”. Mismo rótulo que aparecería tanto en el frontispicio o portada litográfica y en la primera hoja tipográfica. Ambas al parecer, fungieron más bien para la compilación de textos y estampas para organizar los álbumes. Sin embargo, a las dos se les había agregado después de las palabras “México y sus Alrededores”, las siguientes inscripciones; para el frontispicio litográfico rezaba así: *México y sus Alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos*; para la parte tipográfica indicaba: *México y sus Alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes*. Lo anterior nos hace puntualizar lo que sigue:

trajes y monumentos, Prólogo de Ricardo Pérez Escamilla, México, Breve Fondo, 2000, 12-28 pp. y “Las imágenes de lo urbano y la construcción de la nación” en Héctor Mendoza Vargas, *et. al.*, en *La integración del territorio en una idea de estado: México y España, 1820-1940*, México, UNAM, Instituto de Geografía, 2002, 388 p.

Ambas inscripciones, que en sí, denotan exactamente lo mismo hacían alusión a los diversos títulos que identificaban los álbumes de algunos viajeros que vinieron a México a partir de la Consumación de la Independencia y que posteriormente realizaron láminas litográficas o acuarelas para que fueran procesadas mediante trabajos editoriales. Saltan a la vista nombres como *Trajes civiles, militares y religiosos de México* de Claudio Linati, *Vistas de México* de Daniel Thomas Egerton y *Monumentos arquitectónicos y perspectivas de la ciudad de México* de Pedro Gualdi. Por su contenido, pero más que nada por la idea en el título podemos decir que *México y sus Alrededores* se inspira en las obras mencionadas.

Así también, la inscripción dada para ambas portadas nos hace pensar en que José Decaen proyectó el álbum con distintas intenciones a sus precursoras. Si bien es notoria la influencia de éstas en la idea del francés, hay una clara distinción respecto al contenido de *México y sus Alrededores* y que claramente se anuncia en las dos inscripciones. Se trata de una colección, entendiéndola como un muestrario o conjunto de “vistas-paisajes, monumentos y trajes”. Ya no se concentra la atención sólo en la vistas; tampoco hay una preferencia por los monumentos, y mucho menos el interés radica en los trajes. José Decaen prometió a su público dar entonces, la compilación en un mismo objeto de los temas arriba mencionados.

En la edición que estudiamos (1855-1856) se aprecia incluso una segunda diferencia con los álbumes citados y otros más, por ejemplo, la obra *México y los mexicanos* con láminas de Johann Moritz Rugendas, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana* de Carl Nebel, *Mexico Illustrated* de John Phillips, las láminas publicadas en la obra de *México en 1827* de Henry George Ward y las que se compilaron en *Six views of the most important towns and mining districts upon the table land of Mexico*, ambas de la autoría de Emily Elizabeth Ward. La distinción radica en que los viajeros enfocaron sus ojos más bien a los paisajes, las costumbres y los edificios que se les iban presentando a través de su itinerario de viaje desde que llegaban al puerto de Veracruz. Ésto dependía de la selección de temas que quisieron relatar o plasmar en imágenes.

No fue hasta los años de 1839-1841 que salió de una casa editorial localizada en la ciudad de México un muestrario que evocaría solamente tópicos ciudadanos. Se trata de un inventario que

en formato de álbum fue el primero en imprimirse y publicarse en nuestro país. *Monumentos arquitectónicos y perspectivas de la ciudad de México* del italiano Pedro Gualdi fue la obra impresa en el taller de los asociados Agustín Massé y José Decaen. Tal y como se indica en la inscripción del álbum y un vistazo en él, nos permite obtener una visión general de su contenido: litografías que evocan la arquitectura monumental (interior y exterior) pero exclusivamente de la Ciudad de México.¹⁹⁶

Como respuesta a los trabajos de los viajeros que habían publicado sus álbumes fuera de nuestro país y al mismo Gualdi, la empresa de Decaen contesta con su obra para dar seguimiento en cuanto a los formatos, pero ampliando en temáticas y contenido; así como en la concepción espacial y compositiva, y simultáneamente evocar, al menos para esta primera edición una sola localidad. Nuevamente traemos a colación los nombres de las láminas que mencionábamos como ejemplo líneas arriba. Por una lado, si hacemos referencia a los siguientes nombres: La Alameda de México, Las cadenas en noche de luna, Interior de la Catedral de México, Palacio Municipal o Diputación y Plaza Mayor de México, concluimos que se trata de sitios que se concentran en un mismo punto: en la Ciudad de México en tiempos del siglo XIX. Sin embargo, si apuntamos los que siguen: Iztacalco, Tacubaya, La Villa de Guadalupe, El paseo de la Viga, San Agustín de las Cuevas (ciudad de Tlalpan) y Vista de Chapultepec (con trajes); identificamos a partir de la mirada contemporánea, que son sitios que hoy se concentran en la capital de la República Mexicana. Más bien, el decimonónico los apuntaría más bien como villas, pueblos, jardines y paseos, mismos que Decaen resumiría para el título de su publicación como “alrededores”; aquellas zonas aledañas y contiguas a la Ciudad de México, pero aún no integradas a ésta. Lo que significa que para mediados del siglo antepasado, el editor francés concebiría la primera obra litografiada e impresa en nuestro país con temáticas muy singulares: paisajes, monumentos y trajes característicos de la Ciudad de México y sus regiones cercanas.

¹⁹⁶ El objetivo principal de la obra de Gualdi fue mostrar al extranjero “una cierta idea de nuestras cosas”. Cfr. *El Zurriago*, periódico político y satírico, México, 9 de noviembre de 1839, pp. 83-84. Citado por Carlos Aguirre Anaya en “Las imágenes de lo urbano y la construcción de la nación”, *op. cit.*, y por Arturo Aguilar. “Pedro Gualdi. Pintor de perspectiva en México”, en *El escenario urbano de Pedro Gualdi, 1808-1857*, Museo Nacional de Arte, México, pp. 40-41.

Ricardo Pérez Escamilla reseñaba para su artículo las temáticas que él consideraba predominantes en la parte de las estampas de la obra de Decaen: vistas aéreas, visión del indígena, del criollo y del mestizo, arquitectura religiosa, civil y edificios oficiales, servicios municipales, paisaje urbano y semirural.¹⁹⁷

Es cierto, pero creemos que el gran tema es la Ciudad de México o “México”, como la llamaban sus habitantes, y los alrededores o lugares cercanos a ésta. Pues al menos en esta versión no hay mención alguna a otro estado de la República Mexicana. Partiendo de este tema principal, Decaen proyecta para sus suscriptores en sus textos e imágenes la esencia de lo que la ciudad y las zonas cercanas le ofrecen a cualquier habitante: Vistas/paisajes, monumentos y trajes-costumbres.

Así entonces, *México y sus Alrededores* ya compilada abre sus hojas mostrando una selección de diversos subtemas. Por un lado, partiendo de las vistas/paisajes, el editor supo escoger puntos representativos para que los dibujantes-litógrafos enfocaran “vistas” que presumen haber sido trazadas, al menos desde la altura de un globo aerostático. Según Pérez Escamilla, la primera vista aérea de la Ciudad de México fue realizada por Casimiro Castro para el álbum de Decaen.¹⁹⁸ En ella, tal y como señala el autor, se adivina el asombro que debió provocar la perspectiva que se tuvo al divisar lo lejano desde artefactos como lo fueron los globos aerostáticos.¹⁹⁹ Sin embargo, no sólo esta vista logró el “enaltecimiento de la monumentalidad del panorama, la precisión del detalle y la sensación de infinito”.²⁰⁰ A partir de una altura que presume haber sido conseguida en varios de los viajes, también fueron trazados algunos paseos famosos, y un par de lugares aledaños al casco de la Ciudad de México, tales

¹⁹⁷ Ricardo Pérez Escamilla, “Casimiro Castro. “Por los frutos conoces el árbol, a México por sus artistas” en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *Casimiro Castro y su taller, op. cit.*, p. 75.

¹⁹⁸ *Ibidem*; p. 77. Si bien, fue el fotógrafo francés Nadar quien puso en boga las vistas de la catedral de París mediante los viajes en globo aerostático. Agradezco a Fausto Ramírez este valioso dato.

¹⁹⁹ Florencio M. del Castillo relató en “La Alameda a vista de pájaro” los estados anímicos que el “aeronauta” percibe cuando éste emprende un viaje en globo aerostático: rareza, temor, admiración, y otros más. Es una conjugación de sensaciones que se manifiestan antes de emprender el viaje, y en su momento, cuando las cosas se van tornando más pequeñas a medida de que “la frágil navecilla de mimbres”, como la llama el literato, va ascendiendo. *Cfr. México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos*, 1ª. ed. realizada bajo la dirección del editor José Decaen, 1855-1856. pp. 24-25.

²⁰⁰ Ricardo Pérez Escamilla, “Casimiro Castro. “Por los frutos conoces el árbol, a México por sus artistas” en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *Casimiro Castro y su taller op. cit.*, p. 77.

como La Alameda de México, La Villa de Guadalupe y El Pueblo de Iztacalco. Querer obtener una vista general y completa del punto representado fue quizás uno de los objetivos principales de la empresa de Decaen. Estas panorámicas conocidas como “vistas oblicuas o de perspectiva”²⁰¹ capturaron a “México” en crecimiento, el paseo de La Alameda que relajaba a los habitantes, las festividades religiosas ante la edificación del Santuario de Guadalupe y la población acuífera y rodeada de vegetación de Iztacalco.

La altura iría disminuyendo, pues también hay una selección de vistas que se antojan fueron concebidas desde otro tipo de sitios. Son muy características las panorámicas tomadas desde un punto estratégico como lo fueron las azoteas, algunas torres contiguas, quizás a partir de riscos, miradores o plataformas. En éstas se aprecia un plano más cercano donde con más exactitud se miran las vistas de la Plaza de Armas, el pueblito de Tacubaya que fungía con sus quintas para descanso de los ricos, los paseos de Bucareli y la Viga, y una parte de la naturaleza característica del Valle de México tomada desde el Castillo de Chapultepec. Sólo una de ellas agrega en su inscripción que fue tomada a “ojo de pájaro”.

Richard L. Kagan comenta que estas representaciones fueron muy populares desde el siglo XVI en Europa para componer el paisaje urbano.²⁰² Estas vistas se construían con la intención de que la ciudad quedara exhibida en su totalidad; se les ha acuñado dentro de esta clasificación para establecer la altura a partir de la que se trazan, misma que según las conclusiones de Kagan ha sido entendida a partir de la que emplea un pájaro. Pero como bien afirma el investigador inglés, la altura no bien determinada porque la aves vuelan a distintas alturas puede señalarse entre 30 y 60 grados. A lo anterior, es muy curioso notar que sólo “La Villa de Tacubaya tomada a ojo de pájaro sobre el camino de Toluca” trae la inscripción de que fue tomada a ojo de pájaro, sin embargo, tenemos una similitud entre ésta y las arriba mencionadas. Todas aquéllas que han sido capturadas desde una altura menor y que permiten visualizar con mayor detalle un punto se divisan entre estos 30 y 60 grados. Así, es posible decir que para mediados de siglo XIX, estas vistas en nuestro país se habían popularizado en gran

²⁰¹ Cfr. Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, Madrid, El Viso, 1998, p. 20.

²⁰² *Ibidem*; p. 21.

medida. No encuadrando una vista general, sino más particular que permitía incluso localizar la naturaleza geográfica, edificaciones, habitantes, medios de transportes, etcétera.

Más íntimas y cercanas son las vistas que denotan en su primer o segundo plano algunos edificios o episodios de costumbres. Este tipo sirve como pretexto para mostrar la vida cotidiana donde predomina lo laboral, usos y costumbres como: las diversiones, el relajamiento, los paseos o el simple deambular por la calle. Pero también han quedado fijados algunos inmuebles como la Catedral de México, la Iglesia de Santo Domingo, el Mercado de Iturbide, etcétera. Estas vistas más bien pretendieron acercarse más al objeto, y en su conjunto mostrar una particularidad que recrea en su mayoría una escena costumbrista o un acontecimiento histórico. Algunos ejemplos de éstas son: “Las cadenas en una noche de luna”, “La Fuente de Tlaxpana. Calzada de San Cosme”, “Interior de la Alameda de México”, “La Plazuela de Guardiola. Esquina del Convento de San Francisco”.

Si bien, dentro de la categoría de vista es posible mirar hacia el paisaje, no sólo apuntando hacía lo urbano, entendiendo éste último como el que concentra un gran número de personas en sus asentamientos, los cuales funcionan de viviendas, servicios municipales, etcétera, sino al semirural que distinguía algunas de las zonas que por los hogares y costumbres de sus habitantes, mostraban más bien algunas pervivencias de siglos anteriores. De esta manera, también se incluye el paisaje natural que funge en muchas de las láminas como componente característico de la zona que se estaba encuadrando. El paisaje natural indiscutiblemente fue un tópico común por el simple hecho de registrar la riqueza de la vegetación, la hidrografía y la orografía que constituía el gran Valle de México. Con esto quiero señalar que el paisaje natural aparece en casi todas las vistas, imprescindible por su vastedad. Diversas láminas como el frontispicio del álbum exhiben ejemplos como plantas cactáceas y platanares. En otras de ellas se aprecia en los planos más lejanos el trazo de los volcanes de El Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Así también, los álamos florecientes que adornaban el Paseo de la Alameda y en otras más la presencia de arbustos y laderas que se encadenaban en los suelos de las villas y pueblos; por otro lado, algunas montañas, colinas, riachuelos y lagos de grandes distancias. De esta manera, el álbum de Decaen puntualiza en esta parte indispensable, como lo fue el paisaje natural mexicano.

La colección fijó también para sus fines el subtema de la arquitectura definido por los colaboradores de *México y sus Alrededores* como “Monumentos”.²⁰³ Así pues, ya sean los edificios religiosos o civiles, éstos aparecen tomados en un primer plano, por lo que el detalle de los exteriores o interiores es el máximo propósito. En su mayoría, aparecen estos edificios mostrando la magnificencia de su composición arquitectónica; no obstante se logra el conjunto: monumento- figura humana- entorno. Los tres aparecen en la mayoría de las litografías bien relacionados, donde en general no se ausenta una escala humana derivada de las edificaciones. Esto quiere decir que hay una correcta proporción del monumento con la figura humana, detalle que por ejemplo, no fue objetivo de las litografías para el álbum del italiano Pedro Gualdi.²⁰⁴ Respecto al entorno, surgen a partir del “monumento principal”, la traza de las calles, la vegetación contigua, y otros edificios aledaños. Ejemplos de ello son “El Sagrario de México”, “Interior del Teatro Iturbide”, “Colegio de Minería”, etcétera. Tal y como ya ha señalado Pérez Escamilla,²⁰⁵ hay algunas que reservan la arquitectura como mero componente de entorno o escenografía, ya sean edificios religiosos o civiles, donde incluso no se apunta la importancia del detalle o la perspectiva. De lo anterior resalta “La fuente de la Tlaxpana. Calzada de San Cosme” y “Teatro Nacional”.

Los “trajes” es la siguiente categoría que se enuncia en el álbum; son ocho las estampas que llevan por título “Trajes mexicanos”.²⁰⁶ Y como bien señaló Pérez Escamilla, se antoja que el propósito principal fue dejar testimonio sobre la vestimenta de los habitantes.²⁰⁷ Sin embargo, un mirada con más detenimiento en las litografías hace pensar en un interés por las costumbres o vida cotidiana de los hombres y mujeres de mediados de siglo XIX. Así, no es casual que ellos aparezcan enfocados en un primer plano luciendo su traje característico de jornada laboral, o de paseo y diversión. No obstante, se hallan ensimismados en sus actividades de trabajo, platicando

²⁰³ Esta denominación fue primeramente utilizada para la obra de *Monumentos de Méjico* de Pedro Gualdi en los años de 1839-1841.

²⁰⁴ Arturo Aguilar, *op. cit.*, p. 45 y Fausto Ramírez, “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico” en Stacie G. Widdifield (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, CONACULTA, pp. 270-273.

²⁰⁵ Ricardo Pérez Escamilla, *op; cit.* p. 84.

²⁰⁶ Ricardo Pérez Escamilla solo señaló siete láminas dentro de esta temática. *Cfr.* Ricardo Pérez Escamilla, *ibidem* p. 79.

²⁰⁷ Ricardo Pérez Escamilla, *op. cit.*, p. 79.

o quizás recibiendo órdenes. Algunos más se les encuentra sentados y pensativos, y otros en el trajín diario: deambulando por las calles, de paseo o camino hacia el trabajo. Los hay también en el clímax del festín, disfrutando de los jolgorios, las diversiones y el relajamiento que se consagraban, acaso después de las arduas horas laborales. “Un Fandango” y “Camino de Tacubaya a Chapultepec” son ejemplos de lo anterior. Ambas estampas muestran uno de los núcleos sociales más humildes, con poco poder adquisitivo y mostrando antiguas herencias de sus antepasados en sus usos y costumbres.

Dentro de la categoría de “Trajes mexicanos” y en otras de las láminas donde el tema primordial es la vida cotidiana, es posible advertir una marcada jerarquización de clases, o lo mismo que la conjugación por niveles de los estratos o capas sociales. Se presencia en las estampas desde la más petulante o acomodada: algunos criollos bien ataviados, codeándose con mestizos más sencillos en su vestimenta y ocupados en sus labores, no desdeñando aquí el núcleo de los indígenas. Aquéllos personajes que vivían en condiciones miserables y de escasez. Lo cual a simple vista sugería el énfasis en las pervivencias de las diferencias sociales a mediados de siglo XIX.

Tal y como ya hemos señalado, la vida cotidiana y costumbres, que engloba la rutina laboral, las horas de ocio y paseo, diversión, relajamiento, entre otras actividades, quedan atestiguadas ya sea como tópicos principales o meros episodios que se integran al paisaje o al entorno donde luce el monumento. Dentro de la parte laboral, los oficios se representan en varias de las estampas. Así también, las celebraciones quedan diferenciadas, pues por un lado tenemos las fiestas con tintes religiosos, y también se aluden las diversiones y el entretenimiento de corte civil.

4.2.- La primera edición de 1855-1856.

José Decaen proyectó para la primera edición de *México y sus Alrededores* de los años de 1855-1856 una compilación para definir a través de las vistas-paisajes, los monumentos y los trajes, el significado de ciudad y sus lugares aledaños. A través de la estampa litográfica y textos

literarios se consagró una imagen visual y escrita de lo que se pensaba acerca de “México” para mediados del siglo antepasado.

En esta parte resultaría quizás aventurada la suposición de creer que en un primer momento, se concibieron las entregas con un fin más bien interno, o lo que es lo mismo que el contenido estuvo dirigido a suscriptores mexicanos. Posteriormente, y como ya se ha afirmado en otro momento, la promesa del éxito de la obra fue tan grande que provocó que incluso se le tomara en cuenta para ser enviada a la Exposición Universal de París. No obstante, se piensa que a partir de las ventas aseguradas, el mercado se fue extendiendo, tanto que para el año de 1864 saldría a la venta la segunda edición de *México y sus Alrededores*. Misma compilación en donde se suprimió, modificó y agregó más material visual y escrito. Ejemplo de estas intenciones es el texto redactado por Manuel Orozco y Berra que tituló “Miscelánea”, mismo que inicia de esta manera:

Si hubiéramos de escribir exclusivamente para los lectores mexicanos, este artículo debiera concluir en el rubro; ellos conocen la significación de cada una de las figuras de las estampas, y explicárselas sería inútil. Pero *monsieur* Decaen quiere que sus trabajos sean vistos en el extranjero, y con esta condición se hace indispensable decir algunas palabras, que no serán tantas como yo deseara, porque el editor apetece la concisión.²⁰⁸

Carlos Aguirre Anaya hizo énfasis sobre esta parte del texto de Orozco y Berra para apuntar que el objetivo del álbum de Decaen debió haber sido mostrar al europeo las cosas distintivas de México, algo que también se difundió en la prensa, pero de su antecesora: *Monumentos arquitectónicos y perspectivas de la ciudad de México*.

Sin embargo, habría que matizar que la supuesta intención del editor francés-reiterada por Orozco y Berra- ha variado precisamente por el tiempo transcurrido. Por un lado, tenemos que las imágenes desde la primera edición de 1855-1856 llevan pies de ilustración indicando el título de la lámina en inglés, francés y español. Lo anterior podría sugerir que desde un principio se pensó en un público extranjero. No obstante, seguramente en un inicio-y por el hecho de no tener gran cantidad de suscriptores asegurados-se contempló como un público potencial a los

²⁰⁸ Manuel Orozco y Berra, “Miscelánea” en *México y sus Alrededores*, *op.*, *cit.* p. 198.

extranjeros que residían en nuestro país, mismos que tuvieron noticia y la opción de comprar y llevar consigo la colección litográfica.

Empero, será la siguiente edición la que vendrá a corroborar que Decaen proyectó una clientela extranjera a la par de la mexicana. Pues la reedición presenta desde la portada, los datos de la colección en español y francés. De igual manera, los textos literarios se presentan en ambos idiomas, denotando en esta parte el interés por llegar a un público europeo, el cual fue importante, dicho sea de paso, pues Maximiliano de Habsburgo comandaba en esos momentos el gobierno de México.²⁰⁹

Incluso es esta segunda versión la que incluye nuevas litografías como *Puebla, Orizaba* y *Veracruz*, mismas que no aparecieron en la primera edición. Con esto y lo anterior, se podría suponer que la edición príncipe fue pensada para tratar específicamente la Ciudad de México y sus alrededores. Es el medio que le sirve al editor para comunicar una idea a los mexicanos de mediados del siglo XIX. Acaso se pretende dejar una imagen para la posteridad, sin embargo, se antoja el proponer que la principal intención es transmitir a los habitantes una imagen simbólica de una ciudad, su ciudad: sitio en el que viven, en el que trabajan, en el que pasean, en el que se divierten, en el que tienen fe, donde se convoca a la lucha por una causa política.

4.3.- *La imagen textual en México y sus Alrededores.*

Nos equivocáramos en generalizar sobre las posibles intenciones de los colaboradores en el álbum. De hecho, las variadas perspectivas fue lo que en buena parte impulsó a tratar el asunto en este capítulo. Y aunque un profundo estudio sobre ello rebasa nuestras pretensiones, lo que sigue de esta investigación se limitará a hacer una pequeña reflexión que nos permita entender- a través de ciertos elementos- que la primera versión está dirigida al mexicano que conocía y comprendía su ciudad.

En su artículo, Fausto Ramírez señala y analiza, a partir de algunos ejemplos, las diferencias entre la primera y segunda edición de *México y sus Alrededores*. A través de la

²⁰⁹ La segunda versión actualizó también algunos textos literarios. Tal fue el caso de “Convento de S. Francisco”, que difiere la prosa contenida en la primera edición con la de 1864.

litografía fue posible configurar la imagen de la ciudad de México, una imagen que no fue inmóvil, pues a través del tiempo se vio alterada por las condiciones políticas.²¹⁰ De esta manera, Ramírez explica los cambios compositivos y de contenido que se le fueron realizando a algunas de las láminas. Las variaciones más notables se dejan ver en una minoría, sin embargo, su interés radica en dos cosas. Por un lado, se percibe que la estampa posterior revela como testimonio, el transcurrir de los años. O lo que es lo mismo, la historia ha avanzado: los paisajes, los edificios y los habitantes han cambiado, y por ende, las alteraciones han sido registradas en la obra de Decaen. Sin embargo, estos cambios que se deben principalmente a los efectos que originó la modernización- acaecida a raíz de las consecuencias que provocó la Guerra de Tres Años y con ella las reformas liberales sobre secularización- están también configurados a partir de lo que Ramírez llama: “la mentalidad ordenadora de las clases propietarias o grupos rectores de la sociedad civil en el México de las décadas intermedias del siglo XIX”.²¹¹

De esta manera, la segunda versión deja ver, en algunas de las láminas modificadas, la construcción de la imagen de una ciudad en la que predominan rasgos seculares, donde es posible apreciar una creciente línea divisoria entre iglesia-estado. A pesar de la estancia del segundo efímero gobierno imperial, Maximiliano de Habsburgo se inclinaba más hacia los ideales que profesaban los liberales.²¹² Si bien, la Ciudad de México de 1864 es una ciudad que ha sufrido los embates de una guerra civil entre liberales y conservadores, una ciudad que comenzaba a reflejar su bases laicas, tenemos que para los años de 1855-1856, la primera versión no sólo estará componiendo un “mundo prerreformista”,²¹³ sino más bien se sugiere la configuración de la tensión entre una ciudad y su sociedad (que aluden en tradiciones, costumbres y pervivencias coloniales) y las causas que propiciarán los primeros brotes de emancipación de tipo liberal. Dicha tensión no sólo se percibe en la parte visual del álbum. De hecho, a nuestro juicio, la parte escrita es la que manifiesta en mayor medida una incertidumbre,

²¹⁰ Fausto Ramírez, “Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro” en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *Casimiro Castro y su taller*, *op. cit.*, p. 90.

²¹¹ *Ídem.*

²¹² Algunos de los cambios realizados para la segunda edición, y que se debieron al gran acontecimiento de la secularización de bienes eclesiásticos se pueden advertir en las láminas que Ramírez analizó para su artículo: “Casa del Emperador Iturbide, hoy Hotel de las Diligencias”, “Las Cadenas en una noche de luna” y “Antigua Plazuela de Guardiola”.

²¹³ Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 93.

acaso provocada por lo que Annick Lempérière sugirió como una problemática que consistía en no poder hallar la manera más viable para gobernar México desde el momento en que consiguió su independencia.²¹⁴ Lo anterior pensándolo en función de que algunos de los escritores (de ambos bandos) se habían dedicado a las armas en defensa de su país. Consecutivamente habían tenido algún cargo político y muchos de ellos a partir del periodismo y las letras expresaban sus ideales para tratar de definir y construir la nación mexicana. Por tal, la cercanía a su país en cuestiones militares, de gobierno y hasta intelectuales los llevó a que mostrarán un recelo, desesperanza, críticas y prejuicios sobre la época anterior a la lucha por la independencia: la Colonia. El ejemplo más sobresaliente de ello es la prosa de Francisco Zarco.

Autor del segundo texto que se presenta en el álbum ya compilado, Zarco es para los años de 1855-1856 una figura consolidada en el área del periodismo, destacó como redactor y posteriormente como director del famoso diario *El Siglo XIX* del editor Ignacio Cumplido. De tendencia liberal, en 1854 fue electo diputado del Congreso General para Yucatán, no obstante tuvo que exiliarse en Nueva York por la confrontación con Antonio López de Santa Anna. Será hasta después del triunfo de la Revolución de Ayutla cuando regrese y represente a Durango en el Congreso Constituyente en 1856.²¹⁵

“La Fuente del Salto del Agua” es el texto más extenso y denso de la obra de Decaen, el cual llama la atención porque el objetivo principal de éste (hablar sobre la Fuente...) queda subordinado a algunas reflexiones. A lo largo de casi todo el texto, Zarco menciona una serie de razones para argumentar que “México” no tiene historia. Casi todas las fundamenta de tal manera que pareciera está acusando al episodio de la Conquista y por ende, a la Colonia, como

²¹⁴ Annick Lempérière, “¿Nación moderna o república moderna? México 1823-1857” en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. p. 2. [En línea], BAC, Lempérière, Annick, Puesto en línea el 14 février 2005. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index648.html>, consultado el 22 de enero del 2012.

²¹⁵ Será en el Congreso Constituyente donde Zarco evadió los impedimentos a los derechos individuales, votó por el sistema federal y elaboró el Manifiesto a la Nación anterior a la Constitución de 1857. Cfr. *Grandes mexicanos ilustres y famosos*, México, Ibalpe, Alba Americana, 2003, p. 154. Ejemplos de su participación relevante en el periodismo de mediados del siglo fueron su colaboración en el *Álbum Mexicano* en 1849 y que en el año de 1850 fundó *El Demócrata*. De 1851 a 1855 publicó *La Ilustración Mexicana*, de donde el volumen V fue sólo de él. A partir del diario de *Las Cosquillas* se opuso a Arista en marzo de 1852, publicó el *Presente Amistoso* y es él quien elaboró las crónicas de las sesiones, que ya compiladas serían publicadas por Ignacio Cumplido en *Historia del Congreso Extraordinario Constituyente de 1856-57*. Su actividad literaria, que es lo que menos se conoce fue publicada en revistas y periódicos, ejemplo de ello es *Castillos en el Aire*. Véase prólogo de René Avilés en Francisco Zarco, *Escritos literarios*, México, Porrúa, 2 ed., pp. IX-XXI.

los causantes de que México sea un país sin memoria: “Pueblo de ayer, sin tradiciones, sin grandes recuerdos, nuestra historia de pocos años es la crónica de la inexperiencia, de la locura y de la discordia [...]”²¹⁶ El periodista liberal ve el proceso de mestizaje como uno de los motivos principales por los que no se ha podido formar una “raza” propia.²¹⁷ De esta manera, la incertidumbre y pesar se hacen ver cuando señala la fusión de la “indolencia” de la raza azteca y la “arrogancia” de la española.

Se puede pensar que esta parte del artículo está más bien dirigida al habitante de la ciudad de México, pues su retórica para convencer al lector parte de recordarle el lugar en el que habita y cómo tras un supuesto espejismo, la realidad que presenta la ciudad es otra. Se trata de una ciudad que se halaga por su riqueza natural, que es su esencia, y en palabras de Zarco, enaltece a “México” de esta manera:

Lo que hay aquí que describir vale más que las masas de piedra. Ahí está el Popocatepetl coronado de nieve; allí las serranías erizadas salvajes, allí los jardines que halagan a un tiempo la primavera y el otoño en la *Tierra caliente*; en otra región llanuras inmensas, costas fértiles bañadas por el mar que apenas las acaricia con amor; bosques vírgenes, sabinos y ahuehuetes que nacieron el día de la creación... Aquí se estudia la obra de Dios, que es más grande que la de los hombres.²¹⁸

²¹⁶ *México y sus alrededores... op. cit.*, 1ª. ed. p. 4.

²¹⁷ Carlos Aguirre Anaya exponía la posibilidad de que Zarco haya referido la cuestión de constituir una raza propia, en virtud más bien, del apremio de establecer una nación diferente. Tenemos que a partir de una somera revisión en el *Diccionario de Autoridades*, año de 1852, la palabra raza era definida entre otras acepciones como: “casta ó calidad del origen ó linaje. Hablando de los hombres se toma regularmente en mala parte”. De esto, podemos deducir que para mediados de siglo XIX, la misma palabra “raza” conllevaba ya de por sí un sentido peyorativo; haciendo alusión al término de casta de forma despectiva, la idea estaba orientada a pensar en la irracionalidad de algunos seres. De esta manera, quizás lo que Zarco quiso señalar con tanto ahínco iba más bien orientado a que era necesaria una síntesis perfeccionada de ambas razas. Quizás podría lograrse en función de la buena educación, una mejor propuesta de gobierno, entre otras cosas. El caso es que persiste un resentimiento hacia el español por ser el autor de la conquista, y hay una compasión muy marcada hacia la figura del indígena. De ambas se desprende un rechazo, y quizás en esos momentos es tan ambigua la propuesta de solución, como lo estaban siendo las circunstancias históricas por las que pasaba México. “Necesidad de constituir una raza propia” debió ser un llamado previo que empezaba a sugerir la premura de ir erradicando poco a poco las costumbres conservadoras, atender las clases desprotegidas y comenzar a restituir el sistema político. Algo que no tardaría en suceder debido a los abusos del presidente Santa Anna durante su período presidencial de 1853-1855, y que posteriormente desencadenó en las demandas para establecer cambios radicales que se se verían plasmadas más tarde en la Constitución de 1857, y defendidas durante la Guerra de Reforma.

²¹⁸ *México y sus alrededores... op. cit.*, 1ª. ed. p. 4.

Parafraseando a Francisco Zarco, el valor de la ciudad de México reside en el paisaje natural: los volcanes, las sierras, los ríos y lagos, los jardines, los bosques, entre otros. Y el primer enunciado de la cita anterior aclara perfectamente su postura ante los llamados “monumentos”: “Lo que hay aquí que describir vale más que las masas de piedra”. Ésto es, el paisaje natural tiene un significado más importante, o debería de tenerlo para el mexicano, incluso que el que se le otorga a las “masas de piedra”.

En tono despectivo y burdo, se piensa que la indiferencia de Zarco hacia el tema de los edificios radica no tanto en la construcción exterior o interior, más bien, el origen del que proviene el inmueble. El no hacer ni una somera alusión a las grandes fachadas de los suntuosos conventos, la Catedral Metropolitana, La Casa de Iturbide, entre otros, y de lo contrario, sintetizar el tema de edificios en “dos o tres cúpulas de mediana altura”²¹⁹ para después señalar que lo que México le presenta al fuereño es: “inmundos arrabales, casas miserables, edificios raquíticos y defectuosos y calles tortuosas”,²²⁰ nos habla de esa profunda lamentación que personajes como él sentían sobre el significado de las edificaciones construidas en tiempos de la dominación española.

Los edificios que se han levantado en la ciudad carecen del valor histórico que Zarco -por ejemplo- le otorgaría a los que pertenecen a las culturas antiguas, las llamadas clásicas de Grecia y Roma. Para él no constituye de importancia incluso remitir a los hechos históricos que acontecieron durante los tres siglos en los que México era Nueva España, pues no fue un pueblo dominado por sí mismo, por ende no tuvo vida propia.

La respuesta tajante que el liberal le concede al lector: México es un pueblo sin monumentos, se sustenta en que no es posible señalar como monumentos los hospitales, las plazas, los palacios, las catedrales, los acueductos, las prisiones, las fuentes, los colegios. Es muy curioso al menos, que el origen de todos estos inmuebles, y algunos de los seleccionados para el álbum daten del periodo de la Colonia. La explicación, aunque no directa de Zarco sobre por qué

²¹⁹ *Íbid.*

²²⁰ *Íbid.*

no considerarlos como monumentos sería, aquellos lugares no manifiestan grandezas heroicas, no le remiten al mexicano la idea de un pasado con hazañas de lucha, no hay evocación de glorias.²²¹ O lo que es lo mismo, las tres centurias en que Nueva España estuvo sujeta a la Corona Española no representan lo propio del pueblo mexicano, mucho menos lo serían sus edificaciones, ya que éstas no significan la épica de las luchas de un pueblo.²²² Así pues, los inmuebles señalados por Zarco constituyen lo fundamental para vivir, para tener fe, para convivir, para ser gobernados, etcétera. Sin embargo, no representan la esencia del pasado mexicano; expresan para ellos la conquista, la colonización, la dominación. Los edificios coloniales no son para Zarco la memoria compartida que remita a un pasado glorioso.

Sin embargo, el liberal apunta la lucha por la independencia haciendo referencia a los comienzos de un “pueblo libre” y no se desanima en pensar en la probabilidad de que los mexicanos se formen de virtudes, lo cual alcanzarán en la medida en que acepten sus errores y

²²¹ Tenemos que para el *Diccionario de Autoridades* de 1852 ya citado, la palabra monumento daba referencia a “obra pública y patente como estatua, inscripción ó sepulcro, puesta en memoria de alguna acción heroica ú otra cosa singular”.

²²² Desde la concepción del título para la obra *Monumentos de Méjico* de Pedro Gualdi, el italiano proyectó la idea de seleccionar algunos inmuebles de la Ciudad de México. Dicho sea de paso, los que tenían para él un significado más relevante. Llama la atención los títulos de ambas ediciones, por ejemplo, “Catedral”, “Casa Municipal”, “Plaza de Santo Domingo y Aduana”, “Colegio de Minería”, “Exterior de N^a S^a de Guadalupe” entre otros. Aquí cabe mencionar que así como los escogidos para la obra de *México y sus Alrededores*, éstos hacen alusión a la Ciudad de México, además de que algunos de los temas que trabajó el italiano fueron retomados por Decaen en 1855-1856. Por otro lado, para la obra de Gualdi, es hasta la segunda edición que se incluyeron breves textos, los cuales quedaron a cargo de la Imprenta de Lara. De esto vale la pena señalar, que más bien la prosa está dedicada a describir el inmueble en sí, haciendo un pequeño recuento histórico que informe sobre el lugar. En ninguno de los textos queda reseñado algún comentario que gire en torno al gusto, asombro, admiración, repulsión, crítica, etcétera de parte del escritor. La alusión al término “monumento” más bien quedaría cifrada en el área visual, donde Gualdi se habría de explayar con toda libertad para caracterizar con detalle y precisión los exteriores e interiores de los edificios de la Ciudad de México. En las litografías es donde se ensalzan los inmuebles al grado de que figuras humanas y otros objetos quedaron subordinados, en gran medida, al tema principal. Por otro lado, tenemos la obra francesa ya citada *Los Alrededores de París...*; la misma que Ignacio Cumplido reeditó en nuestro país en 1854. La prosa de Luis Lurine, autor del texto que lleva por nombre “Versalles” es uno de los ejemplos que comprueba las intenciones fijadas en la introducción de la obra. A diferencia de lo que sucede para *México y sus Alrededores*, Charles Nodier, quien la escribe, deja en claro que las plumas literarias engalanarán todo aquello que les inspiran los llamados “Alrededores de París”. Nodier alude con orgullo a los artistas, las obras clásicas, los personajes históricos como los reyes, los monumentos, e incluso al mismo pueblo. Es el mismo Ludier quien redacta para el lector una serie de acontecimientos históricos para ensalzar el sitio de Versalles, un lugar que recuerda héroes, batallas, victorias. En pocas palabras, la ciudad de París se presentaba para ellos como el espacio digno de ser admirado por una serie de memorias que los habitantes compartían. Cfr. “Introducción” y “Versalles” en *Los Alrededores de París: paisaje, historia, monumentos, costumbres, crónicas y tradiciones*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1854, pp. I--30V y 1. A diferencia de lo que sucedió para la obra de Decaen, la realizada por los franceses muestra como objeto principal la parte escrita, donde lo visual quedó subordinado a los textos.

estén dispuestos a cambiar en un futuro. En esta parte, se antoja pensar que Zarco hace un llamado para que se recapaciten los sucesos anteriores, y a partir de ellos construir su destino. Seguramente lo anterior hacía alusión a la urgente idea de tener que romper con las instituciones coloniales para proponer mejores formas de administración y gobierno.

Las siguientes líneas Zarco las dedicó para atender el tema de la lámina. La Fuente del Salto del Agua levantada durante el siglo XVIII, no fue considerada por el autor como monumento. De hecho, a partir de que comienza a realizar una descripción formal de la fuente, no omite el dato de hacer una crítica sobre el estilo al que ésta pertenece, el churrigueresco, al cual llama defectuoso y en el “arte” lo encasilla como descuido.

Lo anterior es un lugar común que no sólo se dejó ver en la prosa de Zarco. A pesar de que la crítica está dirigida a las formas del apodado churrigueresco, se antoja que hay un resentimiento nuevamente hacia todo lo que se haya erigido en tiempos del virreinato. De esta manera, da la impresión de que hay una asociación del estilo con el régimen político, de ahí también proviene el gusto estético hacia éste.

Marcos Arróniz,²²³ escritor periodista y poeta de tendencias más bien conservadoras, destacó por su fidelidad a la figura del presidente Santa Anna, quien nombró al primero capitán de lanceros.²²⁴ Autor del breve texto “La Fuente de la Tlaxpana”, Arróniz enfoca su atención para describir lo que mira en la estampa y transmitirle al lector más bien el significado histórico que para él tiene el lugar en el que se halla empotrada la fuente. No obstante, a la par de Zarco, aunque menos enfático, señala que esta fuente no cabe en la categoría de “belleza

²²³ Marcos Arróniz destacó por su labor en la poesía romántica; sin embargo llama la atención que fue el autor de una oda leída precisamente en el Teatro Santa Anna. Dicha oda se pronunció mucho antes de que Francisco González Bocanegra redactará el Himno Nacional. La oda haría alusión a la valentía que emprendió el Presidente Antonio López de Santa Anna, figura que Arróniz admiró mucho. Véase Marco Antonio Campos, “Estudio introductorio” en Marcos Arróniz, *La lira rota*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2007, 11-52 pp. Las obras más conocidas de Arróniz y que son contemporáneas a la época que referimos son *Manual del viajero en Méjico, ó compendio de la historia de la Ciudad de México*, *Manual de biografía mejicana*, ó *Galería de hombres célebres de Méjico* y *Manual de historia y cronología de Méjico*.

²²⁴ Regina Hernández, “Presentación” en Marcos Arróniz, *Manual del viajero en Méjico, ó compendio de la historia de la Ciudad de México*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora (ed. facsimilar), 1991, pp. X-XI. El cargo que recibió Arróniz debió ser muy cotizado. Fue nombrado dirigente de una de las unidades de élite del ejército más prestigiadas del siglo XIX en nuestro país. Los lanceros, al no traer armas de fuego, luchaban en campo de batalla con lanzas y cuchillas de palmo. Éstos se conformaban en un escuadrón sin necesidad de separarse. Como capitán de lanceros, Arróniz defendió a los conservadores tras la Revolución de Ayutla en la Batalla de Ocotlán.

arquitectónica”, además de pertenecer al llamado género churrigueresco, el cual considera con defectos.

Anselmo de la Portilla²²⁵ y Francisco González Bocanegra²²⁶ son más imparciales en sus respectivos textos: “La Plazuela de Guardiola” y “El Sagrario”. El primero de ellos hace énfasis en la “Casa de los Azulejos” también construida en el periodo colonial. Sorprende la terminología que utiliza el escritor para referirse al sitio, el cual anota de vulgarísima especie.²²⁷ Si bien, no hay una crítica ardua y tajante como la que emprendió Zarco, en estos ejemplos es posible que se hallen ciertas similitudes respecto al gusto estético entre liberales y conservadores. Al menos en esta parte, la crítica se generaliza cuando se evoca a las construcciones de finales del siglo XVIII de orden colonial, las cuales cómo hemos visto, para mediados de siglo XIX eran consideradas llenas de defectos, amén de que el gusto estético en esa época era el estilo neoclásico.

González Bocanegra, figura más conservadora, es más amable en su discurso; sin embargo, para tratar la descripción de “El Sagrario”, no escapará su breve comentario para aludir

²²⁵ De la Portilla fue un historiador y periodista español. Dentro de su producción más vasta se conocen algunos artículos en donde la temática varía, pues son sobre poesía religiosa, literatura y ensayos de doctrina y crítica. El español formó parte de la obra comandada por Manuel Orozco y Berra, *Diccionario Universal de Historia y Geografía*. Sin embargo, sus obras más difundidas son un análisis histórico que en el momento de su publicación salió de manera anónima con el título de *Historia de la Revolución de México contra la dictadura del General Santa Anna 1853-1855 y México en 1856-57, episodio histórico del gobierno de Ignacio Comonfort*, el cual publicó en los Estados Unidos de América. Llama la atención que el escritor español se afiliaba dentro del partido conservador; no obstante, a partir de su obra dedicada a la lucha contra Santa Anna, se percibe una postura más bien crítica y no enaltecedora. Así también, tenemos que a raíz de apoyar el gobierno de Comonfort, en los inicios de la Guerra de Reforma tendrá que abandonar México para residir en los Estados Unidos de América. Tuvo una participación interesante en la parte periodística, pues publicó artículos políticos y literarios, además de composiciones poéticas en *La Voz de la Religión* y *El Espectador de México. El Español* y *El Eco de Occidente*, ambos diarios fundados por él son un ejemplo de los esfuerzos por De la Portilla para establecer lazos de fraternidad entre americanos y españoles. Véase Prólogo de Begoña C. Hernández y Lazo en Anselmo de la Portilla, *Historia de la Revolución de México contra la dictadura del General Santa Anna 1853-1855*, México, INEHRM, Gobierno del Estado de Puebla, 1987, 396 pp. y Juan López de Escalera Sanchez, *Diccionario biográfico y de historia de México*, México, Editorial del Magisterio, 1964, pp. 281-282.

²²⁶ González Bocanegra fue autor de muchas poesías amorosas. Sin embargo, se dio a conocer después de que redactara las estrofas para la composición del Himno Nacional. Mismas que resultaron ganadoras en el certamen que convocó Miguel Lerdo de Tejada siendo presidente de la República Mexicana Antonio López de Santa Anna. Sus versos se estrenarían en el lugar que llevó por nombre “Teatro Santa Anna” con música de Jaime Nunó. Al igual que Marcos Arróniz en su Oda, Bocanegra le consagra importancia a la personalidad de Santa Anna en una de las estrofas del Himno. “[...] guerrero inmortal de Zempoala”, así fue llamado el presidente por el poeta. Véase *Grandes mexicanos ilustres y famosos, op. cit.*, p.105.

²²⁷ *México y sus alrededores...op. cit.*, 1ª ed. p.7.

al churrigueresco como un estilo lleno de defectos, propio de la decadencia por no haber adoptado los cánones artísticos- tradicionales de la arquitectura. Al final, su texto está más bien orientado a conmover al lector respecto el fervor, la devoción y la piedad que un santuario religioso puede despertar ante el católico. Pareciera que Bocanegra trata de transmitir a partir del lugar, aquella religiosidad que desde pequeño se le inculcó. Para él, el Sagrario es como otros edificios religiosos, el sitio que evoca la memoria de sacramentos como el bautizo y el enlace matrimonial, pero también es uno de los recintos más importantes donde se practica la fe católica.

Vale la pena hacer hincapié en que a pesar de que los textos de *México y sus Alrededores* fueron escritos dos años antes de que se radicalizaran las tendencias liberales y conservadoras, las creencias religiosas de algunos liberales no se mezclaron con sus ideologías políticas. Ésto es, la veneración y afecto que les inspiraba la doctrina religiosa católica no se relacionaba con sus posturas de ataque que se manifestaron mediante las primeras reformas y posteriormente a través de la Constitución Política de 1857 hacia los intereses de la Iglesia, especialmente de carácter clerical. Ni siquiera el más radical en la parte de los textos, Zarco, se atrevió a entrelazar lo religioso con su postura de ataque político.

Uno de los ejemplos más interesantes sobre este asunto lo presenta Manuel Payno,²²⁸ considerado también como una de las figuras más destacadas en el área de periodismo y las letras. Liberal moderado, será perseguido por el presidente Santa Anna, causa que lo llevó a refugiarse en los Estados Unidos. Payno volvió a México y fungió como Ministro de Hacienda en el Gobierno de Ignacio Comonfort. Tras el año de 1857 apoyó en el golpe de estado, por lo que fue procesado y separado de la política. Su texto titulado “Santuario de Guadalupe” está dedicado a hacer una narración sobre los dos motivos que le han otorgado celebridad y

²²⁸ Mucho más conocido por su actividad literaria, Manuel Payno es aclamado hoy en día por su famosa novela costumbrista: *Los Bandidos de Río Frío*. Sin embargo, fue autor de los títulos: *El fistol del Diablo*, *La Convención española*, *El hombre de la situación*, *Tarde nubladas*, entre muchas otras; además de su participación en publicaciones periódicas de su tiempo. En cuestiones políticas, Payno profesó su postura ideológica, donde se opuso y se rehusó a la Ley Lerdo. Su oposición se demostró más tarde cuando formó parte del auto golpe de estado que Comonfort diera en contra de la Constitución en diciembre de 1857. Véase Prólogo de Antonio Castro Leal en Manuel Payno, *Los Bandidos de Río Frío*, México, Porrúa, 26 ed., 2008, pp.VII-X. y Nicole Giron, “Payno o las incertidumbres del liberalismo” en *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, UNAM, México, 1994, 135-152 pp.

veneración a este sitio. De esta manera, Payno cuenta la historia de las apariciones de la Virgen de Guadalupe y su consecuente culto. Lo que llama más la atención es que el lugar es descrito como glorioso y memorable porque aparte de la religiosidad que conlleva por ser sede de los inicios de la veneración a la imagen de la Virgen de Guadalupe, remite al mexicano del siglo XIX la historia de la Independencia de México.

Payno equipara el significado de esta tradición religiosa con el que se le ha dado a la emancipación de los insurgentes, catalogándolos como los sucesos históricos más importantes del país. En su artículo se deja ver que no hay intervención alguna de su ideología política para tratar el tema religioso. Además de que vierte sus dotes costumbristas para señalar la participación de las autoridades más representativas del gobierno en una de las festividades más importantes de los mexicanos del siglo XIX: el 12 de diciembre, día que se consagra la celebración de las apariciones de la Virgen Guadalupe. De esta manera, es como la Ciudad Guadalupe Hidalgo-como la mencionaba Payno-se ha convertido a través del tiempo, en un sitio simbólico y trascendental para los habitantes de “México”. De la pluma de Payno, que narra sobre la procesión que se realizaba a la catedral de Guadalupe “[...] donde se celebra una función religiosa, con tanto lujo y esplendor como pudiera en la misma capital de la cristiandad”.²²⁹ Así entonces, la Ciudad Guadalupe Hidalgo o Villa de Guadalupe era considerada el centro principal de veneración. Si bien no sólo se aludía la continuidad de las tradiciones religiosas, sino evocaba la historia del mismo nacimiento de México, un pueblo libre, como el mismo Zarco se encargó de definirlo.

Niceto de Zamacois²³⁰ fue otro participante en la parte de los escritos. Autor de la mayoría de los textos en la obra de Decaen, diez de ellos son de su pluma. Zamacois, originario

²²⁹ *México y sus alrededores...op. cit.*, 1ª ed. p. 12.

²³⁰ Las obras más representativas de este autor fueron *Los Misterios de Méjico* de los años de 1854-1855, algunos escritos para la obra de *Los Mexicanos pintados por sí mismos* publicada por entregas en los mismos años, las descripciones en *El Museo Universal*, novelas históricas como *El Capitán Rossi* y *El mendigo de San Ángel* y los 20 volúmenes que integraron la obra de *Historia de Méjico, desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días*. En general, en las obras de Zamacois se denota lo que se ha llamado como una vindicación hacia todo lo mexicano. En palabras de José Enrique Covarrubias, acaso por el buen recibimiento y trato que le dieron los mexicanos. Por tal, cuando se trata de desarrollar el tema de la ciudad de México, está presentada como “gloriosa”, haciendo énfasis en su historia; algo que sin duda quedó reflejado en los textos literarios que redactó para *México y sus Alrededores*. Cfr.

de España, llega muy joven a México donde destacará como redactor en varios periódicos gracias a que se relaciona con algunos literatos célebres. Escribió varias novelas costumbristas donde se nota el entusiasmo que siente por la belleza geográfica y los habitantes del país en el que reside. Dos de los textos que escribió para *México y sus Alrededores* fueron “Convento de San Francisco” y “La Catedral de México”.

Ambos son sobre inmuebles religiosos, en ellos se nota el interés por describir el exterior e interior de los recintos. No obstante, en esta parte vale la pena señalar las reflexiones que a partir de las láminas comenta el español. Por un lado, en ambos textos Zamacois expresa una admiración y enaltecimiento hacia México. La ciudad en el imaginario del autor quedó señalada como la más hermosa de América. Sin embargo, y a diferencia de Zarco, quien negó rotundamente la existencia de monumentos en la ciudad, Zamacois relaciona la belleza de México con la opulencia y firmeza de los edificios, en donde hace alusión a los religiosos. Para él, quienes llevaron a cabo estas edificaciones, los españoles, fueron personajes devotos a su fe; y en tono halagador sintetiza lo que provocan en México: orgullo, y para el extranjero: asombro.²³¹

Calificados los santuarios como sorprendentes y maravillosos por el español, se sugiere más bien el pensar que a diferencia de Zarco, Zamacois describe y piensa sobre México todavía en calidad de extranjero.

Richard Kagan en su trabajo ya citado, anuncia como uno de sus principales objetivos entender las diferencias entre las vistas urbanas corográficas y las comunicébricas. Desde el inicio de su tesis hace hincapié en las distinciones entre la postura de ver (corográfica) y conocer una ciudad (comunicébrica).²³² Claro está que dirige sus hipótesis específicamente para tratar imágenes urbanas, sin embargo, vale la pena utilizar su reflexión y aplicarla en este momento. El texto de Francisco Zarco y el de Manuel Payno transmiten más bien reflexiones, críticas y narraciones muy detallistas sobre sucesos que se entrelazan con el tema principal del artículo. Lo anterior no significa que se distancien completamente de lo que Zamacois llegó a hacer; no

José Enrique Covarrubias, “Introducción” en *Niceto de Zamacois. Vindicación de México*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2007, pp. VII-XXXI.

²³¹ *México y sus Alrededores...op. cit.*, 1ª ed. pp. 20-21 y 31-32.

²³² Richard L. Kagan, *op. cit.*, p. 9.

obstante, éste último no enfoca su mirada con el mismo propósito; sino, extiende su pluma en el momento más bien de describir y detallar la arquitectura y la ornamentación de los inmuebles. Tal pareciera que su meta es esclarecer con toda precisión las medidas del edificio, detallar sus objetos y demás. Su interés no radica tanto en profundizar sobre anécdotas o recuentos históricos, sino ser exacto en la descripción del monumento: objeto de la lámina, o lo que es lo mismo, mirar de una manera corográfica. Niceto Zamacois no transmite su información como si conociera la ciudad, sino como si sólo la admirara; la importancia de su texto radica en brindar al lector una exactitud sobre el carácter físico de las cosas. En este contexto, podríamos entonces proponer que los textos de Zarco y Payno intentan orientar al mexicano de esa época, de manera que pueda enterarse sobre un aspecto más profundo de la ciudad: sus datos históricos, información sobre los habitantes, las experiencias que incluso han compartido y que se relacionan con los sitios evocados. En este sentido, estos intelectuales conocen su ciudad, y no sólo la miran, sino tratan de comprenderla.

Quizás un último ejemplo para sustentar lo anterior podría ser el inicio del texto de “La Catedral de México”. Cuando Zamacois comienza su redacción alabando la ciudad, hace referencia directa a las edificaciones religiosas y cita la Catedral Metropolitana señalando sus altas torres como símbolo de su supremacía sobre otros edificios, y cómo se ha intentado erradicar las creencias religiosas, y que pese a ello, éstas seguirán prestando sus espacios para otorgarle paz al creyente. En este sentido, el español no va más allá, mira en calidad de turista, de visitante. De hecho, se propone que más bien lo que termina haciendo Zamacois es armar un discurso apologético a favor de México y que más bien está dirigido a lectores que no conocen la Ciudad. Es por tal, que la tensión de la que hablamos sobre el problema político- religioso no se hace mucho notar en esta parte, pues no se respira la misma ambigüedad o preocupación como sí sucede con Zarco. Aquí más bien lo importante para el español que reside en nuestro país es enfatizar la Catedral como monumento imponente; algo muy similar pero en las letras, a lo que nos legó Pedro Gualdi a través de las láminas de *Monumentos de México*. Los textos sobre los

edificios civiles fueron escritos por Niceto de Zamacois, Luis G. Ortíz²³³ y Vicente Segura Argüelles.²³⁴

“Colegio de Minería” y “La Casa del Emperador Iturbide”, de Segura Argüelles y G. Ortiz, respectivamente, hacen énfasis en la belleza arquitectónica de ambos edificios. Para estos autores, las dos construcciones resultan ejemplos de las obras más hermosas de México. De forma imparcial, se limitan a describir los inmuebles y narrar algún episodio histórico o anecdótico en torno al tema principal.

Empero, será la pluma exaltadora de Zamacois (a quien se le encomendó escribir “Palacio Municipal de México”, “Teatro Nacional de México” y “Teatro de Iturbide”) la que vuelva a reiterar la hermosura de “México”, la llamada Ciudad de los Palacios. Para el subtema de los inmuebles, el español hace hincapié en señalarlos como “suntuosos”, en esta parte entendiéndolos como majestuosos y elegantes. Ya no se trata de hablar sobre los edificios religiosos, sino de los civiles, aquellos que fungen para la administración del gobierno de la ciudad, pero también para ofrecer diversión a los habitantes. Los teatros por ejemplo, pertenecen a esta categoría, edificaciones que para el español deben erigirse en correspondencia a la majestuosidad de los demás edificios, causa por la que se levantan sobre proyectos muy bien diseñados. Cuando Zamacois inicia la reseña sobre cómo se construyó el Teatro Iturbide, llama la atención la parte en la que menciona la anterior situación de las plazas. Se antoja pensar que utiliza un tono ligeramente despectivo para referirse a la situación de los habitantes de clase popular. Y aunque no profundiza en sus reflexiones, es muy notoria su postura frente a los sectores más descuidados de la ciudad, aquellos focos apartados y que también Zarco miraba con

²³³ Luis G. Ortíz fue uno de los poetas líricos más reconocidos en nuestro país quien estructuró su poesía en función de la temática de la mujer. Se distinguió por su actividad literaria, donde ha escrito leyendas y cuentos, así como su labor dentro del *Diario Oficial* como redactor de éste en el período presidencial de Benito Juárez cuando se proclamó la República Restaurada. Para años posteriores, se publicarán sus relatos de viajes en *El Siglo XIX*. En 1869 escribió en la revista *El Renacimiento*, y entre los años de 1880 a 1884 redactó en *El Nacional*. Se dedicó también a la traducción de obras italianas; fue miembro de la Academia de Bellas Artes del Colegio de San Juan de Letrán, el Liceo Hidalgo y la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Véase Enrique M. de los Ríos, *et. al., Liberales ilustres de la Reforma y la Intervención*, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1961, 440 pp.

²³⁴ De tendencias más conservadoras, Vicente Segura Argüelles se distinguió como periodista por haber fundado *El Omnibus* y *El Diario de Avisos*; destacó a la par de Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez y Manuel Payno por su participación en *Don Simplicio*; así también fue un reconocido impresor. Murió en manos de los liberales poco después de la batalla de Calpulalpan. Cfr. María del Carmen Ruiz Castañeda, *Periodismo político de la Reforma en la ciudad de México 1854-1861*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 1954, 213 pp.

desprecio. Un ejemplo, y en palabras del español cuando hacía alusión al estado anterior de la plaza en la que se levantó el teatro:

¿Y que otra cosa era la plazuela del Factor, antes que al infatigable D. Francisco Arbeu le ocurriera construir en ella el magnífico teatro de Iturbide que hoy admiramos? Un sitio ocupado por lúgubres barracas, convertidas en sucias barberías, destinadas a la gente más pobre de la sociedad.²³⁵

“La gente más pobre de la sociedad” eran las personas en condiciones más humildes que Zarco apuntó en su texto cuando hablaba de los sitios en donde se veían y convivían dichas personas, los llamados “arrabales”.

En su artículo sobre *México y sus Alrededores*, Carlos Monsiváis señala la función de la ciudad en referencia a los habitantes. Cohesión, amplitud, solemnidad y diversión de la ciudad para los capitalinos, en cortas palabras refrendando al cronista: “[...] en la entidad llamada México, la ciudad es la forma y sus habitantes el contenido”.²³⁶ O lo que es lo mismo, parafraseando los términos de Richard Kagan, la capital sería la *urbs*, o lo que compone físicamente la ciudad, y quienes albergan en ella son los humanos, los que la habitan, la *civitas*.²³⁷

En este sentido, para Monsiváis la *civitas* son los habitantes que moran la Ciudad de México y que la definen como comunidad de ciudadano Sin embargo, aquí valdría la pena hacer hincapié en dos cuestiones. Por un lado, preguntarse a qué tipo de *civitas* se refería el cronista. Por otro, quiénes son los habitantes a quienes se interpela en la obra de Decaen.

Adentrándose más a la prosa de Monsiváis, el autor hace énfasis en los indígenas, de quienes dice aparecen olvidados, acaso en calidad de “paisaje omnipresente o alrededores”, figuras sin derecho a pertenecer en la *urbs*.²³⁸ Dicho lo anterior, podríamos pensar que Monsiváis quiso señalar que los indígenas, si bien componían una parte importante de la gente que

²³⁵ *México y sus Alrededores... op. cit.*, 1ª ed., p. 26.

²³⁶ Carlos Monsiváis, “Casimiro Castro, paisajista de costumbres, multitudes y soledades” en C. Monsiváis, *et. al.*, *op. cit.*, p. 20.

²³⁷ Richard L. Keagan, *op. cit.*, pp. 30-32.

²³⁸ Carlos Monsiváis. “Casimiro Castro, paisajista de costumbres, multitudes y soledades” en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *op. cit.*, p. 20.

deambulaba cerca de la *urbs*, no lograban integrarse y ser parte de la *civitas*. Lo que resulta una paradoja cuando nos percatamos de que la clase social con más pobreza- y en ella integrados los indígenas- son los que aparecen con mayor predominio esbozados en una obra litográfica donde su corpus es el tema de la ciudad.

Y es que al menos en la parte literaria, dentro de la categoría de “Trajes Mexicanos” en los cuatro textos aparecidos, dos de Zamacois y otros dos de Florencio M. del Castillo, todos destacan al sector social más pobre. En calidad descriptiva, en uno de ellos: “Trajes Mexicanos. Campesinos o Rancheros”, el español Zamacois se limita a dar pequeños detalles sobre los indios, de quienes dice que vivían en una completa miseria, recibiendo un salario muy bajo. Son ellos los descendientes de los aztecas que han ido decayendo gradualmente en cuanto a su raza.

Florencio M. del Castillo,²³⁹ quien profesaba ideas liberales, fue otro de los personajes dedicado a las letras y periodismo en nuestro país. Con narrativa de corte romántico, psicológico y descriptivo escribió varias leyendas. Este liberal redactó para la parte tipográfica de la obra de Decaen: “Trajes de indios mexicanos. Camino de Tacubaya a Chapultepec” y “Trajes Mexicanos”. En ambos escritos es posible detectar nuevamente esa tensión que aludimos al dar inicio este capítulo. Para empezar, el autor esclarece que los indígenas son los habitantes que más predominan en la ciudad. Es este grupo el que con tono de lástima, del Castillo señala como víctimas de la miseria y la degeneración. La tensión se adivina cuando el liberal hace una breve recapitulación del apogeo del pueblo mexicana y las fatales consecuencias que acarreó la conquista, y con ella la dominación española durante trescientos años. Las condiciones angustiosas en las que se hallan estos indígenas son las consecuencias de que en los tiempos pretéritos se les haya tratado de manera muy cruel. Por este motivo, este sector aparece aislado conservando aún

²³⁹ Florencio M. del Castillo fue redactor en jefe para el diario de *El Monitor Republicano*. Para el año de 1857 formó parte del Ayuntamiento de México y fue electo diputado suplente al Congreso Constitucional. Al finalizar la Guerra de Reforma fue nombrado presidente del Ayuntamiento de México y diputado del Segundo Congreso. Se alistó para apoyar el bando liberal en la contienda de la Intervención Francesa en nuestro país. Su actividad literaria quedó subordinada a causa de que dedicó mayor parte de tiempo al periodismo. Fue autor de novelas cortas que fueron publicadas en pequeños libros, tales como *El cerebro y el corazón*, *La corona de azucenas*, *Hasta el cielo* y *Dolores ocultos*. La temática que manejó en su discurso literario se basó en el amor con toques espirituales. Sin embargo, su novela más conocida y aclamada fue *Hermana de los ángeles*, misma que se publicó en 1854, la cual trata de las virtudes del sexo femenino. Véase “Biografía del autor” de Alejandro Villaseñor y Villaseñor en Florencio M. del Castillo, *Obras de Don Florencio M. del Castillo: novelas cortas*, México, Imprenta de Vicente Agüeros, 1902, pp. V-XXII.

algunos usos y costumbres de antaño. Del Castillo cree que ese aislamiento ha sido el origen y la continuidad de su miseria, pues no están integrados a la capital, por lo tanto viven ensimismados y se les caracteriza como personas desconfiadas. Llama mucho la atención que en los dos textos se reflejen los anhelos convertidos en propuestas para poder lograr auxiliar a estos personajes:

Nosotros deseáramos que se dictaran medidas eficaces y meditadas, a fin de mejorar su suerte, de instruirlos, de educarlos y elevarlos al rango de ciudadanos. La República ganaría mucho con esto.²⁴⁰

Pero con un gobierno paternal, ilustrado y fuerte para dar algunos años de paz a la República, el pueblo mexicano llegaría a ser grande, ilustrado y sumamente productor; pues su aptitud para toda clase de trabajo es asombrosa.²⁴¹

Sin embargo, no es el único llamado que hace el escritor romántico; culpa de ignorantes e injustos a los que han reprobado la clase pobre, acusándola de deplorable y miserable. Para él, estos personajes son capaces de llegar a un grado mayor de civilización y si no la han hecho, la condena deberían recibirla los gobiernos que no han procurado su mejora en cuestión de educación, trabajo y protección.

A partir de lo anterior, podríamos pensar que en la década de 1850, aunque algunos intelectuales señalaban y condenaban las condiciones más bajas en la escala de la población, no desdeñaron en proponer una futura cohesión. Si la etapa de la dominación de los españoles los oprimió y ahuyentó, era tarea del Estado actual redimirlos, educarlos, guiarlos, entre otras cosas; pero lo más relevante, sería lograr que puedan formar parte del estrato social general de “ciudadanos”, lo cual es muy interesante si tomamos en cuenta que para estos momentos, al menos el indígena no figuraba como *civita* para ellos.

En 1852 el Diccionario de Autoridades definía la palabra “ciudadano” de la siguiente forma: “Hombre bueno. El que está en posesión de los derechos de ciudadanía. El vecino de

²⁴⁰ *México y sus Alrededores...op. cit.*, 1ª ed. p. 18.

²⁴¹ *México y sus Alrededores...op. cit.*, 1ª ed. p. 19.

alguna ciudad [...].”²⁴² Si bien las definiciones anteriores de la época resultan ambiguas para nuestros fines, no lo será el concepto de civilización. El cual aparece en el mismo diccionario definido como:

Aquel grado de cultura que adquieren pueblos o personas, cuando de la nobleza natural pasan al primor, elegancia y dulzura de voces, usos y costumbres propias de gente culta [...].²⁴³

En ambos textos, Florencio M. del Castillo menciona de una manera muy repetitiva el término de “civilización”. No obstante, hay un especial énfasis que llama la atención cuando se refiere a la raza indígena en particular, de esta manera:

La raza indígena, que forma mucho más de la mitad de la población de la República Mexicana, yace actualmente sumergida en la abyección más profunda y en una miseria espantosa. Dueños hace trescientos años de este país, ricos, fuertes y respetables, apenas se puede hoy comprender hasta que punto estaban civilizados; imposible es adivinar en esas familias degeneradas y embrutecidas, los restos de un gran pueblo, que ha dejado un nombre ilustre y glorioso en las páginas de la historia.²⁴⁴

Dos cosas hay que anotar, por un lado el autor hace la reflexión del estado actual en el que se encuentran los habitantes indígenas, el cual es de condiciones lamentables. Por otro lado, se hace alusión a tiempos pretéritos, en los que el indígena gozaba de una estabilidad en todos los aspectos. El literato utiliza este recurso de contraposición para comunicarle al lector que el indígena actual ya no se halla civilizado, o atendiendo la definición aparecida en el diccionario; el indígena carece de cultura. De manera que si bien ese “primor, elegancia y dulzura de voces, usos y costumbres propias [...]” que en algún momento predominaron en su ser, han desaparecido a través del tiempo; lo que ahora repercute en la sociedad es una desconfianza y alejamiento de estos habitantes sumando su desdicha y desgracia. De esta manera, del Castillo no hace más que reiterar desde otra perspectiva y mediante una vía más romántica la tensión que apuntaba algunas consecuencias, que a su modo de pensar, habían repercutido de forma dañina al

²⁴² Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, Siglo XIX- 1852, Lema: ciudadano, disponible en: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. Consultado el 26 de enero del 2012.

²⁴³ Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, Siglo XIX- 1852, Lema: civilización, disponible en: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. Consultado el 26 de enero del 2012.

²⁴⁴ *México y sus Alrededores...op. cit.*, 1ª ed. p.17.

estrato indígena. Así como desde otra perspectiva lo hizo Zarco, el ojo de este literato captó la problemática que focalizaba al periodo de la Colonia como el causante de los males en algunos niveles de la sociedad. No obstante, tal y como lo reseñó el autor de “Trajes Mexicanos”, al ser la clase indígena la más abundante, fue la que más penosamente había decaído.

4.4.- *La imagen visual de la ciudad de México y de los mexicanos en México y sus Alrededores.*

En 1858 Marcos Arróniz publicaba: *Manual del viajero en México*, uno de sus libros más conocidos actualmente.²⁴⁵ Llama la atención que en el segundo apartado, el cual dedica a la “Ciudad Moderna”, destaque lo siguiente:

Los mejores establecimientos de litografía pueden reducirse principalmente a tres. El del señor Decaen, Portal del Aguila de oro, que ha producido obras muy acabadas proporcionando hermosas litografías para los mejores periódicos literarios como el Museo y la Ilustración, con otros, y en los *Presentes a las señoritas* de los años de 1851 y 52, se hallan unas carátulas de oro y de colores de un trabajo elegante; últimamente ha publicado una colección de vistas del natural con el título de *México y sus alrededores*, de una ejecución exquisita, y con el texto por algunos de los más conocidos escritores.²⁴⁶

Son sólo tres los talleres de litografía que Arróniz le señala al lector-viajero: el de M. Murguía, el de Hipólito Salazar y el de José Decaen. Éste último por cierto, es el que se presenta como el más recomendable debido a que a diferencia de los otros, aquí proporciona información de las publicaciones en las que el editor francés ha prestado sus servicios, amén de destacar el último de sus trabajos: *México y sus Alrededores*. Éste, como ya hemos visto fue difundido en gran parte por medio del discurso de la prensa; y no es casualidad que Arróniz lo presente al viajero con gran énfasis para promover sus ventas. Sin embargo, como ya se ha visto en el

²⁴⁵ La importancia que hoy en día tiene el libro y que seguramente tuvo en su época radica en el valor de la información proporcionada al lector de la ciudad de México. Dirigida más bien al extranjero, viajero que había planeado hacer su visita en nuestro país, ésta era una guía de contenido muy completo, ya que otorgaba información histórica, geográfica, sobre edificios religiosos, calles, oficios, tradiciones, establecimientos comerciales, servicios municipales, literatura, entre otros muchos más.

²⁴⁶ Marcos Arróniz, *Manual del viajero...op. cit.*, p. 42.

capítulo anterior, *México y sus Alrededores* fue anunciado y elogiado casi siempre en función de su editor. Muy pocas veces hay una referencia que apunte al trabajo artístico, o que se hagan comentarios sobre los dibujantes-litógrafos. No hay en la prensa ni siquiera observaciones puntuales que informen al lector datos sobre el equipo que laboraba para Decaen.

Esto en parte tiene que ver con que la litografía en sí, técnica de la que se vale el álbum, era catalogada o apreciada como mero medio de reproducción. Un procedimiento de impresión que por ello nunca tuvo un lugar preferente dentro de las Artes Nobles, practicadas por ejemplo, en la Academia de San Carlos, en comparación con el grabado en madera y metal. A diferencia de los óleos, las esculturas o proyectos arquitectónicos que se comandaban en la Academia, la litografía fue vista como mera técnica que había logrado más bien difundir cualquier tema a masas que tiempo antes, había sido impensable. Pese a ello, y aunque mínimos discursos de la época la presenten como objeto artístico, sino más bien con cualidades que refieren a lo hermoso, exquisito, y de buen gusto, entre otras, tenemos el testimonio en el que el mismo editor, José Decaen, sí la considera dentro de la categoría de “arte”.

Sin duda, sería una discusión polémica en este momento referir las condiciones que para la época eran tomadas en cuenta para valorar los “objetos artísticos”. Sin embargo, no es absurdo pensar que el significado de las imágenes se va alterando a través del tiempo, y que mucho tiene que ver el espacio en que se encasillan para ser exhibidas, tal y como comentamos en la introducción a esta investigación.

Lo que sucede para *México y sus Alrededores* es que en sus inicios sólo fue concebida como un proyecto en el que poco a poco se irían publicando textos y litografías para compilarlas en un solo álbum. Posteriormente, a sabiendas del editor y del éxito que se figuraba para su obra, se seleccionó la parte visual para ser enviada con los productos de industrias y artes que formarían parte en la Exposición Universal de París de 1855. Pero como ya lo hemos explicado anteriormente, existe una incertidumbre que hace ambigua la información de si sí fueron premiadas las litografías dentro de la categoría de los objetos artísticos. Es sólo a través de la defensa de José Decaen- por medio de una carta- que conocemos el discurso y postura de un editor que intentó acreditar su profesión, pero lo más importante, le otorgó un valor muy

significativo a la técnica litográfica, como “arte”, ejemplificándola con la obra que para esos momentos él estaba publicando: *México y sus Alrededores*.

De la misma carta (ya citada) escrita por Decaen y que fue publicada en los diarios: *El Siglo XIX* y *El Universal* en 1855, y que más bien estaba dirigida a Joaquín García Icazbalceta, tomamos lo que sigue para comprobar lo arriba mencionado:

Señores editores. En la entrega número 167 de su interesante publicación, he visto un artículo sobre la tipografía mexicana, firmado J.G.I, no puedo menos de suplicarles me permitan hacer algunas ampliaciones a la última parte de dicho artículo en que trata de la litografía, tanto por lo que puede importar para la historia de la introducción en México de aquél arte, como por mi buen nombre.²⁴⁷ y

No me ha movido, señores editores, á hacer las ampliaciones que anteceden, un exceso de amor propio, sino el desconuelo que causa a un artista ver ignorados o desconocidos sus afanes por los progresos del arte.-J. Decaen.²⁴⁸

Ambos fragmentos demuestran la insistencia del editor francés por darle un significado especial a la técnica litográfica dentro de la categoría de “arte”. Si bien, José Decaen no sólo lo hace desde una perspectiva gratuita para ensalzar su trabajo, sino también, trata de demostrar aunque no directamente, que para la fecha en la que escribe, la litografía había llegado a un grado de calidad que merecía ser equiparada con las producciones que se denominaban “arte”. Por tal, sustenta sus argumentos citando la obra que está produciendo, misma en la que han intervenido participantes mexicanos y que es conocida como *México y sus Alrededores*.

México y sus Alrededores en el propio discurso del editor en la carta es llamada “colecciones de vistas”.²⁴⁹ Esta sección tiene como objetivo explicar la idea principal del contenido del álbum en función de las imágenes. Así también, a partir de los principales subtemas que encasilla la obra, se tratará de explicar la tensión a la que aludimos en el apartado anterior. Por tal, se han seleccionado algunos ejemplos de litografías, los cuales iremos analizando a partir de algunas cuestiones.

²⁴⁷ *El Siglo XIX*, 30 de junio de 1855. *Op; cit*, p. 3.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*

La primera edición de 1855-1856 con “colecciones de vistas”, tal y como las denominó Decaen es en su versión compilada un álbum que contiene láminas litográficas de gran formato. La edición que trabajamos contiene todos los textos literarios que se repetirán en las versiones posteriores, pues no presentaron cambio alguno. Respecto a las imágenes, éstas se hallan hechas en duotono; lo que significa que fueron dibujadas en dos tintas: color sepia y negro. De esta manera, esta obra fue reuniendo alrededor de 37 láminas entre estos años y el de 1857,²⁵⁰ de las cuales cuatro son dobles, lo que significa que en una sola hoja se presentan dos litografías, ambas de menor tamaño.

En los diferentes álbumes revisados las láminas no llevan un mismo orden, lo que sí sucede con los textos; sin embargo, para la parte visual lo primordial es mostrar el tema de la ciudad, la ciudad de México. Pero, ¿qué ciudad es la que propone José Decaen y plasman sus colaboradores a través de la plancha litográfica?

Florencio M. del Castillo en su primer texto para el álbum de *México y sus Alrededores* hizo una breve introducción que tituló “México”. En ella el escritor señala a la ciudad de México como una de las más hermosas del Nuevo Mundo. De esta manera, del Castillo llama la atención sobre la geografía, la orografía, la hidrografía y la vegetación de la ciudad haciendo hincapié en los beneficios que de ella resultan para los habitantes. Para el texto destacó la parte de la fundación de la ciudad y su historia hasta la conquista de los españoles. En seguida, el literato proporciona al lector los siguientes datos:

En la actualidad la población de México es poco más o menos de doscientos mil habitantes. Las calles de la ciudad, que pasan de 482, son en general rectas, de catorce varas de ancho, bastante bien empedradas, y con andenes enlosados a ambos lados; gozan de noche de un regular alumbrado, y dentro de algunos meses, el centro a lo menos, estará iluminado con gas. Hay además cosa de 60 plazas o plazuelas. La ciudad cuenta catorce curatos o parroquias; quince conventos de religiosos, veintidos de religiosas, y setenta y ocho iglesias o capillas; seis panteones abiertos; tres paseos principales; tres teatros, sin contar varios de inferior orden;

²⁵⁰ Señalamos este dato a partir del análisis que hicimos de la versión de 1855-1856, la cual es la más completa con la que trabajamos, misma que resguarda la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

dos plazas de toros; diez hospitales; tres bibliotecas públicas y otros establecimientos de que se hablará en los artículos siguientes.²⁵¹

Pese a la brevedad del escritor en estas líneas, llama la atención el registro de la demografía concentrada en la ciudad de México en los años de 1855-1856, la cual ascendía a las 200, 000 personas. Tratándose de la ciudad, se resalta el pavimento como una característica de la vía pública y la iluminación a base de gas que alumbrará dentro de poco el centro de la ciudad. Sin embargo, en esta parte lo que más sobresale es el equipamiento urbano en el que el autor destaca los principales inmuebles que otorgan servicios de toda índole al habitante. Se trata de los lugares destinados a albergar las plazas donde en la mayoría de ellas se asientan conventos o iglesias, alguna construcción que funge como rectora del orden, los mercados o portales: aquellos locales que servían de venta y compra de artículos de primera necesidad y de otro tipo. Así también, el asiento de los espacios libres y céntricos utilizados como punto de reunión, para la organización de alguna festividad de importancia, o incluso para el uso de establecimiento de diligencias, las cuales sirvieron como punto de partida o llegada de los viajes que se emprendían a algún punto de la ciudad o hacia el interior del país.

Florencio M. del Castillo enfatiza los edificios religiosos, que son mayoría comparados a los de tipo civil. No obstante, quedaron minimizados en esta parte servicios como los panteones: aquellos recintos destinados al enterramiento de las personas, los hospitales: centros dedicados al diagnóstico y tratamiento de enfermos, y las escasas bibliotecas reservadas a la lectura e investigación. Además de que se apunta un número muy reducido de paseos y diversiones que otorgaban algunos lugares como las plazas de toros y teatros. Si bien, en la prosa de del Castillo hay una acentuación especial hacia la parte religiosa, pues éstos eran los lugares de uso común y de visita diaria de los habitantes.

Esto último lo refutó tres años después Marcos Arróniz, ya que en su guía para el viajero que visita nuestro país queda esclarecida la gran cantidad de inmuebles de tipo religioso que

²⁵¹ *México y sus Alrededores...op. cit.*, 1ª ed. p. 3. Parte de la información que citamos ya había sido proporcionada por Guadalupe Jiménez Codinach, "Casimiro Castro y sus alrededores. 1826-1889" en Carlos Monsiváis, *et. al.*, *op. cit.*, p. 42.

erigen la ciudad. La Catedral Metropolitana, El Sagrario, entre otras iglesias y conventos destacan frente a negocios y establecimientos como imprentas, librerías, hoteles, cervecerías, zapaterías, mercerías, mesones, herrerías, plomerías, tapicerías, panaderías, pastelerías, dulcerías, tintorerías, baños y diligencias. Lo mismo ocurre respecto a los hospitales, los asilos, los cementerios, los sitios de paseo y ocio, las bibliotecas e incluso las academias, los colegios, la misma Universidad y los espacios destinados para museos, entre otros.²⁵² Esto sugiere la gran presencia de la religión en el centro del país, y que pese a la fuerte confrontación entre ambos bandos ideológicos (liberales y conservadores) predominaban los usos y costumbres de la época colonial, amén de hacer un conteo de todas las edificaciones de corte religioso que se construyeron a partir de la conquista española. Florencio M. del Castillo y Marco Arróniz los enfatizan con especial ahínco; algo que podría pensarse no ocurre en la parte visual dirigida por Decaen y finalmente recreada por Casimiro Castro, J. Campillo, L. Audá y G. Rodríguez.

Sucede entonces que para la mitad del siglo XIX se concentraban solamente en el casco de la ciudad cerca de 200, 000 habitantes; si tomamos en cuenta que para el año de 1910 la población se duplicó a 471, 000²⁵³ personas, es posible sugerir que para los años de 1855-1856 se daría el inicio de una extensión demográfica en la ciudad de México.

La población comenzaría a aumentar, así también, ésta empezaría a cambiar respecto a sus usos, costumbres y vivencias. Lo anterior pensamos que ocurrió en función de los espacios reservados a las actividades cotidianas que la misma ciudad proporcionaba a sus habitantes. No es que para los años intermedios del siglo XIX se hubiese dado un cambio radical que transformó repentinamente la vida y la mentalidad del ciudadano. Al contrario, podemos proponer el inicio más bien de las tensiones y choques entre las pervivencias y las próximas transformaciones que ya gestadas, comenzaron a brotar poco a poco. Dichas continuidades y cambios se asentaron principalmente en los espacios en los que día a día convivía la *civitas*, y que en el estudio de

²⁵² Cfr. Marcos Arróniz, *op. cit.*, pp. 37-128.

²⁵³ Véase Claudia Montserrat Martínez Stone. Antecedentes históricos, texto disponible en <http://www.economia.unam.mx/secss/docs/tesisfe/MartinezSCM/anteced.pdf>. Consultado el 5 de abril del 2012.

Angélica Velázquez Guadarrama se señalan como las consecuencias provocadas por los ideales de la Ilustración y de la Reforma.²⁵⁴

Los investigadores que le han dedicado estudio y análisis a la parte visual de *México y sus Alrededores* sugirieron para ella por un lado, “una idea más devocional que estética”, donde sitios como los paseos, las iglesias y centros de poder son los que le otorgan relación y unión a los habitantes. Por otro lado, la parte litográfica del álbum ha sido vista como testimonio documental. Así también, se ha propuesto que a partir de las distintas temáticas manejadas en la colección se presentó una visión que combina idealización y realismo. De igual manera, se ha enfatizado que esta primera versión es la recreación del mundo prereformista poco antes de ser transformado. Y para otros, es el ejemplo característico del apogeo de los álbumes con técnica litográfica con función de ilustrar un aspecto sobresaliente de la Ciudad de México.²⁵⁵

No contradecimos los enfoques anteriores, sin embargo, creemos que no se ha ahondado bien a bien en la parte plástica del álbum.²⁵⁶ Es por ello, que en lo que sigue de este apartado, se sugerirán dos miradas alternas para interpretar las que probablemente fueron las propuestas de Decaen en la configuración visual para la primera edición de *México y sus Alrededores*. De donde como primer hipótesis creemos que esta versión príncipe es la construcción de una ciudad homogénea, en la que al parecer no predomina la esencia religiosa ni la civil. Si se toman en cuenta todas las láminas, pareciera que hay en su conjunto una ligera incertidumbre, pues a simple vista no sabemos cuál es la temática que más abunda (las panorámicas, las vistas a ojo de pájaro, monumentos religiosos, edificios civiles, la vida cotidiana: los oficios, los paseos y diversiones o la clases sociales).

²⁵⁴ Aunque Angélica Velázquez G. sólo trabajó el tema de la vida cotidiana en la pintura, es interesante observar el tratamiento de estudio que propone hacia las representaciones pictóricas que mostraban preeminencias y transformaciones de orden modernizador en los espacios de la Ciudad de México. Cfr. Angélica Velázquez Guadarrama, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad” en Curiel, Gustavo, *et. al., Pintura y vida cotidiana en México. 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex A.C.- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, pp. 155-241.

²⁵⁵ Se trata de las diferentes interpretaciones realizadas por los estudiosos que colaboraron en la realización del catálogo para la exposición de “Casimiro Castro y sus taller”, *op. cit.*

²⁵⁶ Cómo ya lo habíamos mencionado, Fausto Ramírez es el único que hace análisis de imagen de algunos ejemplares de la primera y segunda edición del álbum de *México y sus Alrededores*.

Tras una revisión asidua de cada una de las láminas que fueron componiendo la obra, tenemos que para esta primera edición hay una gran diversidad de temas y subtemas representados. Para tratar de comprobar nuestra primer hipótesis, sólo tomaremos en cuenta la temática principal representada en cada una de las imágenes.

A guisa de resumen tenemos por un lado cuatro vistas aéreas: “La Ciudad de México tomada en globo”, “La Alameda de México, tomada en globo”, “El pueblo de Iztacalco. Tomado en globo” y “La villa de Guadalupe. Tomada en globo”. Cada una de ellas comparte la finalidad de querer construir en función de la panorámica, la idea de minuciosidad y grandeza. Pese a que se trata de sitios distintivos y particulares como la extensión espacial de “México”, La Alameda, que era uno de los paseos más visitados en la ciudad, el pueblito pintoresco de Iztacalco y el Santuario de Guadalupe, popularmente reconocido para mediados del siglo XIX como el lugar que se le ofrendaba mayor devoción religiosa; aquellos lugares comunes quedaron subordinados ante la intención de querer configurar una imagen que se antoja llama la atención por evocar una sensación de infinito, en donde todo quedaba empequeñecido, mirada que sólo se otorgaba cuando se realizaban viajes en globos aerostáticos.²⁵⁷ Misma sensación donde quedaba descubierta la riqueza y amplitud del paisaje, los edificios y la extensión que poco a poco iba adquiriendo la ciudad.

Cuatro son también las vistas que proporcionan desde una altura menor una mayor identificación con algunos sitios de la ciudad. Lo anterior lo aportan las panorámicas tomadas a ojo de pájaro o desde algún punto estratégico para darle otro enfoque al lugar. Para privilegiar este tema, podríamos suponer que la intención de los dibujantes-litógrafos fue dar una visión de conjunto, pero a partir de un sólo punto para lograr describir con mayor cercanía (que las vistas aéreas en globo), ciertos lugares con mayor precisión. Ejemplo de lo anterior son: “Plaza de Armas de México”, “El Valle de México. Tomado desde las alturas de Chapultepec”, “La Villa de Tacubaya, tomada a ojo de pájaro sobre el camino de Toluca”, “Paseo de Bucareli” y “La Villa de Tacubaya. Tomada desde Chapultepec”. El tema de la plaza central y principal de la ciudad, la grandeza natural que cobijaba al Valle de México, el paseo más concurrido por la

²⁵⁷ Esta idea fue introducida por Ricardo Pérez Escamilla, “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol, a México por sus artistas” en Carlos Monsiváis, *et. al., op. cit.*, p. 77.

gente de buen “tono” y el pueblito de Tacubaya cifrado en calidad de alrededor se muestran en este tipo de representaciones donde lo que más destaca es la percepción de sitios conocidos, pero en impresión aún de generalidad.

Tenemos que para las láminas que representan los edificios religiosos y civiles, no hay una ventaja o desventaja que se advierta entre ellos, o lo que es lo mismo, no hay una mayor configuración de inmuebles religiosos o civiles en el álbum; ambos muestran una equidad si tomamos en cuenta el tema principal, y no los sitios representados.

Son cuatro los sitios religiosos que quedaron plasmados como tema central: “El Sagrario de México”, “Atrio del convento de San Francisco”, “Interior de la Catedral de México, en el día 26 de abril del año de 1855 en que se celebró en ella la Declaración Dogmática de la Inmaculada Concepción de María Santísima” y “Catedral de México”.

La imagen que los dibujantes-litógrafos nos proporcionan en las dos primeras es la del conjunto: edificio -del que resalta la fachada- y la convivencia de los transeúntes que deambulan en el exterior de las edificaciones. Aquí cabría decir que pese a la monumentalidad que reflejan la primer parroquia y el primer convento franciscano en la ciudad, sirven también de telón de fondo para mostrar un punto de tránsito como lo fue el exterior del convento y parte de la Plaza de Armas. Es en este punto donde los habitantes se encuentran: conviven, platican, se despiden o coinciden en su asistencia a profesar su religiosidad, en sí entablan relaciones sociales.

Las otras dos láminas recrean dos perspectivas diferentes de la Catedral Metropolitana. En ambas se descubre la monumentalidad, suntuosidad y pompa que tanto caracteriza a este inmueble, iglesia (en el siglo XIX) con mayor jerarquía como sede del arzobispado de México. En esta parte, se propone que quizás la mayor intención fue recrear la arquitectura del interior y exterior de la Catedral, donde lo que se enfatiza con mayor precisión, por un lado, es la sensación del colosal edificio levantado en la Plaza de Armas, quedando en calidad de miniatura los personajes que circundan la plaza. Por otro lado, en la otra estampa queda revelada la magnificencia, el esplendor y riqueza interior de este edificio, donde la festividad ahí

representada queda subordinada a la ostentación que se recrea a partir de la arquitectura de la Catedral.

Son también cuatro los edificios de tipo civil que se recrean para la primera versión del álbum de Decaen, donde sobresalen como tema principal los siguientes títulos: “Teatro Nacional de México”, “Casa del Emperador Iturbide, hoy Hotel de las diligencias generales” y “Colegio de Minería” y “Casa Municipal o Diputación”. Los dos primeros acaso reflejan la idea principal de representar de nueva cuenta la arquitectura exterior de los inmuebles, en este caso los de corte civil. Las fachadas quedan ensalzadas en función de los personajes que circulan en el exterior, donde predomina una sensación de monumentalidad que concede el actual Palacio de Iturbide; sin embargo para el “Gran Teatro Nacional” se antoja más bien una recreación arquitectónica acartonada. Para los dos últimos tenemos que los episodios de vida cotidiana se subordinan a la representación de la arquitectura exterior, pero indispensables en la imagen para dar idea de la escala humana comparada con los inmuebles. No obstante, los personajes (en La Casa Municipal y en el Colegio de Minería) se revelan en un plano más cercano que en las otras dos láminas, donde se adivinan ensimismados en el trajín diario: su vida cotidiana que acontecía en aquellas vías de tránsito.

Como ya hemos advertido, en algunas de las estampas, el tema de costumbres²⁵⁸ queda subordinado a manera de episodio, donde resalta más bien el paisaje natural, las calles de la ciudad o la arquitectura de algún edificio. Sin embargo, destacan muchas representaciones en las que el tema esencial es el retrato de las prácticas regulares, los usos, los hábitos; las tradiciones y diversiones pero sobre todo los oficios que hacían su aparición en la ciudad y los alrededores de México.

²⁵⁸ El tema de costumbres en las representaciones visuales tiene su antecedente en el siglo XVIII con las pinturas de castas, óleos con tema de paseos, la Plaza Mayor y los biombos. El género costumbrista en la Academia alcanzó su predominio pasando la mitad del siglo XIX. No obstante, a lo largo del siglo se realizaron producciones de manera independiente, (en óleos y en la gráfica) la mayoría de ellas hechas por los artistas viajeros con una intención romántica de capturar lo peculiar y exótico. Si bien, la litografía de artistas mexicanos puso sus ojos en los tipos populares: las clases más humildes de la población y que poco a poco su configuración vendría a conformar parte del imaginario nacional tanto en la literatura como en la plástica. Véase Angélica Velázquez Guadarrama (coord), *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México, catálogo siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 2004, vol. II, pp. 36-41.

En esta parte quedó configurada la imagen de la vida cotidiana en el álbum, donde se recreó por un lado, el ambiente laboral: las jornadas diarias que llevaban a cabo los distintos habitantes de la población citadina. “La Fuente del Salto del Agua”, “La Fuente de la Tlaxpana. Calzada de San Cosme”, “El Mercado de Iturbide. Antigua Plaza de San Juan” y “La calle de Roldán, y su desembarcadero”. El trajín diario se capturó en esas representaciones que también servían para ver que estos espacios fungían como puntos de reunión o convivencia entre la *civitas*.

Dos láminas que representan los espacios que ofrecían para los habitantes la oportunidad de las labores y la convivencia fueron: “La Plazuela de Guardiola. Esquina del Convento de San Francisco” y “Plaza de Santo Domingo”, ambas sugieren ser uno de los lugares idóneos para el tránsito y deambular del habitante; el paso cotidiano por estos espacios para arribar a sus destinos era muy común entre los ciudadanos.

No obstante, el relajamiento y las diversiones quedaron representadas como tema principal en varias de las láminas, mismas que en conjunto, sugieren la configuración del descanso, el placer, el regocijo, el bullicio y las faenas indispensables en la vida de los ciudadanos. Ejemplo de lo anterior son: “Las cadenas en una noche de luna”, “La glorieta, en el interior del bosque de Chapultepec”, “El paseo de la Viga”, “Interior de la Alameda de México”, “Interior del Teatro Iturbide”, “San Antonio Chimalistaca. Entrada de San Ángel”, “San Ángel. Plaza de San Jacinto”, “Plaza de San Agustín de las Cuevas. Ciudad de Tlalpan” y “El Calvario, en San Agustín de las Cuevas”.

Tal y como se puede constatar, son varios los títulos que refieren el esparcimiento de la población de la ciudad de México, mismos que fueron disfrutados por todas las clases que componía la sociedad. Sin embargo, muchos de ellos no sólo traen a la memoria la idea de diversión o paseo. Si se apuntan en esta parte las panorámicas de la Villa de Guadalupe e Iztacalco nos trae a colación también los eventos y celebraciones que en ellos se llevaban a cabo: las festividades que conmemoraban las apariciones de la Virgen de Guadalupe, así como uno de los paseos dedicados a la Semana Santa. De igual manera sucede con las diversiones que se manifestaron en Santa Anita, El Paseo de la Viga y en San Agustín de las Cuevas y El Calvario. En ellos se acostumbraba a pasear; pero en fechas de Pascua estos sitios adquirirían preeminencia

sobre todos los demás, pues ellos implicaban motivos religiosos, aunque lo trascendente del paseo y la diversión sobrepasara los límites.

Por un lado, los habitantes solían acudir a las ferias como la de San Agustín, en donde se acercaban a la vendimia: comían y bebían en puestos y fondas, asistían a los juegos de azar y luego disfrutaban del baile cerca de El Calvario. Por otro lado, tenemos las diversiones en algunos paseos donde se visitaba el embarcadero en el que en general, el populacho gustaba de subir en canoa en la que gozaba del baile al compás de los sones y se refrescaba con bebida. El paseo de la Viga es el más representativo de ellos, aquél que conectaba hacia los pueblitos de Santa Anita e Iztacalco. El epílogo tenía lugar en una de las casas de los anfitriones, en donde los habitantes acarreaban con sus coronas de flores que habían traído consigo y se disponían a concluir la fiesta. El fandango y los jolgorios hacían su aparición en los que no podía faltar el pulque, los guisos, el baile, la música, y el galanteo. A menudo, los excesos por la bebida los llevaba a riñas, y peor aún: a consecuencias fatales como la muerte, amén de que la mayoría de las veces invertían el dinero ganado en las jornadas laborales de la semana en los gastos de la fiesta.²⁵⁹

“Trajes mexicanos. Un fandango” es también un ejemplo de lo anterior. Si bien esta lámina forma parte de la sección de “Trajes Mexicanos”, ella sugiere que documentar la vestimenta no es lo más trascendental en este tipo de representaciones; sino la construcción de las imágenes de vida cotidiana que sugieren las diversiones como parte elemental, en este caso del “populacho”.

No obstante, la intención principal en dicha lámina partió de mostrar la indumentaria de algunas clases sociales, cosa que también sucedió con las otras siete estampas pertenecientes a la categoría de “Trajes Mexicanos”, así como algunas escenas de vida cotidiana en las que aparecen

²⁵⁹ Estas celebraciones se plasmaron en gran medida en las representaciones visuales y escritos de los artistas viajeros que vinieron a México. No obstante, aunque los literatos casi siempre las traían a colación para mencionar la tradición religiosa que ahí se forjaba, en general reprobaban los usos y consecuencias de éstas, donde con tono moralista veían mal las prácticas que muchos de los habitantes de la clase baja llevaban a cabo. El ejemplo más común fue el efecto de las bebidas embriagantes que los conducía a las peleas y en su fatal suerte, a las muertes. *Cfr.* Las narraciones de Manuel Payno, “Iztacalco”, Niceto de Zamacois, “San Agustín de las Cuevas”, y Florencio M. del Castillo “El Paseo de la Viga en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, 1855-1856, *op. cit.*

personajes realizando sus oficios. Mismas que tienen como tema principal representar las figuras humanas de la clase baja e indígena, y que en su mayoría señalan condiciones de pobreza.

Sobresale que este tema fue el mayor representado, donde salta la duda si la propuesta de Decaen fue dejar sólo testimonio de su vestido, o acaso mirar con mayor detenimiento, y entre todas las demás clases sociales, a la población con más escasez de recursos. Se presentan ante nosotros imágenes de las muy conocidas “chinas”, los rancheros, los diversos oficios como el tocinero, el aguador, el tlachiquero, el pulquero, el lépero, el indio carbonero, el cacahuatero, entre otros. Trabajadores que desempeñaban sus labores tanto en la ciudad como en el campo son mostrados en la colección con especial ahínco; (aunque no representaban la misma jerarquía dentro de la escala social). Algo que sin duda nos recuerda las representaciones que los artistas viajeros dejaron en sus óleos y estampas litográficas, donde la fisonomía étnica, la vestimenta y sobre todo los oficios y costumbres atrajeron a los extranjeros, un ejemplo de ellos (pionero en el siglo XIX por parte de la gráfica) lo fue Claudio Linati con su obra de *Trajés civiles, militares y religiosos*.²⁶⁰

A los oficios se les ha acuñado el apelativo de “tipos populares”; los artistas extranjeros y mexicanos los representaron en general como tema principal e incluso a veces aislados de un contexto escénico. Los ejemplos más comunes fueron las estampas que integraron la obra de *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854-1855) y algunos de los cuadros de Édouard Pingret.²⁶¹ En ambos casos, la mayoría de las veces sólo un personaje es el que aparece representado en un primer plano, subordinando cualquier alusión al paisaje de fondo. Los personajes de la serie de “Trajes Mexicanos” de *México y sus Alrededores* presentan un tratamiento totalmente contrario. En general, son personificados a través de un episodio que los señala en sus actividades cotidianas. En una escena aparecen más de dos protagonistas y el fondo suele estar caracterizando el sitio en el que desempeñaban sus diligencias.

²⁶⁰ Angélica Velázquez G., “Tipos populares” en Angélica Velázquez Guadarrama (coord). *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México, catálogo siglo XIX*, vol. II, *op; cit.* pp. 460-461.

²⁶¹ Nos referimos especialmente a 15 de ellos que actualmente forman parte de la Colección del Banco Nacional de México.

No obstante, en una de las litografías de esta misma serie se presentan más de veinte oficios, casi todos señalan las labores peor remuneradas tanto en la ciudad como en el campo. Hombres y mujeres de las clases menesterosas dejan ver las condiciones lamentables en las que vivían y cómo se desenvolvían en la vida cotidiana. Composición que se sugiere en función de un collage con movimiento dinámico,²⁶² esta lámina más bien nos recuerda cómo los artistas tanto extranjeros, como los locales enfatizaron en tipificar a las clases más bajas. Ellos aparecen aislados de un conjunto escénico; y resaltan porque quizás la intención de los artistas mexicanos fue realizar un muestrario o colección de las muy conocidas clases peligrosas: numerosas, mal vistas y fuertemente criticadas en las crónicas tanto de extranjeros como locales mexicanos. Sin embargo, estas representaciones, y en general las escenas en donde se plasmaron los otros oficios aparecen los habitantes ensimismados en sus actividades, no alterando el orden público: más bien trabajando o disfrutando de sus diversiones.²⁶³ Ésto hace pensar en una visión idealizada sobre estas clases, algo que no sucedió en general en las descripciones literarias, donde fueron fuertemente criticados.

En otras dos láminas quedan más bien recreados los indígenas y los personajes que encabezaron una lucha política y liberal en el país, la Revolución de Ayutla: “Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de Indios Mexicanos” y “Trajes Mexicanos. Soldados del Sur”. Nuevamente queda la incertidumbre de pensar estas láminas en función del vestido, o quizás se puede proponer dos grupos de personajes no bien integrados, dentro de la *civitas*, quienes sí habitaban en la ciudad. Los indígenas que residían en los alrededores y deambulaban haciendo sus trabajos en las afueras de “México”, así como los Soldados del Sur: los pintos de Juan Álvarez, no pertenecían a la Ciudad de México. Acaso están aquí no sólo para traerlos a la memoria respecto a sus funciones que desempeñaron, sino porque ellos mismos comenzarían a ser identificados como parte de la esencia del mexicano, residente en el país y que indirectamente tuvo relación con la ciudad. Unos eran los herederos de la historia antigua, que constituían la mayoría de la población y a través de sus oficios beneficiaban a los ciudadanos. Los

²⁶² Ricardo Pérez Escamilla, “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol, a México por sus artistas”, *op. cit.*, pp. 79-80. Además en esta estampa no aparece ningún personaje que se relaciona con la religión, pero sí rancheros.

²⁶³ Sólo en la lámina “Casa de Diputación” en *México y sus Alrededores* aparece un lépero robando una cartera a otro personaje pobre. Sin embargo, no está presentado en un primer plano en la estampa.

otros habían ayudado a derrocar al denominado tirano Santa Anna, tal y como lo lucían en una de las litografías, donde aparecen algunas insignias en sus sombreros que llaman la atención: “Viva el Sur” y “Muera el tirano”.

Tras este breve recuento, tenemos que aquella aparente homogeneidad de la que hablábamos en un principio va desapareciendo cuando caemos en cuenta que lo que más predominó en la “colección de vistas” fueron los temas de vida cotidiana. Temas donde se lucieron con gran énfasis las diversiones y paseos, así como las diferencias sociales en las que predominó la clase más baja del estrato social. ¿Será que el énfasis que se pone a estos tópicos se debe a un nuevo sentido que adquiere la idea de “ciudad” en el propio álbum? No es descabellado pensar que para la parte visual, Decaen y su equipo litográfico proyectaron una imagen donde hallan “las diversiones, los paseos y las clases bajas” indispensables para “México”. En medio de continuas confrontaciones políticas-ideológicas, revueltas y rebeliones locales, asonadas y demás, el esparcimiento se revelaba como el idóneo para dejar un poco de lado el trajín del trabajo, pero también, las preocupaciones que se originaban de las constantes luchas, acaecidas en buena parte por la incertidumbre política que acarrea nuestro país. Así también, plasmar la imagen de las clases bajas y del grupo indígena, acaso sugería lo que Florencio M. del Castillo y otros personajes ya habían señalado: la apremiante y urgente necesidad de mirar a los grupos más necesitados. Si bien, se propone también decir que son los mestizos los que comenzaban a adquirir un significado primordial para la identidad de la construcción visual del mexicano, no por nada se enfatiza mucho en su imagen.

Sin embargo, la mayoría de estas fiestas y diversiones traían a colación las costumbres muy arraigadas de antaño. Las festividades que implicaban la religiosidad seguirían siendo muy disfrutadas por el habitante tanto en espacios abiertos como cerrados, en pocas palabras, era el pan de cada día para el ciudadano. Así también, los residentes y los que se acercaban a la ciudad y que deambulaban las calles marcaban la jerarquización de las clases sociales, ellos se encontraban, se atravesaban, se evitaban, se señalaban. En pocas palabras se codeaban en la vida diaria.

Lo anterior entonces también sugiere que en la imagen de la ciudad que plasmaron los artistas de la primera edición de *México y sus Alrededores* perviven las tradiciones y costumbres de siglos anteriores. A escasos años de que estallen los primeros conflictos debido a las confrontaciones ideológicas entre liberales y conservadores, se muestran tenues alusiones de transformaciones de corte modernizador. Por otro lado, las láminas de “Trajes Mexicanos” muestran las fuertes diferencias sociales, donde las clases más pobres son las más exhibidas, hecho que también reflejaba las grandes ventajas de los pocos ricos sobre los numerosos menesterosos.

Sobresale quizás una mínima tensión al pensar que el país estaba en rebeliones locales surgidas a raíz de la Revolución de Ayutla, mientras el Congreso Constituyente trabaja en sus próximas reformas, en sí, la ciudad de México estaba a punto de sufrir los embates de la Guerra de Reforma o de Tres Años que definiría su destino en los años posteriores. De tal suerte que ni la ciudad de México ni el país y sus habitantes se encontraban bien a bien listos para recibirlos. La obra de *México y sus Alrededores* optaba por una imagen de una ciudad basada fundamentalmente en el festín, el relajamiento y los habitantes de la clase más baja, más bien para señalar la fuerte presencia de un régimen y las instituciones coloniales que no serían fácilmente de reformar.²⁶⁴ No por nada, Decaen también presenta en la mayoría de sus láminas como tema principal o subtema: tópicos como vistas, inmuebles, paseos, diversiones y oficios que habían tenido su origen en le época virreinal.

4.5.- *México y sus Alrededores, álbum de imágenes comunicétricas.*

¿Qué diferencia hay entre ver una ciudad y conocerla? De esta manera, Richard Kagan iniciaba su libro sobre el estudio de vistas urbanas de España e Hispanoamérica anteriores a 1800. Su tesis principal partió de identificar dos categorías para las imágenes de ciudades, tema que

²⁶⁴ La idea general de que la edición príncipe recrea el mundo de la PreReforma es de Fausto Ramírez, la cual trae a colación en su ensayo sobre Casimiro Castro. Sin embargo, en esta parte la desarrollo con un poco más de profundidad para entender la configuración visual de la ciudad en esta edición de la obra de Decaen.

desarrolló a lo largo de su libro. El investigador otorgó el término de vista corográfica al “resultado de ver una ciudad” y el de vista comunicétrica al “resultado de conocerla”.²⁶⁵

En relación a las vistas corográficas, Kagan explicaba que son aquellas representaciones que enfatizan la descripción de las cosas en una representación realista. Estas imágenes son vistas como aquellas que privilegiaban como tema principal la representación de “la ciudad como entidad arquitectónica o *urbs*”. También tuvieron como fin dar una sensación de generalidad de la ciudad. En sí, eran el producto de ver de manera superficial las cosas, donde prevaleció en cada momento un ejercicio de descripción sobre el espacio físico de la ciudad.²⁶⁶

Como contraposición a las vistas corográficas, el investigador inglés señalaba las características de las vistas comunicétricas, aquellas vistas urbanas que dentro de su representación, su intención fue enfatizar en la *civitas* (los habitantes), y no en la *urbs* (entidad física). Pese a utilizar algunos recursos de las vistas corográficas, como algunos elementos descriptivos, no fue ésta su prioridad, de lo que resultaban más bien imágenes simbólicas que aprovechaban a partir de la *urbs*, dar un “significado” de la *civitas*. O lo que es lo mismo, su propósito principal fue darle carácter de particularidad e individualidad a la ciudad representada a partir de “lugares comunes y significativos” y no sólo del espacio (entidad física). Dichas vistas son ante todo subjetivas, mismas que a menudo tendían a la distorsión de lo representado. También tuvieron como preferencia configurar sitios en primer plano para simbolizar “el conjunto de la ciudad”. La selección de estos sitios tenía que ver con la memoria histórica de la misma ciudad, lo que servía para otorgarle una identidad a la comunidad que la habitaba. Regularmente, el público de estas vistas se concentró en ser autóctono o local, los cuales aparentemente ya conocían su ciudad. Así también, dichas representaciones contribuyeron a ensalzar las ciudades, engrandeciendo algún aspecto que era bien comprendido por sus habitantes. Finalmente, las vistas comunicétricas destacaban la ciudad en función de mensajes

²⁶⁵ Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, op. cit., p. 9. El análisis de los conceptos relacionados con el término de “ciudad” y el que se hará de las imágenes se basa fundamentalmente en la teoría de este autor.

²⁶⁶ *Ibidem*; 36-40 pp. y 171-173 pp.

implícitos o indirectos que los locales podían captar y entender como “ideas morales o cívicas”.²⁶⁷

A partir de los preceptos teóricos arriba señalados, la última sección de este capítulo ofrecerá un segundo enfoque sobre la obra de *México y sus Alrededores*. Dicha mirada tratará de comprobar que la obra de Decaen (en conjunto) puede ser entendida como una colección de vistas de la Ciudad de México y de sus alrededores de tipo comunicétrica. En función de un ejercicio de contraposición con ejemplares de tipo corográfico, (la mayoría realizados por los artistas viajeros europeos del siglo XIX, en especial Pedro Gualdi) haremos una revisión general de los temas representados en la obra de Decaen, destacando algunas láminas litográficas para entender por qué las hemos denominado comunicétricas. Se trata de interpretar *México y sus Alrededores* como un ejemplo bien logrado de la primer obra litográfica en nuestro país que combinó la descripción de la entidad física o *urbs* y la alusión a la faceta humana o *civitas*.

Igualmente, se pretende que a partir de este último apartado podamos constatar nuestros señalamientos iniciales con los que arrancamos esta investigación. El significado de los discursos visuales no es estático, éstos tuvieron en su concepción un valor distinto que con el tiempo han ido adquiriendo dependiendo de quién los mira, quién los utiliza, en dónde se miran, en dónde se utilizan. En función de lo anterior, lo que sugerimos es una posible mirada del taller litográfico de Decaen ante la idea de “ciudad” a partir de ciertos conceptos que revelan la individualidad y particularidad de la Ciudad de México, entre muchas otras.

Estos conceptos que seguramente fueron bien aprehendidos por los dibujantes-litógrafos que ejecutaron las láminas y que los convirtieron en lugares comunes nos hacen pensar en que los discursos visuales no pueden ser vistos como “espejos que reflejan la realidad circundante”.²⁶⁸ Las vistas urbanas no sólo sugieren la recreación de las cualidades de los “sitios”, no pueden ser miradas como meros documentos históricos o “guías indicativas”²⁶⁹

²⁶⁷ Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, op. cit., 40-43 pp. y 173-176 pp.

²⁶⁸ La metodología para el estudio de la imágenes de escenas de vida cotidiana como construcciones plásticas, y que aquí traemos a colación para nuestro análisis de vistas urbanas fue utilizada en los diferentes artículos que se integran en Curiel, Gustavo, et. al. *Pintura y vida cotidiana en México. 1650-1950*, op; cit.

²⁶⁹ Término utilizado por Richard Kagan al inicio de su primer capítulo. Cfr. Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, op. cit., 17-18 pp.

capaces de otorgar información sobre edificios o ciudades. A partir de los nuevos análisis que ofrece la historia del arte, nos proponemos analizar las litografías de *México y sus Alrededores* como “creaciones artísticas”, construcciones visuales no imparciales que implicaron a los artistas que las realizaron y al público que las miraron a manera de receptores, amén de insertarse en un contexto histórico.

Si bien, para el lector es una alternativa más de estudio sumada a las que le han precedido, y las que seguramente le secundarán para enriquecer de nueva cuenta las diferentes interpretaciones a esta obra.

4.5.1.- Las vistas urbanas de la Ciudad de México en el siglo XVIII.

Las recreaciones sobre vistas urbanas han existido desde tiempos muy antiguos. Con finalidades diferentes como documentar, idealizar, por placer propio, entre otras, éstas llegaron a hacerse cada vez más populares en Europa a partir del siglo XVI. En México, (a pesar de que los indígenas también representaron la ciudad) después de la conquista española, los modos y usos europeos de representación se fueron apropiando y utilizando paulatinamente.

Para el siglo XVIII en nuestro país, la vista urbana como “género artístico” estaba en buena medida consolidada, en la que podemos decir se combinaron varios factores. Por un lado, el gusto por realizar este tipo de imágenes, por otro, la intención de representar la ciudad de México a partir de los siguientes constructos: “La Nueva Jerusalén” y “La Nueva Roma”. Así también, se comenzó a gestar lo que se ha denominado como criollismo, sentimiento que manifestaron hacia su tierra los hijos de españoles nacidos en América. De esta manera, la mayoría de las vistas urbanas que se realizaron a lo largo del siglo XVIII, reflejaron una idea del centro de la Nueva España como la recién capital designada por la providencia, vasta y llena de riquezas. Las representaciones también hicieron suyos tópicos comunes que los criollos comenzaron a designar como propios. Por tal, desde estos momentos se empezó a dejar una

imagen que reflejaba sitios específicos como: “La Plaza Mayor”, “La Alameda” y “Tepeyac”, entre otros.²⁷⁰

De lo anterior, citamos algunos ejemplos como el óleo: *Vista de la Plaza Mayor* de Cristobal de Villalpando, el cual fue encargado en 1695 por el virrey español Gaspar de Silva, conde de Galve. Más que documentar algún aspecto, esta vista tuvo como fin dejar una imagen para que la Plaza Mayor fuera identificada como el sitio en que se conjuntaba la buena administración, la excelente circulación de productos debido al recién creado Parián y el lugar ideal y propicio para el gobierno, mismo que había sido ejecutado por comitente: el virrey.²⁷¹

Algo similar ocurrió con otro óleo: *Plaza Mayor de la Ciudad de México*, pintura anónima exhibida en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec; y que aparentemente sólo describe la visita que realizó el Virrey Marqués de Croix a la Catedral de México. Sin embargo, y como han sugerido algunos investigadores, más que representar: “una celebración civil de carácter oficial que servía para reafirmar la situación de Nueva España como un reino más del gran imperio español”,²⁷² podría pensarse que el objetivo principal del pintor fue distinto: ensalzar La Plaza Mayor como el centro en donde se conjuntaba el mercado, lugar pertinente para el comercio en el que nuevamente la capital reflejaría el gran nivel de abastecimiento que tenía sobre otras ciudades.

Llaman la atención ambas alusiones, pues podríamos señalarlas como vistas urbanas de tipo comunicéntrico. Ellas muestran un énfasis en la *civitas*, donde la arquitectura queda subordinada, pero indispensable para darle un significado a la idea de ciudad, pues son los espacios físicos los que le confieren al individuo el permiso al tránsito, la convivencia, la religiosidad, etcétera. Pese a que las pinturas hayan sido encargadas por mecenas particulares, proporcionan un mensaje implícito en su contenido, aquél que seguramente sería captado por un público local, residente en la ciudad y que comprendía su ciudad. Por tal, estas pinturas pueden ser entendidas como representaciones del imaginario del siglo XVIII en la Nueva España, que certificaba a la “Plaza Mayor” como un lugar simbólico de la ciudad. Tópico común que

²⁷⁰ Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, op. cit., 239-241 pp.

²⁷¹ *Ídem.*

²⁷² Curiel Gustavo, et al. *Pintura y vida cotidiana en México. 1650-1950*, op; cit, 73-74 pp.

reflejaba la grandeza -en cuestión de administración y comercio- en la capital del reino de España, pero también, el sitio idóneo para los habitantes: la faceta humana que le daba vida la misma ciudad.

Otro tipo de representaciones que plasmaron vistas de la Ciudad de México fueron las pinturas realizadas en biombos. Estos medios artísticos de procedencia oriental y anónimos se hicieron presentes a finales del siglo XVII, y durante el siglo XVIII. A pesar de que no se sabe bien sobre el mecenazgo, se antoja creer que algunos fueron realizados para un público externo y no local.²⁷³ Si bien, este tipo de vistas se sugieren comunicentricas. Lo anterior porque se otorgaba, por un lado del biombo, una vista de la Ciudad de México, y por el otro, algún suceso histórico predominante de dicha ciudad. La representación conjugaba la glorificación, así como un episodio memorable en la historia de la ciudad. Aunque existieron diversos temas recreados en este tipo de formas artísticas, hay que señalar que las vistas no se redujeron a ser documentos en los que su principal objetivo haya sido dejar testimonio sobre algún tema en particular, por ejemplo, la vida cotidiana. Algunos de ellos dejan ver mediante el conjunto de cada una de sus hojas puntos distintivos de la ciudad. Tal fue el caso de *Biombo con vistas de la Ciudad de México*, el cual presenta vistas urbanas de manera horizontal destacando lugares o sitios característicos. La Catedral, La Piedad, La Laguna de Chalco, La Laguna de Texcoco, La Iglesia de San Juan de Dios, entre otros. Éstos se presentaban ante el pintor, así como para el público local que haya visto el biombo, como tópicos comunes de indentificación que conmemoraban una idea sobre el significado de la Ciudad de México. Religiosidad, comercio, el trajín diario y el paisaje natural revelaban en este biombo, la idea de todo lo que les proporcionaba donde vivían, aquél lugar del que ellos eran partícipes.

Sin embargo, no sólo hubo evocación de varios sitios en una misma representación. Así como “La Plaza Mayor” fue tema principal en una sola vista, otros lugares comunes como la Alameda o Tepeyac, entre otros más, fueron de interés para el género de vista urbana. No obstante, este sería el objeto fundamental de los artistas viajeros, que en el siglo XIX, mediante

²⁷³ Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, op. cit., p. 244.

pinturas y la técnica de la litografía dejaron ver una cantidad impresionante de lugares que conformaban no sólo la Ciudad de México, sino sitios distintivos del país entero.

4.5.2.- Los artistas viajeros, siglo XIX en México.

A partir de la consumación de la guerra de independencia en 1821, México comenzó a recibir una continua oleada de viajeros de distintos países, la mayoría de ellos europeos. Algunos acudieron al llamado apremiante que Alejandro Humboldt²⁷⁴ hizo, en el que alentaba a todos los artistas y científicos a viajar al Nuevo Mundo para corregir aquellos errores que se seguían haciendo sobre la imagen de América, de tal suerte que se emprendieron las primeras travesías.²⁷⁵

Se habían heredado varias tradiciones derivadas del científicismo, el cual, exigía ante todo, la reproducción objetiva de las cosas. Así también, se manifestaron los deseos de aventurarse hacia lo desconocido, el gusto por lo exótico y pintoresco. Todo esto, aunado al libre paso hacia el recién México Independiente dio cabida para que se organizaran los primeros viajes al país, el cual comenzó a verse como un mundo de oportunidades de tipo laborales, económicas y políticas. Entre los artistas que visitaron el país destacan: Octaviano D' Alvimar, William Bullock, Frederick Catherwood, Daniel Thomas Egerton, Pedro Gualdi, Claudio Linati, Carl Nebel, John Phillips, Johann Moritz Rugendas, Federico de Waldeck y Elizabeth Ward. Su principal aportación es que dejaron testimonios de la vida mexicana y de los mexicanos en grabados, acuarelas, en óleos y litografías.

²⁷⁴ Alejandro Humboldt puede ser considerado “pionero” respecto al cambio de la concepción europea que se tenía sobre América. Esa concepción que se construyó a partir de que se descubrió el continente americano le otorgaba al Nuevo Mundo una imagen estereotipada, donde paisajes y habitantes fueron relacionados con imágenes de barbarie, ritos salvajes, exotismo, etcétera. El alemán realizó su viaje a América entre los años de 1799 a 1804; los últimos dos años hizo su estancia en Nueva España para después regresar a Europa. Fruto de su viaje fue su obra general: *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* del que destaca para la parte de México las obras subordinadas de *Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España* y *Vistas de las Cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*. Cfr. Fausto Ramírez Rojas, “La visión de la América tropical: los artistas viajeros”, en *Historia del arte mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública. Instituto Nacional de Bellas Artes-Salvat, 1981, núm. 61; 141-142 pp.

²⁷⁵ Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 144.

En sus estudios, Fausto Ramírez y Arturo Aguilar²⁷⁶ señalaron por un lado, la importancia que tuvieron los viajeros en la configuración visual por medio de los álbumes de grabados y litografías, así como los libros ilustrados. Por otro lado, dicha importancia se dejó ver a través de las publicaciones ilustradas mexicanas, que con el auge de la litografía comenzaron a circular en nuestro país. Dichas publicaciones salidas de talleres de editores como Ignacio Cumplido, Mariano Galván y Vicente García Torres, lo que hicieron en su mayoría fue hacer préstamos visuales en donde las imágenes que algunos de los viajeros habían publicado en grandes formatos como álbumes o crónicas ilustradas, comenzaron a ser difundidas y conocidas en territorio mexicano.

La importancia también radicaba en que finalmente el público europeo se formaría aparentemente una idea más exacta de múltiples cuestiones sobre América, y en este sentido, sobre México. De tal suerte que el paisaje natural, las costumbres, las vistas urbanas, los oficios, las antigüedades arqueológicas y otros más comenzaron a representarse, mismas que fueron publicadas en primer instancia para una audiencia extranjera. Las diversas temáticas dejaban ver su interés en función de lo político, lo económico, las costumbres y el paisaje urbano y rural, entre otros.

La influencia que estos viajeros dejaron se puede contemplar en algunos ejemplares de artistas mexicanos que por una lado, se adiestraron en la técnica litográfica, y por otro, retomaron los mismos temas y algunos similares que algunos viajeros habían trabajado en sus obras. Los ejemplos más comunes y que en general son mencionadas dentro de la historiografía de la litografía mexicana son las obras de *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus Alrededores*, que en este momento destacamos porque fueron las primeras obras que se compilaron a manera de colección o álbum y que fueron realizadas en gran parte por mexicanos. En función de lo anterior, la pregunta a realizar en esta parte sería: ¿cuál es la diferencia entre los ejemplares realizados por los artistas viajeros y los mexicanos?

²⁷⁶ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana. (1837-1849)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, primavera, año/vol. XXII, núm. 076, pp. 113-142.

Lo anterior tiene que ver con el concepto que desglosamos al inicio de esta sección. ¿Será que la mirada corográfica se relaciona con lo que estos viajeros terminaron haciendo en sus obras?

4.5.3.- *Urbs-civitas/ La ciudad de México en México y sus Alrededores.*

Antes que pasemos a analizar un caso particular de un viajero para contraponerlo con la obra de Decaen, es preciso apuntar lo siguiente en función de nuestro objeto de estudio, álbum que compone en esencia, la temática de la Ciudad de México. Si bien, hemos señalado que los lugares aledaños que rondaban el casco de la ciudad y los habitantes: mestizos, indígenas y el populacho están muy presentes en la obra, hecho que no fue gratuito. De tal manera que podemos integrar en la mirada comunicétrica, no sólo las villas y los pueblitos periféricos, sino los mismos habitantes que conformaban o significaban algo trascendental para dicha ciudad.

Para esto, habría que formular la siguiente pregunta: ¿Cómo entendía el decimonónico el significado de ciudad?

En el año de 1852, (fecha muy próxima a la realización de la obra de *México y sus Alrededores*) el Diccionario de Autoridades definía de esta manera dicho término:

Ciudad- Población comúnmente grande que goza de mayores preeminencias que las villas. Algunas son cabezas de reino o provincia, y otras tienen este título por privilegio. Llámase también así el conjunto de calles y edificios que componen la ciudad. *Civitas, urbs*// El ayuntamiento o cabildo de cualquiera ciudad; y bien los diputados o procuradores en cortes que las representaban en lo antiguo. *Civitatis senatus: civitatis procuratores*// Evacuar una ciudad. Fr. Evacuar una plaza.²⁷⁷

Tres son los aspectos que sobresalen respecto a los significados que se le adjudican a la palabra “ciudad”. Por un lado, ésta es diferenciada en función de la extensión e importancia o superioridad que tiene sobre las denominadas “villas”. Otra consideración que la caracteriza es que se le distingue por ser la capital, facultad que se le ha otorgado. Algo importante de esta

²⁷⁷ Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, Siglo XIX- 1852, Lema: ciudad, disponible en: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtile?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. Consultado el 9 de abril del 2012.

definición radica en que el término de ciudad se asocia con las palabras “calles y edificios”; no obstante, inmediatamente se colocan las locuciones latinas: *civitas*, *urbs*. Finalmente, el término de ciudad también está relacionado con una cuestión de gobierno.

Seguramente esta manera de entender el término de ciudad circuló entre editores, literatos, políticos y por supuesto, los artistas. La relación que establecieron a través de contactos intelectuales les daba una amplia gama de conocimientos teóricos. No sólo podemos contar entre esos medios a los doctos que hayan influido en los personajes arriba mencionados; sino las mismas obras de ciertos autores “clásicos”, (griegos y romanos) algunos tratados de arquitectura, y en general, los diccionarios universales.²⁷⁸

La misma definición que otorga el Diccionario de Autoridades muestra la locución: *civitas-urbs* en conjunto, o lo que es lo mismo, de manera conexas. Lo que hace pensar que para mediados de siglo XIX el significado de ciudad se relacionaba con la idea de *civitas*, *urbs*, o sea la conjunción: “asociación humana”- “unidad física”.²⁷⁹

No obstante el significado de época, la acepción de ciudad implicaba orígenes pretéritos. Esta relación de términos no existía *per se*, o lo que es lo mismo, a través del tiempo se le han adjudicado varios significados a la palabra ciudad, lo que ha provocado que se entienda de maneras distintas. Al menos la división entre unidad física y asociación humana es muy antigua, distinción que aunque no muy clara, data del siglo V donde se señalaba la palabra ciudad, pero apuntando al aspecto humano.

Sin embargo, fue Aristóteles el que definiría para la palabra *polis* la idea de que la ciudad ideal es una comunidad bien gobernada, donde la entidad física es importante, pero sólo en función de ciertos atributos que ejercían los propios habitantes sobre ella.²⁸⁰ No obstante, es para el siglo VII cuando ya hay una idea más clara entre esta distinción, donde San Isidoro de Sevilla

²⁷⁸ Es casi un hecho que la idea de ciudad se transmitió en centros de información, de educación y hasta laborales. Probablemente tanto el editor como los dibujantes-litógrafos, así como los escritores de *México y sus Alrededores* daban por sentado el significado de este término, algo que seguramente dominaban y entendían bien a bien porque lo relacionaban con el lugar en el que realizaban día a día algunas de sus actividades cotidianas.

²⁷⁹ Las definiciones de los términos son de Richard Kagan, *op. cit.*, p. 30.

²⁸⁰ *Ídem*

habría de entender *urbs*: ciudad como ente arquitectónico y *civitas*: ciudad como comunidad. Esta certeza de asociar la ciudad con una comunidad haciendo referencia a los habitantes, no se generalizó en todos los ámbitos. Por ejemplo, en el Renacimiento los teóricos de arquitectura como Leon Battista Alberti destacaron la idea de que las virtudes de las ciudades dependían de la grandiosidad de los inmuebles y residían en la forma de sus calles y la constitución de sus plazas.²⁸¹ Por otro lado, la idea “Agustiniana” de que algunos edificios civiles, pero sobre todo los religiosos servían para regular el orden e incrementar la devoción, fungió para diferenciar entre una ciudad celestial y una terrenal, si bien, ésta última con posibilidad de mejorar y repararse de los abusos y pecados, pero sólo a partir de los edificios, o sea la entidad física.

Por tal, a través del tiempo y para España, la acepción “ciudad” entendida más como *civitas* que *urbs*, se infiltró poco a poco. Consecuencia que llevó a que dichos preceptos se fueran colando en sus colonias recién conquistadas. Prueba de ello es que en el siglo XVIII predominaría la noción aristotélica, donde se resaltó la idea de habitantes frente a los inmuebles. Lo anterior llama la atención, por ejemplo, para México. Podemos pensar que muchos usos y formas se fueron adaptando, y otros más se fusionaron con los anteriores, propios de los indígenas. Sin embargo, como ya lo constatamos, al menos para Nueva España en el siglo XVIII comenzó a ser practicado el género de vista urbana.

La idea de *civitas* (habitantes) generalizada como la esencia de cada ciudad, se iría popularizando hasta lograr ser evocada tanto en crónicas, como en las representaciones visuales. No por nada, en los biombos y los óleos con tema de “La Plaza Mayor” en México aparece una alusión al centro de la ciudad y la ciudad en sí, como aquella que congrega a sus habitantes: los personajes son los actores principales de aquella ciudad, quienes les dan sentido y vida al sitio en el que se desarrollan. Las pinturas y los biombos son algunos ejemplos para señalar que para finales del siglo XVIII existía una idea generalizada sobre la definición de ciudad que apuntaba más a la acepción de *civitas*. Si bien, éstos referían a sitios de manera independiente, o en su defecto, daban una idea esquematizada de la noción de la capital del virreinato: La Nueva España. Será a través del siglo XIX en México cuando el significado de ciudad tomará otros

²⁸¹ Richard Kagan, *op. cit.*, p. 31.

tintes que lo llevarán a ser representado por medio de la imagen. No obstante el tiempo transcurrido y las circunstancias históricas, recuperará el sustento teórico para connotar la ciudad como construcción humana. Por tal, proponemos que *México y sus Alrededores* es la primera obra litográfica ejemplar que define por medio de la configuración visual, un significado particular sobre la ciudad, en sí, la ciudad de México. No es que antes no se hubiese hecho alusión alguna; sin embargo, la obra de Decaen fue la primera que logró, a partir de una compilación de temas y en función de preceptos teóricos conocidos, otorgar a la ciudad de México un sentido propio y alterno. Le anteceden ejemplares de óleos, así como láminas litográficas publicadas en las primeras revistas ilustradas mexicanas, amén de los ejemplares en los álbumes y libros ilustrados de los viajeros que ya hemos referido. No obstante, ninguno de ellos otorgó un completo carácter de “individualidad” a la ciudad. Por tal, cabría preguntarse por un lado, cómo es que la obra de Decaen sí manifiesta para la Ciudad de México dicha individualidad. Por otra parte, habría que plantearse cuáles fueron esos elementos que el equipo de Decaen utilizó, y mediante los cuales se logró plasmar la idea de ciudad como *urbs-civitas* en las láminas.

Primeramente hay que señalar que seguramente para el equipo de Decaen prevaleció antes que nada, la idea medular de que representar la Ciudad de México constituía el tema esencial de su obra. ¿Por qué? Por un lado, seguramente existió para “México” la opinión de que poseía cualidades fundamentales que la hacían única, especial y diferente. Pero lo más importante fue que el mismo álbum se presentaría como el medio apto para revelar a la Ciudad de México como un tópico “digno de ser representado artísticamente”.²⁸²

Si revisamos de nueva cuenta con mayor atención la definición de “ciudad” que proporcionaba para la época el Diccionario de Autoridades, podemos constatar que la acepción se encasilla en cinco cuestiones particulares. Primero apunta hacia los privilegios que disfrutaba una localidad muy poblada y de gran extensión frente a los pueblos. Segundo, señala su condición de ser la predominante entre otras regiones. Tercero, no desdeña la parte de la *urbs*

²⁸² Richard Kagan, *op. cit.*, p. 47. Así también, recordemos que en el discurso de la prensa prevaleció desde un inicio la idea de que el propósito de la obra de *México y sus Alrededores* sería mostrar los monumentos, edificios, trajes, paseos, tipos y costumbres más notables.

compuesta por vías y arterias e inmuebles; no obstante, la acepción va ligada al concepto de asociación humana, o *civitas*. Así también, el término se relaciona con la parte gubernamental ejercida por el “Ayuntamiento”, autoridad jurídica principal en cualquier ciudad.

Es posible que tras revisar todas las láminas que forman parte de la colección de Decaen cotejemos los cinco puntos arriba descritos. En este ejemplo de versión (1855-1856) tenemos vistas panorámicas, edificios, la vida cotidiana cifrada en jornadas laborales, paseos y diversiones, así como habitantes situados en algún punto de “México”.²⁸³ La mayoría de las láminas representa sitios habitados, donde las personas transitan y circundan la ciudad. Quizás estas “preeminencias de las que goza la Ciudad” y que alude el Diccionario tengan que ver con el equipamiento urbano del que se compone “México” y que no contaban las villas. Frente a éstas, la ciudad disfrutaba ventajas como la seguridad del abastecimiento de agua por medio de fuentes, la oportunidad de asistir a parroquias, conventos, iglesias y al templo de la “Catedral de México” a practicar su religiosidad y fe católica, la facilidad de acudir a paseos de renombre para relajarse, descansar o cortejar, entre otras. Así también, ventajas tales como sistemas de comercio: pequeños tianguis, mercados estructurados, lonjas y portales. Igualmente, sitios para un entretenimiento peculiar que proporcionaban los teatros; también puntos distintivos que fungían de fondas y cafés, pero que más bien se distinguieron por ser los puntos para tomar el transporte: las diligencias. Los amplios espacios: las plazas y plazuelas, medios por los que se transitaba cotidianamente: los habitantes paseaban, laboraban, convivían, acudían a la misa. No obstante, también se cercioraban de ser gobernados por un aparato que regulaba su forma de vida.

Tenemos que todo lo anterior se encuentra en el álbum, cosa que llama la atención frente a las 14 litografías que recrean los alrededores: sitios periféricos a la ciudad, los llamados cuasi límites y

²⁸³ Las láminas litográficas son “La Fuente del Salto del Agua”, “La Ciudad de México tomada en globo”, “Plaza de Armas de México”, “La Alameda de México tomada en globo”, “El valle de México tomado desde las alturas de Chapultepec”, “Interior de la Catedral...”, “La Calle de Roldán y su desembarcadero”, “Paseo de Bucareli”, “Las Cadenas en una noche de luna”, “El Sagrario de México”, “Atrio del Convento de San Francisco”, “Interior del Teatro de Iturbide”, “Casa Municipal o Diputación”, “La Plazuela de Guardiola. Esquina del Convento de San Francisco”, “El Mercado de Iturbide. Antigua Plaza de San Juan”, “Trajes Mexicanos. Soldados del Sur”, “Interior de la Alameda de México”, “Teatro Nacional de México”, Plaza de Santo Domingo”, “Casa del Emperador Iturbide. Hoy Hotel de las Diligencias Generales”, “Colegio de Minería”, “Trajes Mexicanos” (tocinero), “Trajes Mexicanos” (frutera) y “Catedral de México”.

las villas, pueblos, bosques, etcétera, muy lejanos del centro de la ciudad.²⁸⁴ El énfasis mayor en la obra se encuentra virado hacia las localidades de la ciudad, donde los alrededores son pocos respecto a los ciudadanos, se enfatizan los sitios funcionales que el ciudadano disfrutaba frente a los otros. Éstos últimos, (los alrededores) se caracterizaban por ser los ideales a los que acudían para el descanso en vacaciones, los festejos de Semana Santa, paseos; lugares también donde habitaba el populacho. Si bien, llaman la atención dos sitios: Chapultepec y el Santuario de la Virgen, aquellos que pese a su lejanía, eran muy solicitados por el ciudadano, pese a su distancia.

El predominio de esta Ciudad quedaba reflejado en la primera parte de la cartela que adornaba el título de la publicación: *México y sus Alrededores*, donde se evocaba como tema principal la ciudad; así pues, las villas, los pueblos, los paseos aledaños, los límites, entre otros, quedaban resumidos en “alrededores”. De tal suerte que todos los sitios que se congregaran en ella quedaban enfatizados de importancia por estar ubicados en la capital del país, algo que incluso evocaba los orígenes históricos de su fundación.

Ahora, de las estampas que evocan tópicos de la Ciudad de México, resulta que cada una de ellas muestra una conjunción entre *urbs-civitas*, donde ambos serán aludidos. La mayoría de las representaciones los configura a los dos, mostrando cierto equilibrio en la composición, donde resaltan las dos partes, ejemplo de ello es “Casa Municipal o Diputación” (Fig. 3). Si bien, son muy pocas las láminas que no recrean lo anterior, donde más bien queda enaltecida la *urbs* frente a los habitantes. No obstante, éstos se representarán mediante otra estrategia. El simple hecho de haber seleccionado sitios distintivos que hacían pensar en lugares comunes para la población citadina, nos sugiere entender estas vistas urbanas desde el punto de vista de una conformación entre entidad física y asociación humana. No han sido seleccionados al ázar; llama incluso la atención que de los 25 representados todos tienen que ver con cuatro elementos fundamentales en la vida del ciudadano, al menos para el siglo XIX: religiosidad, gobierno,

²⁸⁴ Las litografías que hacían alusión a los llamados alrededores son: “La Villa de Tacubaya. Tomada a ojo de pájaro sobre el camino de Toluca”, “La Villa de Guadalupe. Tomada en globo”, “La Glorieta. En el interior del Bosque de Chapultepec”, “El Paseo de la Viga”, “Trajes Mexicanos” (Santa Anita), “Trajes Mexicanos” (Ranchero-indígena), “San Ángel” (2), “Trajes Mexicanos” (Oficios), “La Fuente de la Tlaxpana. Calzada de San Cosme”, “El Pueblo de Iztacalco. Tomado en globo”, “San Agustín de las Cuevas” (2), “La Villa de Tacubaya. Tomada desde Chapultepec”, “Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de Indios Mexicanos” y “Trajes Mexicanos. Un fandango”.

relajamiento - diversiones y vendimia. Así también, casi todos ellos están ubicados en las vías principales que se desprendían del centro de la Ciudad, La Plaza de Armas. Ejemplo de ello son: “Teatro Nacional de México” y “Alameda a vista de pájaro”. Hay también las que presentan en primer plano al habitante, donde queda más claro el predominio de la *civitas* como el alma de la *urbs*, ésta última sigue estando representada, pero sólo como trasfondo escenográfico. Ejemplo de esto es: “Trajes Mexicanos” (pulquero-lépero-criollas-tocinero).

Por último, el término de ciudad relacionado con la parte de gobierno queda bien ejemplificado con la litografía de “Casa Municipal o Diputación” de *México y sus Alrededores* (Fig. 4), aquél sitio que mereció una lámina particular y un texto para que fuera integrado en esta colección. Si bien, creemos que el concepto de gobierno tenía para la época más alusiones que se relacionaban con cuestiones de dotación y administración de bienes y servicios que se le proporcionaba a la ciudad, algo que hacía referencia al término de *policía*.

La acepción de *policía* nos hace pensar quizás en el concepto de civilización. Y aunque abundaremos más sobre el tema en una sección inferior, vale la pena destacar en este momento que *México y sus Alrededores* cifra sus representaciones de la ciudad en tópicos que sugieren una *urbs-civitas* muy poblada, autosuficiente, próspera, saludable, limpia, devota, bien gobernada, congregada de muchos inmuebles civiles y religiosos y distinguida por sus trabajadores. Algo que en sinónimo lo caracterizaba la alusión de “tener buena policía”, y que proponemos fue un objetivo implícito para configurar la idea de la Ciudad de México en esta obra.

A partir de las cuestiones revisadas y que seguramente fueron sobrentendidas por los dibujantes-litógrafos, la representación de la Ciudad de México adquirió cierto predominio e individualidad. Los artistas miran su ciudad con tintes simbólicos. Le otorgan predominio desde el momento en que privilegian más laminas para configurarla. Y es a partir de esas láminas donde se explayan en el género de vista urbana que representan mediante símbolos. No obstante, esos símbolos están armados a partir de la idea *urbs-civitas*, donde no hay espacio, sino más bien lugares que refrendando a Heidegger, traen a colación: “[...] la memoria, la historia y la

experiencia colectiva”.²⁸⁵ No por nada los sitios que quedan representados hacen referencia a la devoción religiosa, las instituciones, las costumbres, las ceremonias, entre otras. Los lugares no siempre se ven, más bien encarnan a través de la *urbs* y le dotan a la ciudad el significado de *civitas*.

Partiendo entonces de considerar que *México y sus Alrededores* privilegia la idea de ciudad a partir de un constructo teórico sobreentendido para la época en la que *urbs-civitas* iban ligados, creemos que ésto también influyó para la parte visual, provocando que gozara de alta demanda comercial durante las siguientes décadas en el siglo XIX. Una cuestión quizás implícita pero que surgió mediante la apreciación de las láminas, primero para un público interno, y posteriormente para el extranjero.

O lo que es lo mismo, la fortuna crítica que fue alcanzando la obra de Decaen para la época se podría sustentar en que a través de un álbum se comunicó una idea fundamental: la concepción de ciudad constituída como municipio. Término que ya para el siglo XIX se relacionó con una postura más jurídica, pues lo que empezó a definir la municipalidad fue la idea del gobierno, y éste último con la acepción *civitas* que implicaba leyes, instituciones y religión, entre otros.

De manera similar a las llamadas “laudes de honor” como lo hicieron los españoles (de los siglos anteriores) hacia sus ciudades, podríamos pensar que la ciudad en la parte visual de *México y sus Alrededores* quedó ensalzada, destacando sus cualidades cifradas en las calles, las plazas y los monumentos. Cuando los novohispanos o los mismos peninsulares hablaban sobre “Nueva España” enaltecían su clima, el cual era muy propicio para la ciudad, alababan el ejercicio del gobierno y la devoción religiosa. Ante la apremiante necesidad de constituir para la ciudad una plaza central, para el siglo XVI Nueva España empezó a ser erigida mediante inmuebles como parroquias, conventos, hospitales, se adoquinaron las calles y se concretó el proyecto para seguir levantando la Catedral Metropolitana en la Plaza Central. Consecuencia de ello fueron los múltiples halagos que se le hicieron a esta ciudad del Nuevo Mundo otorgándole

²⁸⁵ Escritos en Heidegger que aluden a la cuestión de “lugar” en Christian Norbert- Shulz, *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Nueva York, 1977 citado en Richard Kagan, *op. cit.*, p. 41.

el título de “la ciudad más devota y limosnera que tiene la cristiandad”. Esta forma de entender el concepto de ciudad se infiltraría después en el sentimiento criollo, creando para ellos la idea de “Nueva España” como única e individual.²⁸⁶

Lo anterior por una parte refuerza la hipótesis de que *México y sus Alrededores* puede ser considerado un álbum de vistas comunicéntricas, cosa que no se logró con *Monumentos de Méjico* de Pedro Gualdi. Vale la pena aquí reiterar una de las causas por las que el equipo de Decaen representa de otra manera la idea de ciudad mediante su álbum, donde entendemos su labor como una respuesta implícita a este artista italiano. Más que ver la obra de este viajero como un antecedente directo a la obra de Decaen, lo que se propone que tal vez ocurrió fue que su obra sirvió de inspiración respecto a los temas, pues seguramente fue conocida entre los integrantes del taller.

La mayoría de las obras de artistas viajeros fueron realizadas para un público externo, o al menos se dieron a conocer entre un público europeo. Así también, estos artistas en sus álbumes tratarían varias temáticas en función de varios sitios o aludirían tópicos de todo el país. Lo que vino a romper con aquella tradición fue la obra de vistas urbanas de Pedro Gualdi. Ésta última más bien la entenderíamos como un buen ejemplo de la representación de la ciudad de México, pero bajo otros fundamentos. Aquellos preceptos que se relacionan más con una mirada corográfica, en la que al parecer el propósito versó en tratar de representar la entidad física lo más fiel posible, amén de que sería la protagonista en las láminas.

4.5.4.- Pedro Gualdi, mirada corográfica.

Pedro Gualdi fue un pintor italiano que vino a México entre los años de 1835 y 1836 en calidad de escenógrafo para obras de ópera.²⁸⁷ Al finalizar la gira se estableció en nuestro país, y en el año de 1838 se encontraba realizando óleos para un público determinado: la clase alta. El mecenazgo de Gualdi para esta época demandaba temas urbanos en los que “La Catedral de México” fue una constante en toda su producción artística, de tal suerte que fue el tópico más

²⁸⁶ Richard Kagan, *op. cit.*; pp. 54-57.

²⁸⁷ Arturo Aguilar Arturo Aguilar, “Pedro Gualdi. Pintor de perspectiva en México”, en *El escenario urbano de Pedro Gualdi, 1808-1857, op. cit.*, p. 33.

aludido. Por tal, encontramos varias representaciones que enfocan como tema principal la Catedral de México, vistas que en su mayoría fueron tomadas en un ángulo cerrado hacia el noreste de la Plaza Mayor.

Arturo Aguilar ha mencionado las razones que provocaron el éxito de la vista urbana, género de la pintura que no era muy común en la década de los cuarenta en nuestro país. Por un lado, se recrea la magnificencia arquitectónica de un inmueble tan importante como lo es la Catedral; amén de representar parte de la Plaza Mayor, esto denotaba los poderes civiles y religiosos, símbolos de la civilización en nuestro país. No obstante, me inclino a pensar que la demanda asidua entre sus clientes se debió más bien a que manejaba perfectamente “la veduta”, tradición italiana definida como “reproducción exacta de la representación del natural”.²⁸⁸ Este tipo de representación fue muy famoso en Europa en el siglo XVIII, por lo que es casi probable que los temas urbanos de Gualdi gustaran más bien por ese carácter de objetividad en la representación de los grandes monumentos arquitectónicos, que por una mera alusión simbólica. Por tal, el mecenazgo estaría constituido por la clase alta, aquéllas personas de “bien”, quienes seguramente colocarían el óleo de Gualdi en alguna sala importante de su residencia. Se sugiere que la intención del pintor fue dejar una imagen realista en función de la arquitectura, en la que predomina la perspectiva lineal para darle profundidad a sus vistas. Se concentra mucho en el detalle de los edificios; no obstante, las figuras humanas quedan minimizadas, al grado de pensar que no fue diestro en el dibujo de escenas costumbristas. Si bien, estas figuras sólo aparecen en función de otorgar una escala humana o para ambientar la plaza, la cual para esos momentos se encontraba repleta de vendedores, transeúntes y demás. Si Gualdi reduce esta mirada, es porque seguramente quiso enfatizar la monumentalidad de los edificios, aunque muy probablemente tuvo que ver con que nunca pudo perfeccionar sus habilidades para lograr una conjunción edificio-habitante. Cualquiera que haya sido el verdadero motivo, lo cierto es que la demanda y el gusto por las vistas urbanas se concentró dentro de un público que fue constante clientela para Gualdi. Aspecto que seguramente orilló al artista viajero a permanecer en nuestro país, y le animó a concebir la idea de publicar un álbum litográfico con temas sobre edificios de la Ciudad de México. *Monumentos de Méjico*, así se dio a conocer la obra litográfica de Pedro Gualdi en

²⁸⁸ La definición de veduta fue proporcionada por Richard Kagan, *op. cit.*, p. 18.

nuestro país, fue una publicación que se vendió por medio de entregas a los suscriptores. Las primeras láminas de la edición príncipe comenzaron a salir en el año de 1839. Para el año de 1841 se cumplía el éxito que Gualdi seguramente se había fijado, pues para estos momentos salió una segunda edición. Pese a que ambas ediciones cambiaron en algunos temas y perspectivas sobre los ángulos recreados, lo importante a destacar en esta parte es que Gualdi puede ser considerado pionero en nuestro país respecto a la idea de publicar un álbum litográfico con temas que aludían específicamente la Ciudad de México. Amén de ser el primer intento bien logrado por haber sido impreso y con pretensión inicial de que se difundiera en México.²⁸⁹

Lo anterior llama la atención pensando en la originalidad del italiano en concebir una obra que enfocara su mirada en diferentes sitios ciudadanos. Todos los sitios representados (en ambas ediciones) son de corte colonial: los hay religiosos y civiles, (menos uno, Cámara de diputados). Nuevamente, Arturo Aguilar establece una hipótesis para comprobar que el éxito de la obra de Gualdi- pese al elevado costo- se debió en parte

a [...] que, consciente o inconscientemente, los mexicanos encontraron en *Monumentos de Méjico* un signo de identidad nacional, donde se enaltecía el valor estético e histórico de los edificios de su ciudad capital.²⁹⁰

Aguilar propone que para este momento, la obra de Gualdi pudo haber actuado como reflejo de lo que mejor caracterizaba a lo mexicano.²⁹¹ No es tema en esta tesis, pero cabe señalar que respecto a la valoración que hace el investigador, habría que matizar sobre algunos puntos. Primero habría que apuntar que se trata de la mirada de un viajero en calidad de residente en nuestro país. Así también, queda la duda de por qué habría de generalizar en “los mexicanos” la valoración de que hallaron en el álbum de Gualdi un “símbolo de identidad”. Me parece arriesgada la interpretación; en primer instancia porque se trata de un álbum que fue hecho por un artista extranjero, y pese a que está dirigido a inmuebles sobre la Ciudad de México, habría que revisar bien a bien qué sitios son aludidos en las dos obras y lo más importante, cómo son

²⁸⁹ Cfr. Arturo Aguilar, *op. cit.* En esta parte reiteramos que el trabajo de Gualdi pasó por las planchas del taller de Massé-Decaen.

²⁹⁰ Arturo Aguilar, *op. cit.*, p. 43.

²⁹¹ *Ídem.*

referidos estos temas en la obra. Otra cosa más, ¿quiénes fueron los que pudieron gastar en un álbum que fue excesivamente caro? El precio de cada una de las láminas rondaba entre ocho y diez reales, lo que hace suponer que Gualdi ni siquiera está concibiendo al mexicano de clase media, pues como ya hemos visto en otra parte, sólo algunas personas con poder adquisitivo pudieron darse el lujo de adquirir estas colecciones ilustradas. Más bien, concuerdo en el siguiente comentario de Aguilar, la obra de Gualdi es un álbum que recreó varios de los sitios que eran lugares comunes en el itinerario que todo turista extranjero hacía cuando visitaba la Ciudad de México.²⁹² Por tal, no resulta descabellado pensar que para los años de 1839-1842 varios viajeros vinieron a México y se hicieron suscriptores de *Monumentos de Méjico*. De tal suerte que si hubo una demanda fuerte, ésta se dividió entre la clase alta mexicana, (que ya era clientela conocida de Gualdi y conocía su trayectoria artística), amén de gustar su trabajo en cuestión estética. La otra parte residió en los turistas que visitaron la ciudad y seguramente adquirieron el álbum para llevar como recuerdo del viaje, que por cierto se anunciaba en la prensa, donde a pesar de generalizar la venta entre mexicanos, no deja de mencionar el público europeo.

Creo que el éxito de su venta se debió más bien al trabajo bien logrado en cuestión del manejo de la perspectiva, las sombras, los trazos en edificios, entre otras características del dibujo. Algo que como ya habíamos comentado, sucedió con los óleos. Seguramente, Gualdi seguiría siendo conocido como gran ejemplo de la tradición de la veduta, pero ahora en las representaciones de la gráfica. Más que una intención de proponer una idea simbólica sobre lo mexicano, o de que los mexicanos a través de lo representado hallaran una idea sobre identidad, *Monumentos de Méjico* alcanza importancia: primero porque visualmente es el primer ejemplo compilado que hace veduta en México en un álbum litográfico, y porque servirá de inspiración para Decaen, quien aprovechara su prestigio como editor y el desarrollo de la litografía, para rebatir esta idea corográfica del artista que enfatiza la *urbs* sobre la *civitas*. Por tal, muchos estudios han señalado a *Monumentos de Méjico* como precursora de *México y sus Alrededores*. De tal suerte que en esta parte ejemplificaremos cómo la colección de *México y sus Alrededores*

²⁹² Arturo Aguilar, *op. cit.*, p. 45.

sí propone símbolos de identidad al ciudadano, provocando seguramente que algunos (mexicanos) si pudiesen caracterizarse con lo que les estaba transmitiendo la obra.

Pero, ¿cómo es que el equipo de Decaen va lograr hacer esto? ¿A través de qué elementos propone una mirada distinta a la corográfica de Pedro Gualdi?

En las dos ediciones de *Monumentos de México*, Gualdi hizo doce láminas. Pese a que las ediciones no son uniformes, ya que para la segunda edición en algunas sólo retomará el tema, pero desde diferente ángulo, todas y cada una de ellas (las estampas) aluden a monumentos de la Ciudad de México. Se trata de: “Catedral de México” (dos versiones), “Interior de la Catedral de México” (dos versiones), “Casa Municipal”, (dos versiones) “Santuario de N. S. de Guadalupe” (dos versiones), “Colegio de Minería” (dos versiones), “Interior del Colegio de Minería” (dos versiones), “Interior de la Universidad de México” (dos versiones), “Interior del Santuario de N. S de Guadalupe”, “Cámara de Diputados”, “Alameda de México”, “Paseo de la Independencia”, “Claustro del Convento de Na. Sa. de la Merced” y “Plaza de Sto. Domingo y Aduana”.

Tras una revisión a ambas ediciones se propone que el álbum de Gualdi no puede ser considerado comunicéntrico. Las razones son por un lado que fue realizado por un artista viajero italiano cuatro años recién había fijado su residencia en nuestro país. Pese a que seguramente el pintor fue testigo de algunos acontecimientos del país, amén de haberse documentado sobre información histórica, política, cultural, etcétera sobre la ciudad, el artista hace uso de sus habilidades artísticas en la veduta, él concibe a través de una obra de litografía mexicana, la primera publicada en el país, la concepción de ciudad, pero a partir de un solo concepto: *la urbs*.

Ya hemos mencionado que para el siglo XVIII, al menos en España, el concepto de ciudad se entendía en buena parte más como *civitas*, que como *urbs*. De esta manera, predominaba más la idea de la ciudad haciendo referencia a los habitantes, que a las construcciones arquitectónicas. Cuando constatamos la obra de Gualdi, entendemos que en él resaltaba una intención de objetividad en los temas representados. No podríamos suponer cuál es la razón por la que en él no privilegia la idea de asociación humana; seguimos optando que los motivos se fundan en que sus habilidades se prestaron más bien para tratar de ser lo más realista

posible, y el tema en el cual por el momento no tendrá rival alguno, será en la composición de edificios en un espacio.

Si bien, creemos que el objetivo principal del italiano fue concebir un álbum a manera de muestrario, en el que agruparía por un lado, algunos de los monumentos más visitados por los viajeros europeos. Por tal, *Monumentos de Méjico* fungiría como una colección de postales realizadas por un pintor extranjero prestigiado, reconocido en México por sus destrezas en las reproducciones objetivas de una ciudad que era la que se había visitado y en la que había vivido por corto tiempo.

Sin embargo, cabe la posibilidad también de que se proyecta una colección de monumentos de la ciudad de México porque no se había realizado alguna en el país. Gualdi se sirve de recrear para algunos ciudadanos un álbum pionero, original en su idea, pero en función de inmuebles que evocan un significado en el mexicano. En esta parte cabe decir que no es que la intención no fuera traerle un lugar común al mexicano que lo adquiriese; sino que la forma en la que Gualdi lo prepara no apuntaba a darle individualidad propia a la ciudad en función de los temas representados. O lo que es lo mismo, la manera de representar de Pedro Gualdi trae sólo a veces a colación la imponente arquitectura, las supuestas y espaciosas plazas, el lujo y pompa de los interiores de la Catedral y el Santuario de Nta. Sra Guadalupe, entre otros. No obstante, sólo representa el espacio físico, la urbs es la que gana predominio en la colección. Seguramente, cuando el ciudadano o mexicano veía estas láminas se evocaba en él la idea pero de la grandiosidad, así como la vigencia de algunos edificios. Además de que son sólo pocos y más bien edificios de corte colonial los representados, el inicio de los años cuarenta no pintaba la inestabilidad, que después de la primera intervención norteamericana, brotará en los ánimos de los mexicanos. También por ello creemos que existe la esperanza de que México vaya desarrollándose como país independiente, y por tal, Gualdi toma como tópicos comunes a aquéllos edificios que traían la memoria y grandeza de la época del virreinato (por su suntuosidad). Etapa que ya era repudiada, pero que Gualdi en función de los inmuebles enaltece en cada una de sus estampas.

México sigue siendo un país joven, al cual, por cierto, España apenas lo había reconocido como independiente. Quizás aún no se funda bien a bien el concepto o idea de ciudad, no como “espacio”, sino como “lugar” en los mexicanos. Quizás es nebuloso y carece de certidumbre. De tal suerte que por ello Gualdi le proporciona a las representaciones un carácter aparentemente más neutral. Lo que haya sido, lo que sí es cierto es que en *Monumentos de Méjico* no prevalecen significados desprendidos de la idea de ciudad como *civitas*. Están ahí los edificios, pero sólo mostrándose en conjunto mediante un inventario de inmuebles que señalaban sólo la memoria colonial a partir de la representación física de espacios, pero para nada hay alusión a la experiencia colectiva que ofrecían esos sitios al ciudadano.²⁹³ Es más, hay la suposición de que en algunas láminas, ni siquiera los edificios son tan importantes, sino el juego espacial creado por la línea de perspectiva en la que las representaciones del italiano fueron ejemplos excepcionales.

Ejemplo de lo anterior es una de las litografías en *Monumentos de Méjico*, la cual Gualdi habría de repetir en ambas ediciones cambiando sólo algunos pequeños detalles, pero para las figuras humanas. “Casa Municipal” (Fig. 3) es una vista con un ángulo cerrado, donde quedan representados tres de los edificios más importantes de tipo civil para la época. Dichos sitios se encontraban circundando la Plaza Mayor y eran importantes porque aludían al gobierno municipal, la sede del gobierno central- nacional y el centro de comercio. Los tres levantados en la plaza más importante en el centro del país: Casa Municipal o Diputación, El Parián y Palacio Nacional. El dibujante-pintor se situó en el suroeste mirando en dirección hacia el este. En esta vista, la arquitectura apenas es evocada de perfil; más bien llama la atención el juego espacial subrayado por la línea de perspectiva que marca la profundidad de la calle. Apenas y se adivina el fin de su larga prolongación; la línea de perspectiva la utiliza el artista para recrear pequeñas figuritas humanas, que sólo sirven para dar escala y sugerir el tránsito humano en la rúa. No obstante, el énfasis del italiano está marcado en la entidad física aquí representada por una de las calles de la Plaza Mayor. Se antoja pensar que lo que aquí logra Gualdi es demostrar una vez más sus capacidades irrebasables en la perspectiva.

²⁹³ Incluso la manera en cómo están referidos los textos por parte de Gualdi que acompañan las estampas en el álbum nos hace pensar en esa mirada corográfica típica del viajero.

“Casa Municipal o Diputación”, (Fig. 4) litografía realizada catorce años después, es una estampa dibujada por Casimiro Castro y litografiada por J. Campillo. Esta imagen fue tomada desde otro ángulo más abierto, seguramente el dibujante se situó en el noreste mirando hacia el sur, de donde vemos casi de frente la fachada del edificio de la Diputación. Esta estampa nos ofrece otra perspectiva, un amplio espacio aledaño a la Plaza Mayor poblado de figuras humanas. A diferencia de la realizada por Gualdi, ésta deja ver la elegante fachada del edificio, así como sus elevados arcos sobre los que se postran sus balcones. En esta parte, la entidad física es importante pero no la que prevalece, está ahí representada la fachada de la Diputación pero para aludir otra cosa. Y en esta parte es donde proponemos esta estampa de vista urbana como ejemplo de un “lugar” y no un “espacio” de la ciudad de México. De tal suerte, que aliada la arquitectura con la parte humana, en donde ninguna se subordina a otra, quedaba referido este sitio como un “lugar” con carácter propio, único, de individualidad distinguible y reconocible. De esta manera, esta litografía tampoco se cifraba solamente en la peculiaridad de la vida cotidiana que acaecía por esa vía. Los artistas mexicanos que la realizaron están también dirigiendo un punto de vista común que seguramente compartirían con los ciudadanos que la miraran: la Casa de Diputación como un lugar que evocaba experiencia colectiva.

La litografía seguramente traía a colación la historia del inmueble, pero más importante, su desempeño actual: sus funciones de ser cárcel de detención, edificio en el que se alojaban escribanías, oficinas de ayuntamiento, pero lo más importante, ahí se congregaba la lonja, que era la reunión de los comerciantes por la tarde. El pavimento repleto de personajes hace pensar en un lugar muy común al que acudían muchos de los habitantes cotidianamente. Se trata de un punto aledaño a la Catedral, al Palacio Nacional, pero más importante, a los portales, que eran el bazar, donde se adquirían artículos para toda ocasión.²⁹⁴ La experiencia colectiva se adivina en la recreación de la vida cotidiana en la que como ya había apuntado Carlos Monsiváis.²⁹⁵ somos testigos de pormenores curiosos como pláticas galantes entre hombres y mujeres, las jornadas de las diligencias, arrieros, pláticas de hombres, venta de telas y muchas más. Pero llama más la

²⁹⁴ Cfr. Las descripciones de Marcos Arróniz en *Manual del viajero en México*, *op. cit.*, pp 104-106. y Niceto de Zamacois “Palacio Municipal de México” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, *op. cit.*, p. 8.

²⁹⁵ Carlos Monsiváis, “Casimiro Castro. Paisajista de costumbres, multitudes y soledades” en C. Monsiváis, *et. al.*, *op. cit.*, p. 15.

atención la función de la policía o los gendarmes, aquellas figuras encargadas de vigilar y controlar el orden en la ciudad. Aquí destaca el detalle casi anecdótico de la detención y arresto de un hombre, mientras muy cerca la figura de un lépero comete un robo, quien saca un bolso o cartera de otro joven que se adivina muy humilde. Nadie se percata de su pequeño delito, nadie más que nosotros, así como el dibujante que lo ha sorprendido en el momento preciso. En su desfachatez de robar, este peculiar personaje mira de frente al espectador mientras sustrae la cartera. A diferencia de Pedro Gualdi, Casimiro Castro logra representar metonímicamente una parte del paisaje urbano, en el que alude a través del concepto de ciudad, la idea de *civitas* donde la Casa Municipal es un lugar que evoca ideas y asociaciones compartidas por muchos habitantes.

Sin embargo, en algo hay que precisar, para los momentos en que C. Castro hace esta lámina, ya se había destruído el mercado del Parián, lo cual aprovecha para recrear de mejor manera la conjunción *urbs-civitas*. Cosa que por cierto Gualdi no logra, pero también porque desde donde pudo haber obtenido una vista frontal de la Casa Municipal, se obstruía cualquier mirada frontal que quisiera tener por el edificio del mercado, mismo que en su estampa aparece sólo de perfil.²⁹⁶

No obstante, “Casa Municipal” no sería la única lámina que trajera a colación la idea de *civitas* como concepto asequible de la ciudad. Y de aquí la siguiente causa para determinar a *México y sus Alrededores* como álbum de vistas comunicéntricas. De donde creemos esto se debió a una estrategia basada en la utilización de algunos elementos mediante los cuales se logró transmitir la idea de ciudad como *urbs-civitas* en las láminas.

Reiteramos de nueva cuenta, Decaen y su equipo no hicieron selección de cualquier sitio, sino que enfocaron detenidamente y con amplitud hacia temas que se relacionaban con algo particular y de trascendencia para el mexicano, así como a la población local o al ciudadano para darle identidad, orgullo o conciencia. Estos lugares resultaban entonces fundamentales para la definición que una comunidad se hacía de sí misma.

²⁹⁶ Esto le ocurrió a Casimiro Castro cuando hizo la lámina de “Casa de Iturbide”. De ésta pienso que es más bien una recreación a partir de apuntes y no una imagen tomada del natural.

En este sentido, cabría decir que a diferencia de Gualdi, estos artistas están agasajando en amplitud una comunidad: “La ciudad”, misma que se presenta en diferentes imágenes públicas, y esto no sólo entiéndolas en el sentido que tuvieron como función inicial de circular dentro del ámbito comercial. Sino porque ellas son en compilación, “imágenes mentales comunes que un amplio número de habitantes o ciudadanos tiene del paisaje urbano, en sí, de su localidad”.²⁹⁷

De las láminas que expone Gualdi en *Monumentos de Méjico* se evocaron siete temas en la obra de Decaen, mismos que forman parte de los otros restantes que ya hemos aludido sobre la ciudad. Dichas láminas de Gualdi, tampoco dejarían ver algo que el equipo de Decaen sí explayó con toda amplitud. Lo que sucede es que los artistas mexicanos lograron recrear la idea de ciudad mediante un sentido que viraba hacia el constructo de *policía*. De tal suerte que proponemos también a *México y sus Alrededores* como obra pionera que (a partir de la mayoría de sus láminas que componen temas de vistas urbanas focalizadas en “México”) pudo mostrar a su ciudad como la “idónea” en la vida de la *civitas*. Aquella comunidad que seguía las reglas para mantener buena *policía*, y que pese a todas las connotaciones que se le han ido adquiriendo hasta nuestros días a este término, al menos para mediados del siglo XIX muchos lo seguían relacionando con la idea de “civilización”.

4.5.5. Policía en México y sus Alrededores.

Derivado del término griego *politeia*, haciendo referencia a la *polis* respecto a lo público y político, los españoles del siglo XVI adecuaron esta noción para entender la policía como “la vida en una comunidad cuyos ciudadanos se organizaban formando una república”.²⁹⁸ Lo importante aquí fueron los intereses y deseos de una comunidad garantizados por las ordenanzas y leyes. De esta manera, el concepto viraría hacia una cuestión de civilización, cosa que ellos mismos tratarían de imponer desde el momento en que conquistaron y colonizaron los territorios de América. Así pues, *policía* quedaría entendida como la vía por la cual se imputaban las leyes, costumbres, instituciones, religión entre otras. Sin embargo, la palabra *policía* también hacía referencia a sus raíces latinas, donde era entendida como “habilidad o refinamiento” y que se

²⁹⁷ Citado en Richard Kagan, *op. cit.*, p. 42.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 57.

relacionaba con *urbanitas*, contraponiéndolo con *rusticitas*. Por tal, fue un concepto que se entendió más para los habitantes que residían en las ciudades.²⁹⁹

Si bien, se entendía *policía* como lo aconsejable en la ciudad: la moralidad, la ley, el orden y la religión; para el siglo XVIII la palabra más bien habría de hacer referencia a la función de hacer valer la ley y el orden, sin embargo, siguió teniendo acepciones referentes a civilización.³⁰⁰

Algunos de los preceptos que al menos los españoles fueron relacionando con el concepto de *policía* fueron los que siguen: el elemento arquitectónico del que se derivaba la idea de crear ciudades ordenadas, donde predominó el concepto de la traza a manera de cuadrícula o similar a un tablero de ajedrez, o lo que es lo mismo, de manera simétrica. Las calles deberían ser rectas, nacientes de un punto central que sería una plaza donde residiría la iglesia principal, el ayuntamiento o cabildo, la cárcel y la picota.

Otro elemento de la *policía* fue la plaza, como ya lo mencionamos, se constituía de importancia porque de ella partirían para extenderse las calles correctamente ordenadas. No sólo representaría el orden y la civilización mediante elementos como la iglesia, cabildo, picota y cárcel, sino que sería el lugar idóneo para el núcleo económico de las ciudades, lo cual hace pensar en el sitio en el que se albergaban los mercados. La plaza también fungía de centro predominante en una ciudad porque es en ella donde se llevarían a cabo distintos eventos de importancia que permitirían la convivencia de las distintas clases sociales. Dichas clases estaban constituídas por los habitantes que serían los participantes o espectadores de procesiones religiosas u otras celebraciones civiles y militares. Así, podríamos entender la plaza como un lugar en el que se congregaban los que asistían de las leyes, instituciones, costumbres y de la religiosidad, y que eran caracterizados por entes materiales. Un ejemplo de la buena *policía* se concentraría entonces en un cuadrilongo del que se desprendían el orden cívico, la justicia y la religión tan añorados por el gobierno municipal, o sea la civilización de la misma ciudad.

²⁹⁹ Richard Kagan, *op. cit.*, p. 59.

³⁰⁰ *Ibidem* pp. 60-61.

Si bien, la manera arriba descrita de cómo se entendía la *policía* correspondió a los siglos anteriores al siglo XVIII. La *policía* era un ente que congregaba ciertos elementos que permitirían la buena convivencia entre los ciudadanos. ¿Qué fue lo que sucedió para el siglo XIX?

Creemos que para el período decimonónico no es que la policía desapareciera, sino que se readaptó la formulación de algunos de sus elementos, los cuales serían recogidos y utilizados por los nuevos gobiernos establecidos. Por lo menos éste sería el caso de México, país que a raíz de la consumación de la guerra de independencia ya no dependía de la monarquía española.

En investigaciones recientes se propuso comprobar la manera en que uno de los periodos del gobierno de Santa Anna (1841-1844) reformuló para su gobierno los conceptos de aseo, comodidad, salubridad y ornato para las mejoras de la ciudad.³⁰¹ De esta manera, desde años previos a la mitad del siglo XIX se fomentó la *policía* para la ciudad de México pero en función de las ideas de finales del siglo XVIII. Lo que significa que la acepción de *policía* se siguió empleando, pero siguiendo los preceptos de la Ilustración donde la ciudad debía perfilarse como funcional, útil, cómoda, bella y ordenada.³⁰²

Tras los años que corrieron de 1760 hasta 1850 persistió la relación de la ejecución de la *policía* como el equivalente a un buen gobierno. De aquí afloraron múltiples proyectos que hacen pensar en que la idea de ciudad se viró hacia el énfasis de destacar la *urbs* en función de su beneficio. Al menos para este periodo de Santa Anna lo constataría la buena cantidad de proyectos que se programaron para la ciudad de México.³⁰³

Lo anterior remite a la administración que empleó el gobierno santannista en la década de los cuarenta. Es en este periodo cuando se reformularon tres de los objetivos respecto a la ejecución de la *policía* para la ciudad y que se hallaron en las medidas oficiales.³⁰⁴ Éstos fueron la reorganización del trazado urbano, la delimitación de espacios libres y el concepto de higiene pública o salubridad.

³⁰¹ Ninel Valderrama Negrón, *El fomento de la policía de ornato en la República de 1841-1844*, Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010, 149 pp.: il.

³⁰² *Ibidem*; p. 10.

³⁰³ *Ídem*

³⁰⁴ *Ibidem*; p. 11.

Para la reorganización del trazado urbano tenemos que se volvió una constante preocupación, pues al menos para el siglo XVIII los teóricos vieron mal la desorganización a la que se había sometido la Ciudad de México, donde se había roto el precepto de orden, pues ésta había crecido desmesuradamente. Entrando al siglo XIX continuarían las insistencias para resolver la problemática que ocasionaba el desorden de las calles, donde prevalecía el anhelo de “[...] crear calles anchas y rectas, conjuntamente con paseos y plazas para dar un orden y un sentido funcional a la ciudad”.³⁰⁵ Lo anterior nos hace pensar en que hay una conciencia de mejorar la funcionalidad de la ciudad respecto al trazado de las calles y un deseo por dotarle de orden.

En cuanto a la delimitación de espacios libres o públicos se destacó porque fue una de las vías por las que la autoridad estatal se representó utilizando como medios las plazas, paseos, entre otros. Para ello, las acciones de *policía* se encaminaron hacia estos lugares. Esto ocurrió desde el siglo XVIII, y para el siglo XIX se puso énfasis al menos en las mejoras para la Plaza Mayor donde se destacó por ejemplo la desaparición del Parián, mercado que había predominado por largo tiempo; así como el proyecto de construir un monumento que celebraría la independencia realizada por los héroes.

Respecto a los mercados llama la atención la destrucción del Parián; en este sentido se enfatizó el querer crear para la Plaza Mayor lonjas o la prolongación del Portal de Mercaderes, con el afán de continuar el predominio del comercio en el punto céntrico de la ciudad.

No obstante, una constante para la ejecución de la buena *policía* de la ciudad sería el asunto que involucraba los problemas de la higiene y sanidad. De tal suerte que los proyectos se redujeron a procurar la limpieza de las calles, recolección de basura, empedrado, etcétera. No obstante, un problema que causó mucha preocupación fue la suciedad que generaban los mercados, por lo que se proyectaron mercados al aire libre con calles interiores, la limpieza de estos y de las fuentes.

Es a partir de estos preceptos fundamentales que se desarrollaría el fomento de la *policía* desde finales del siglo XVIII, pasando por la administración de Santa Anna hasta mediados del

³⁰⁵ Ninel Valderrama Negrón, *El fomento de la policía de ornato en la República de 1841-1844*, op. cit., 11-12 pp.

siglo XIX en México. Si bien, existen trabajos que proponen su desaparición, en esta parte creemos que al menos en el uso local y cotidiano el término siguió refiriéndose a una cuestión de civilización anclada en estos conceptos que siguieron presentes todavía años antes de la confrontación entre liberales y conservadores cifrada en la Guerra de Tres años o de Reforma. No obstante, no es asunto de este trabajo examinar de manera detallada la evolución del término de *policía*. Más bien, fijamos para nuestros fines cómo su significado seguía refiriendo las mismas cuestiones ya explicadas y de qué manera se representa en la imagen visual, donde predomina la idea de ciudad como *urbs- civitas*.

En el Diccionario de Autoridades del año de 1852, el término *policía* fue definido de la siguiente manera:

El buen orden que se observa y guarda en las ciudades y repúblicas, cumpliéndose las leyes u ordenanzas establecidas para su mejor gobierno // Cortesía, buena crianza y urbanidad en el trato de costumbres // Limpieza y aseo.³⁰⁶

Haciendo caso a la definición aportada, caemos en cuenta que la acepción se sigue utilizando para referir el orden de las ciudades en cuanto a las leyes implementadas para llevar acabo el buen ejercicio de gobierno. Si bien, llama la atención que hay una relación con el comportamiento que se debía establecer entre los individuos, empero, sigue aludiendo a una idea de sanidad e higiene.

En esta parte final queremos proponer que en función de ser *México y sus Alrededores* un álbum de vistas comunicéntricas, donde el tema de la ciudad de México adquiere en su representación un carácter de unicidad e individualidad; es también la configuración de la ciudad idónea, el lugar apto y más cómodo para el ejercicio de vida del ciudadano, cosa que sólo se lo proporcionaba el buen ejercicio de la *policía*. De esta manera, creemos que la mayoría de las láminas que presentan vistas urbanas son construcciones que recrean la imagen de una ciudad

³⁰⁶ Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, Siglo XIX- 1852, Lema: policía, disponible en: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtile?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. Consultado el 15 de abril del 2012.

que intenta cumplir los anhelos neoclásicos de su estructuración. La ciudad que recuerdan los artistas al local les inspira lugares comunes o símbolos que sólo ellos comprenden. Sin embargo, para el extranjero se demostraría una ciudad que se constituye por ser limpia, muy poblada pero ordenada; que disfruta de sus diversiones pero también que practica la religiosidad. Ella está repleta de todo tipo de edificios: civiles, pero también religiosos, la representa un aparato de gobierno, pero también alude a su gente, la misma *civitas* que trabaja en ella disfruta de sus espacios públicos y descansa en ella.

4.5.6. La Pre Reforma (1852-1856). La primera edición de *México y sus Alrededores* en el tiempo.

La historia que Francisco Paula de Arraigoiz³⁰⁷ haría sobre los años que corren de 1852 a 1856 en su conocida obra *México desde 1808 hasta 1867*, recordarían las efemérides publicadas en la obra de Mariano Galván.³⁰⁸ Ambas, aunque de tendencias conservadoras dejan ver el último periodo de Santa Anna. Un periodo que duró poco más de dos años, pero en el que se fue disparando un descontento mayor hacia las medidas y disposiciones conservadoras.

Desde las asonadas y pequeñas rebeliones provocadas por el anhelo de que el héroe de Tampico volviera a gobernar nuestro país, México se volvió a encontrar en medio de confrontaciones políticas por el descontento hacia la figura que ocupaba el cargo presidencial. Resuelto esto, aparentemente Santa Anna vendría a apaciguar los ánimos y establecer el orden. Lucas Alamán resumía sus deseos que el nuevo presidente debía privilegiar dentro de su política de gobierno: la conservación de la religión católica, optar por un sistema centralista para la República, la necesidad de una nueva división territorial para una mejor administración y la creación de un gran ejército militar.³⁰⁹

Sin embargo, el ejercicio de gobierno de Santa Anna destacó más bien en función de las proclamadas Bases de Administración en lo que se procedía sobre la creación de una

³⁰⁷ Francisco Paula de Arraigoiz, *México desde 1808 hasta 1867*, México, Porrúa, 1996, 899 pp.

³⁰⁸ Mariano Galván, *Colección de las efemérides publicadas en el calendario más antiguo de Galván: desde su fundación hasta el 30 de junio de 1950*, México, Murguía, 1987, 1128 pp.

³⁰⁹ Puntos que Lucas Alamán le expuso a Santa Anna por medio de una carta antes de que viniera a México a gobernar en el año de 1853. *Cfr.* Francisco de Paula de Arraigoiz, *México desde 1808 hasta 1867*, 420-423 pp.

Constitución para el país. Así también, se limitó la expresión de la prensa, se procedió a la organización del ejército, se encomendó a reducir los ayuntamientos para que éstos no tuvieran más de 10000 personas, se dio el decreto que restableció la orden religiosa de la Compañía de Jesús en toda la República, entre otras medidas. Después del fallecimiento de su ministro más importante, Alamán, Santa Anna se enfocó en gran medida en cuestiones que más bien engalanarían su gobierno como la adopción del título para su persona: “Su Alteza Serenísima”. Además, restableció la Nacional y Distinguida Orden de Guadalupe, en la que se nombró gran Maestre, lujo que se adjudicó y del que tanto él como sus miembros, gozaron en cada momento mediante ceremonias ostentosas. Para mala suerte también, Santa Anna tendría que acordar que La Mesilla pasaría a formar parte de los Estados Unidos de América, a cambio de ello, sólo recibiría siete millones de pesos.

El malestar comenzaría a brotar en distintas partes de la República, principalmente en algunas regiones de Guerrero que provocó los primeros alzamientos en contra de la figura del presidente. El ejército del Sur, los llamados soldados “pintos” comandados por Juan Álvarez se levantaron al grado de hacer que Santa Anna tuviera que acudir a la represión.

Aparentemente, los ánimos se calmaban y el presidente hacía su entrada triunfal en el centro de la ciudad tras haber intentado reprimir a los oponentes. Sin embargo, los disgustos se propagaron cada vez más orillando a la redacción del Plan, y consecutivamente al estallamiento de la Revolución de Ayutla, en el que fundamentalmente se dictaría el necesario cese del mando del presidente. Algo que Santa Anna ya no enfrentaría bien, pues de nueva cuenta organizaría su salida del país con toda su familia, dejando los ánimos efervescentes a causa de haber nombrado en su sustitución, un triunvirato que la haría de ejercicio de gobierno. Había estallado la Revolución de Ayutla, nuevamente el país se encontraba en una situación cruda (rebeliones y pequeñas guerras locales) y pese a que los liberales ahora estaban en el poder, trajo consecuencias radicales, pues serán éstos los momentos en los que se iniciarían las primeras reformas.

Durante la administración de los gobiernos de Juan Álvarez y posteriormente de Ignacio Comonfort, México experimentaría grandes transformaciones respecto a su modernización. En

primer instancia, se volvió a suprimir la orden de los jesuitas, pero un golpe más duro habría de darse a la Iglesia: las primeras leyes se redactaron, y a la par, se convocó la organización de un Congreso Constituyente.

Por un lado, se decretaba la supresión de los tribunales militares y eclesiásticos, por otro se fijaba la desamortización de bienes eclesiásticos. Así también, corría el rumor de que “la libertad de cultos” sería un artículo que se incluiría en la próxima redacción de la Carta Magna. Los ánimos no se hicieron esperar, los primeros en manifestar el descontento y protestar fueron los representantes del clero. Arzobispo y obispos hicieron circular sus quejas en contra de las leyes emitidas. Se trataba sólo del inicio del enfrentamiento ideológico entre dos posturas incompatibles. Por un lado, se proclamaban los ideales más radicales de los liberales, por otro, se luchaba por mantener la tradición y pervivencias. El país estaba a punto de entrar al año de 1857 y seguramente los representantes de ambas posturas ideológicas se hallaban en medio de una tremenda especulación.

Para mediados de 1856, recordemos que hubo una omisión por parte de la prensa respecto a la publicación de la obra de *México y sus Alrededores*. Al menos, el diario *El Siglo XIX* dejó de hacerle difusión constantemente, lo que hace pensar que quizás se resintieron las incertidumbres provocadas por la inestabilidad en el país. Seguramente, tanto José Decaen como los miembros del taller percibieron y resintieron estos cambios. No obstante, ya hemos visto que nada de esto había de ser obstáculo para que siguieran con la realización y publicación de sus láminas. Algo que tampoco impactaría en la construcción de la imagen visual en las estampas. Al contrario, la mirada que ellos proponen hace pensar en una ciudad tranquila, limpia, adentrada en su cotidianeidad, regulada bien por sus leyes, y que practica la religiosidad: en sí, controlada por el buen ejercicio de la *policía*. Algo que llama la atención cuando constatamos los datos históricos anteriores que nos proporcionan información sobre la perturbación que brotó (debido a la administración del gobierno, y después acaecida a causa de una confrontación ideológica) en toda la década de los cincuenta en el país.

México y sus Alrededores representa los siguientes sitios ubicados en la ciudad de México: una vista aérea de la Ciudad de México, La Plaza Mayor, dos pequeñas plazuelas (La

Plazuela de Guardiola y Plazuela de Santo Domingo), tres templos religiosos (La Catedral Metropolitana, El Sagrario, El Convento de San Francisco), un edificio que alude al gobierno de la ciudad (Diputación), tres paseos para la gente (Paseo de Bucareli, La Alameda y El Paseo de las Cadenas), dos teatros (Teatro Nacional y Teatro de Iturbide), dos edificios civiles que fungían también como principales vías de tránsito (Casa de Iturbide y Colegio de Minería), una fuente que proporcionaba agua (La Fuente del Salto del Agua), las clases sociales (Trajes Mexicanos) y tres sitios donde se concentraba el núcleo del comercio: el mercado (Trajes Mexicanos-frutera, Calle de Roldán y Mercado de Iturbide).

Tenemos que en conjunto, cada uno de ellos representan algunos de los sitios que se “debían” destacar para la *policía* a partir de las primeras concepciones teóricas que planteaban cómo debía constituirse una ciudad. Por otro lado, también se señalan aquellos que mediante los anhelos ilustrados, se irían proyectando para cumplir con las nuevas medidas instauradas por la *policía* ejercida, pero a finales del siglo XVIII y posteriormente en el siglo XIX.

Se rescatan las pequeñas plazuelas como sitios clave de tránsito muy frecuentados por ser donde se hallaban los coches de alquiler, los servicios que proporcionaba la Aduana y el de los escribientes que figuraban en la Plaza de Santo Domingo; aunque, el sitio más emblemático de ahí lo era el Colegio de Medicina.³¹⁰ No obstante, al menos para Plaza de Guardiola queda enfatizada su importancia por ser uno de los puntos más concurridos, ya que de acuerdo a los

³¹⁰ En su descripción sobre “La Plazuela de Santo Domingo”, Hilarión Frías y Soto hacía mención sobre todos los edificios y elementos que componían la pequeña plazuela en donde se había colocado una fuente, que a su gusto era “fea”. Describió al portal como sucio, descuidado y viejo, del que deseaba se pudiera convertir en una lonja en un futuro. De este portal, Frías y Soto incluso se atrevió a relacionarlo con un crítica en la que acusaba a la *policía* de México. El convento de Santo Domingo, el cual había sido uno de los más lujosos, se hallaba en estado deplorable. Por tal, Frías y Soto también anhelaba que se le quitara la cerca que rodeaba el edificio y se le cambiara por un enrejado de fierro. Respecto a la Aduana que había cambiado de uso constantemente, era para el literato un edificio “grande, feo, mal repartido y peor cuidado”. El único edificio que fue halagado fue el que había albergado la institución de la Inquisición. Imponente edificio que según el literato, traía a la memoria una “época de terror”, ahora se presentaba como lujoso frente a otros colegios: “El Colegio de Medicina”. Sin embargo, su importancia radicaba en la enseñanza vertida a favor de la ciencia. Hilarión Frías y Soto, “La Plazuela de Santo Domingo” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed. *op. cit.*, p. 27. De igual manera en su manual, Marcos Arróniz le dedicaría espacio a este edificio, donde quedaría descrito por ser ejemplo de los colegios que se hallaban al “nivel de los adelantos europeos”. *Cfr.* Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México*, *op. cit.*, 125-126 pp.

postulados sobre reorganizar el trazado urbano, estos pasos eran los ideales para el paso de los transeúntes que visitaban los dos paseos más bellos: La Alameda y Paseo de Bucareli.³¹¹

La Alameda y Paseo de Bucareli, ambos localizados en calles principales surgieron mediante estos deseos de consagrar al habitante ciertos espacios de relajamiento, pero también eran para la ciudad los idóneos para el embellecimiento de las calles.³¹² El Paseo de Bucareli ahora mostraba la estatua ecuestre de Carlos IV, pero también la reciente obra, “La Nueva Plaza de Toros”, que databa del 18 de enero de 1851. Esta plaza fijada en este paseo se mostraba elegante y como uno de los mejores logros en cuanto a los edificios de recreo para los habitantes, pues las corridas de toros siempre se habían distinguido por ser de las diversiones más aplaudidas y celebradas por los mexicanos.

Por otro lado, la Alameda cumplía con ser un punto frondoso que para la tercera década del siglo XIX se había construido una zanja que la rodeaba por el exterior, contaba con un enrejado de hierro, con enlosado en las calles centrales, asientos llamativos y resistentes, las

³¹¹ La descripción literaria “La Plazuela de Guardiola” enfatizaba en que era una rúa muy circulada debido a que por ahí se llegaba a dos de los paseos más asistidos. Cfr. Anselmo de la Portilla, *México y sus Alrededores*, 1ª ed. *op. cit.*, 6-7 pp. Así también, la lámina de Casimiro Castro y J. Campillo realizada para este tema muestra la gran dispersión de grupos sociales deambulando o estacionados en este “cudrilongo de pequeña extensión”, como lo llamaba de la Portilla.

³¹² El Paseo de Bucareli conocido después de la Consumación de la Guerra de Independencia como “Paseo Nuevo” fue mandado a diseñarse por el virrey de la Nueva España Antonio Ma. Bucareli y Urzúa. Dicho paseo fue estrenado el 4 de noviembre de 1778. Se contempló para ser una calzada larga, su entrada iniciaba donde se halla el edificio de la Acordada y si uno va de norte a sur, finalizaba en la Garita de Belén. Véase José Tomás de Cuéllar, “El Paseo de Bucareli” en *México y sus Alrededores*, 1ªed, *op. cit.*, 22-23 pp. y Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México*, *op. cit.*, 109-110 pp. Por otra parte, La Alameda de México es el paseo más antiguo de la Ciudad de México. Éste fue mandado a hacer por el virrey Luis de Velasco en 1592-1593, espacio en el que se hallaba el Tianguis de San Hipólito. No obstante, era muy pequeño comparado a la extensión que alcanzó a tener para el año de 1791, cuando el virrey Conde de Revillagigedo hizo algunas mejoras, entre ellas, remover la Plazuela de El Quemadero, la cual mostraba un aspecto de mal gusto. De igual manera, mandó a rodearla con un enrejado de madera e instauró la medida de que sólo entraran las personas que fueran correctamente bien vestidas y calzadas. Los literatos enfatizaban en las principales calles como Mariscalá, San Juan de Dios y San Hipólito, Corpus Christi y Calvario. De éstas, si se sigue la ruta hacia el centro de la ciudad, se hallan algunos de los edificios más representativos y hermosos de “México” como La Acordada, Hospicio de Pobres, El Convento de San Francisco, La Casa de los Azulejos, Hotel de las Diligencias Generales y la Casa Antigua de Correos. Sin embargo, la misma Alameda ofrecía para el transeúnte una gran gama de inmuebles como El convento e iglesia de San Diego, la Capilla del Calvario, la Iglesia de San Hipólito, la Iglesia de San Fernando, El convento de Corpus-Christi, El edificio de la Ex-Acordada y El Hospicio de Pobres, el cual recientemente había sido fragmentado debido a que se prolongarían algunas calles. Cfr. Niceto de Zamacois, “Interior de la Alameda” y Florencio M. del Castillo “La Alameda a vista de pájaro” en *México y sus Alrededores*, *op. cit.*, p. 13 y 24-25 pp. Véase también Marco Arróniz, *Manual del viajero en México*, *op. cit.*, 113-114 pp.

nuevas fuentes en glorietas, elegantes bancas de piedra, etcétera.³¹³ No obstante, en esta parte, la Alameda es predominante porque se trata de uno de los sitios sometidos a las de las medidas de ornato que había llevado a cabo el Ayuntamiento. Ésta fue la eliminación del acueducto en los años de 1851-1852 para darle una mejor estética a las calles que la circundaban, aquellas que también eran muy transitadas. Por tal, era un deseo que éstas incluso fueran empedradas para conseguir su mayor belleza. Además, la Alameda también se presentaba como un sitio necesario para el buen ejercicio de la *policía*: la cárcel, destinada a la custodia de los prisioneros que habían infringido la ley y por ende, contra el bienestar de la convivencia entre los *civitas*. Además, este sitio fue el espacio en el que se proclamaron los discursos cívicos del 16 de septiembre.

Otro de los paseos más famosos de la ciudad y localizado en un punto muy estratégico fue “El Paseo de las Cadenas”. Se acogió a las afueras de la imponente “Catedral Metropolitana”, y acudía más bien la gente de clase media. Sin embargo, quizás este lugar llamaba mucho la atención debido a que su atrio se sumó al embaldosado, amén de embellecerse mediante frescos que le otorgaban más atracción, seguramente para que fuera más concurrido.³¹⁴ No obstante, lo anterior también se entiende si pensamos en su localización: un punto muy importante como lo fue la Plaza Mayor.

El Convento de San Francisco presentado en esta parte (seguramente) por ser el primero en la ciudad, se mandó a construir en el año de 1524, contiguo a éste se había mandado hacer una iglesia, que fue demolida y sustituida por una que se erigió en 1716. La alusión a este sitio quizás también tenga que ver debido a que en momentos de su fundación y tiempo después siempre fue consagrado como uno de los espacios religiosos más elegantes y hermosos, acaso por sus objetos de lujo en las misas, además la ornamentación interior.³¹⁵

³¹³ Niceto de Zamacois. “Interior de la Alameda” en *México y sus Alrededores*, *op. cit.*, p.13

³¹⁴ El aspecto de misterio, acaso romántico y nostálgico que ofrecía El Paseo de las Cadenas (por citarse a la luz de la luna) era único, razón por la cual asistían muchos habitantes de la ciudad, donde no faltaban las elegantes mujeres. *Cfr.* Florencio M. del Castillo, “El Paseo de las Cadenas en una noche de luna” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, *op. cit.*, p. 12.

³¹⁵ Con un tono acaso melancólico y quizás de deproche, Niceto de Zamacois señalaba la manera en que en tiempos de antaño las edificaciones religiosas gozaban de mucha riqueza representada en sus objetos de lujo que adornaban sus interiores. En el tiempo en el que escribía se lamentaba a la disminución de ese lujo que los españoles en parte

Otro tipo de diversiones para los habitantes, pero en interiores estaba destinado en dos de los teatros más aclamados para la segunda mitad del siglo XIX: “Teatro Nacional” y “Teatro de Iturbide”. Estos sitios se sumaban a los proyectos de la construcción de nuevos edificios. Amén de no contar con un edificio para teatro que correspondiera a los tiempos modernos, se habría de insistir en la construcción de uno de ellos. Originalmente, el Teatro de Santa Anna fue un proyecto en el que participaron Santa Anna (quien colocó la primer piedra), el Sr. Francisco Arbeu (patrocinador económico) y el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga. En esta parte llama la atención que en medio de dificultades económicas, y para que se pudiera concretar dicha aspiración, fue el Ayuntamiento el que prestó una buena cantidad de dinero para concluir su construcción.³¹⁶ En un principio fue llamado “Teatro de Santa Anna” el cual fue estrenado en el año de 1844, no obstante, con la última salida y conclusión del período presidencial de Santa Anna, se le cambió el nombre a “Gran Teatro Nacional”, aludiendo quizás también a un intento por concluir las bases conservadoras del poder en nuestro país.

El Teatro de Iturbide formaba parte también de estos impulsos por dar una mejor apariencia a algunos puntos de la ciudad. Dicho inmueble fue planeado para ser construido en la Plazuela del Factor, la cual se acusaba de dar un aspecto deplorable y miserable. Fue un proyecto que nuevamente en conjunto, tanto el Sr. Arbeu y el Ayuntamiento lograron en materia de edificio para las diversiones al ciudadano. Resultado de ello fue que en 1851 inició su construcción y se estrenó en 1856.³¹⁷

habían aportado. Niceto de Zamacois, “Convento de San Francisco” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, *op. cit.*. 20-21 pp.

³¹⁶ Las continuas alabanzas que se le hicieron al teatro tienen que ver con la elegancia, la comodidad, el lujo y los eventos pertinentes que se fueron presentando en él. No obstante, el mérito para algunos residía en sus instalaciones que ofrecía a los asistentes, los cuales podían disfrutar no sólo del espectáculo, sino del guardarropa, el café, las habitaciones, las mesas de billar, entre otras. Algo que a fuerza de obligación provocaba que se le compara con los teatros europeos. Niceto de Zamacois. “Teatro Nacional de México” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, *op. cit.*, p.10.

³¹⁷ Este edificio también recibió los halagos esperados debido a que su fachada exterior era muy elegante, además por los espacios interiores que no sólo se distinguieron en la parte del teatro muy bien acondicionada y decorada, sino por los servicios como los amplios salones muy utilizados por las mujeres. Niceto de Zamacois, “Teatro de Iturbide” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, *op. cit.*, p. 10.

La parte de los edificios civiles para ser representados la constituyeron “Casa del Emperador Iturbide, Hoy Hotel de las Diligencias” y “Colegio de Minería”. Ambos se situaban en calles que por ser muy circuladas por los habitantes se convirtieron en puntos referenciales.

Un recuento breve sobre la historia de “Casa de Iturbide” ya se ha realizado en otra sección; no obstante aquí vale la pena señalar que la importancia de este edificio para los años medianos del siglo. Éste fue un hotel que servía de alojamiento a los viajeros, o los que sólo hacían paradas temporales para continuar con su viaje que los llevaría a su lugar de destino. Para la época, y tras haber sido ocupado para oficinas públicas, éste fue objeto de mejoras, lujo y limpieza que le otorgó el Sr. Anselmo Zurutuza, quien lo compró y le dio la función de “Hotel de las Diligencias Generales” u “Hotel de Iturbide”.³¹⁸

Por otro lado, “Colegio de Minería” representaba el resultado de las demandas para contar con un edificio que regulara los asuntos de la minería en materia de educación. Impulsado por el gobierno español en su aún colonia de Nueva España, este edificio fue proyectado y luego construido por uno de los mejores arquitectos del momento: Manuel Tolsá, el cual fue concluido en el año de 1813. No obstante, el edificio sufrió cuarteaduras, rupturas, desplomes, tanto que para la década de los años treinta se encontraba en muy mal estado. Consecuencia de ello fue que el ingeniero Antoine Villard y el gobierno, lograron su reparación, la cual se pensaba sería un gasto sin retribuciones, debido a las alarmantes condiciones que mostraba la obra de Tolsá.³¹⁹

La dotación de servicios como el abastecimiento del agua la dotaban recintos como las fuentes. La Fuente del Salto del Agua es un ejemplo de lo anterior, y pese a que no se encontraba en el centro de la capital, se distinguía por estar en las fronteras o límites del casco de ésta. La importancia que radicaba en la fuente tenía que ver con la funcionalidad que se le otorgaba desde su concepción: este tipo de inmuebles estuvieron destinados a ofrecer un servicio indispensable

³¹⁸ Este edificio (según los comentarios de los críticos e intelectuales) ha sido muy admirado por la elegancia en su fachada, ha sido considerado como uno de los mejores ejemplos en materia arquitectónica. Cfr. Luis G. Ortiz, “La casa del Emperador Iturbide” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, *op. cit.*, 8-9 pp.

³¹⁹ El Colegio de Minería también fue considerado a mediados del siglo XIX como uno de los edificios más bellos y representativos en la Ciudad de México. Vicente Segura Argüelles. “Colegio de Minería” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed. *op. cit.*, 18-19 pp. Así también, en 1858 Marcos Arróniz lo definía como “el edificio más suntuoso después de la Catedral”. Véase Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México*, *op. cit.*, 123-125 pp.

para el habitante: el recurso del agua. Tras el paso del tiempo, la fuente se había transformado en un punto muy concurrido por varios habitantes que no sólo acudían a ella para saciar su sed o llenar el cántaro o acaso el chochocol (objeto de barro de forma esférica que siempre cargaba el aguador en su espalda). Había tomado también el papel de ser un punto en el que se reunían las personas para charlar, contar historias, cortejar, entre otras.³²⁰ Las láminas correspondientes a los sitios referidos dejan ver precisamente las pequeñas plazuelas muy concurridas por los transeúntes que circulaban o acudían a éstas para contratar algún servicio. Las que recrean los paseos los presentan como los ideales para el descanso, la diversión, el relajamiento, el cortejo, la distracción, pero también para la presencia de eventos civiles. Incluso, el extremo inferior derecho de la estampa: “Las Cadenas en una noche de luna” (Fig. 5) muestra a la luz de la luna un espectáculo en el que la banda de guerra del ejército se hace notar ante los caminantes que ahí paseaban. Se ha puesto énfasis en los atrios de los conventos que dan entrada a los espacios religiosos, donde se cruzan las mujeres, las parejas que asisten a las ceremonias y los niños que juegan sin notar el propósito de la visita. Al igual, en estos espacios se codeaba la gente pudiente, los que pertenecían a la clase media, pero también los de escasos recursos, y algunos que denotaban la más completa miseria, mismos que asistían a las afueras de los conventos e iglesias para pedir limosna. Los sacerdotes y doctos- estudiantes de la Universidad o de algún colegio hacían su aparición también. El exterior e interior de los teatros señala la asistencia a estos lugares, aunque la calle refiera más el tránsito de los habitantes que hacían sus actividades cotidianas como vender, caminar o transportarse en carro de diligencia o en carruaje. Los interiores denotan la asistencia masiva a este tipo de sitios, así como el entretenimiento causado por las obras presentadas, espectáculo muy apreciado por las mujeres.

Las estampas que presentan los edificios civiles llaman más la atención por mostrar las vías principales en las que los transeúntes pasan o viajan en carruaje. De igual manera, la

³²⁰ La localización de esta fuente también fue clave para las personas que acudían a ella. Si bien, eran los habitantes de condiciones más sencillas, ésta tenía cerca un mercado, una presa, y viendo de frente un pequeño espacio que fungía de plazuela. El proyecto de construcción también fue llevado a cabo por el Virrey Antonio Ma. Bucareli y Ursúa, mismo que fue concluido en 1779. Véase Francisco Zarco, “La Fuente del Salto del Agua” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, *op. cit.*, 4-6 pp.

cotidianeidad se refleja acaso por los vendedores que envueltos en su rutina y el trajín caminaban para comprar o vender sus productos. Así también, la litografía que muestra la fuente representa no sólo la función de aquél recinto, sino la manera en que actuaba como punto distintivo y medular en la vida del habitante: era un punto de reunión y acaso descanso para los ciudadanos.

A pesar de ser éste breve recuento sobre algunos de los sitios que se seleccionaron para representar los intentos de buena *policía* forjada en la Ciudad de México, tenemos que cada uno de ellos cumplía en la vida del ciudadano una función notable en las necesidades de su cotidianeidad.

Sin embargo, creemos que tres temas son los medulares en la configuración visual de la Ciudad de México en la obra de Decaen. No es que sean los más importantes, más bien en esta parte los sugerimos como los más característicos bajo los fundamentos teóricos que proponía la idea de la buena *policía* en el siglo XIX en nuestro país. Las litografías en *México y sus Alrededores* recrearon la construcción de una ciudad que se intentaba mostrar aún organizada en función de su traza urbana, bien delimitada por sus espacios libres, enfatizando la función de su plaza principal, aquella que reunía las principales sedes en función de lo religioso y gubernamental. Así también, se presentaba una ciudad muy limpia, prueba de ello lo constataban los espacios creados especialmente para los mercados exteriores que cumplían con ello, una mejor higiene.

4.5.7. Algunos estudios de caso.

- Organización en función de la traza urbana. “La ciudad de México tomada en globo”.
(Fig. 6)

Al fondo, en un último plano se divisa parte del paisaje natural que compone la Sierra Nevada integrada por los volcanes “Tláloc”, “Telapan”, “Iztaccíhuatl” y “Popocatepetl”. Por debajo de ésta, es visible parte del Valle prácticamente despoblado. Son pocas y muy diminutas las pequeñas manchas que aluden algún tipo de vivienda, de donde sólo percibimos con certeza una roca, “El Peñón”. Así también, de lado derecho apenas si se alcanza a distinguir

remotamente el Canal de la Viga, del que resaltan sus árboles colocados en la calzada, este paso conducía al Canal de Chalco.

Bajando un poco más a partir de la roca del Peñón, se descubren los límites de la ciudad, algunos terrenos baldíos, casuchas y diminutas iglesias. Paralelamente, pero en dirección de lado derecho, se divisa la antigua calzada prehispánica: “Tlalpan”, que desaparece aludiendo al pueblito de San Agustín de las Cuevas.

Tras continuar hacia una dirección inferior respecto al punto de observación, aparecen ante nuestra vista múltiples y aún diminutas construcciones arquitectónicas, tales como casas y las altas torres de los templos religiosos. Si bien, la parte del “este” muestra un equipamiento urbano menor, donde sólo se perciben algunas viviendas y torres de pocos templos religiosos. Seguramente, el dibujante que trazó el boceto y posteriormente dibujó esta lámina estaba mirando del Noroeste a una dirección Suroeste. Se trata de la única lámina en el álbum de *México y sus Alrededores* que presenta una vista aérea o panorámica de la Ciudad de México en conjunto. Titulada “La Ciudad de México. Tomada en globo” (Fig. 6), se antoja pensar que Casimiro Castro (autor de la litografía) hizo varios viajes en globos aerostáticos para tomar previamente numerosos apuntes. Con gran certeza, se puede pensar que el artista fue reconstruyendo su dibujo en función de las medidas y notas en sus viajes, ya que como se ha sugerido, es imposible crear panorámicas con precisión mientras se emprendía el viaje en globo.³²¹

Esta estampa recuerda uno de los primeros trabajos realizados por Casimiro Castro, una lámina titulada “Veracruz” (Fig. 7) que recreó esta ciudad desde la altura de un globo aerostático.³²² Para esta lámina, el artista hizo énfasis en mostrar una localidad amurallada, contigua a la costa. Se antoja pensar que una de las principales intenciones fue mostrar la ciudad portuaria formada a partir de un trazado casi perfectamente ordenado, del que con el uso de una enumeración, hace resaltar los principales edificios o elementos que distinguían este sitio. Sin

³²¹ Roberto L. Mayer, “Nacimiento y desarrollo del Álbum de *México y sus Alrededores*” en Carlos Monsivais, *et. al.*, *op. cit.*, 148-152 pp.

³²² Para esta lámina se hicieron reediciones; una de éstas se halla en la segunda edición ya que en la príncipe no hay alusión alguna de ella. La que salió en la segunda es la que incluimos en las ilustraciones.

embargo, lo que sugerimos que llama más la atención es la plaza espaciosa que forma un cuadrado y que la rodean algunos edificios, acaso el edificio de gobierno (que lleva ondeando el pabellón nacional) y una iglesia.

No obstante, para la lámina de la Ciudad de México en la obra de Decaen hay un notable contraste entre la parte “este” (que sugería los límites o periferias, el fin de la ciudad) vs la del “oeste”. En ésta última, el artista hizo notar cómo surgía un crecimiento urbano desmesurado. Sin embargo, un amplio y espacioso cuadrado: La Plaza, acentuaba la parte más palpable de la traza de la ciudad, que aquí (todavía más inclinada al sur) sugería una forma reticulada. De ésta sobresalen las torres que aparecen en la estampa, se trata de las torres del edificio más alto en esa época de toda la ciudad: La Catedral Metropolitana. La entrada a la ciudad resaltaba el llamado equipamiento urbano, de donde se desprendían toda clase de edificios y elementos que podemos reconocer, tales como numerosos templos religiosos, El Paseo de la Alameda, múltiples grupos de viviendas, algunas fuentes, el acueducto que provenía de Chapultepec, la vegetación representada en árboles, La Nueva Plaza de Toros y la estatua ecuestre de Carlos IV. De tal suerte, que entre más se acerque el observador hacia el punto de vista del artista, se va descubriendo lo siguiente. Por un lado, que efectivamente hay un intento de reticulado que se origina del amplio espacio, “La Plaza Mayor”, de donde las primeras calles que se desprenden son aún derechas y rectas. Y si el receptor se aproxima al punto noroeste, constata que pese al intento de esta cuadrícula ideal implementada por los reglamentos de la buena policía, la ciudad se va volviendo irregular. Lo anterior, debido a que saltan a la vista la presencia de numerosas construcciones, pues entre más se acerque uno al noroeste, se incrementan más y más inmuebles, lo que sugiere un gusto y predominio por habitar en esta parte de la ciudad de México, pese a los intentos ilustrados para que la Ciudad de México se conservara perfectamente ordenada y reticulada. Ésta se ensancha a toda costa, crecía su población y con ello, se extendía haciendo uso de solares no ocupados. No obstante, la lámina que Castro representa deja ver la metrópoli en todo su esplendor. Una ciudad, que pese a la lejanía de la que se había capturado, se presentaba ante el local así como al extranjero como única y majestuosa. La ciudad en el gran Valle de México estaba rodeada de vegetación, de la Sierra Nevada y de los lagos. Era una ciudad que desde la altura configurada, era casi imposible que no se distinguiera por sus

múltiples torres regadas por todo el equipamiento urbano. Aquellas torres y cúpulas formaban parte de los conventos, templos e iglesias de distintas órdenes religiosas. No obstante, su principal relevancia se caracterizaba al ser una ciudad constituída por una Plaza Central rodeada por cuatro edificios principales que resumían el significado de *policía* para las ciudades. De ella partían varias calles principales que desembocabn a distintos puntos estratégicos. Algunas de ellas eran pequeñas plazuelas, los otros eran edificios civiles y otros más lo fueron los paseos que en la lámina llaman la atención, no sólo por sus distintos elementos ahí hallados, sino porque desde las alturas era posible constatar este ideal tan fomentado para el siglo XIX. Se trataba de la regulación y conservación: preservar en buen estado las plazas y los paseos. Al menos, tanto la calzada en la que se desarrollaba el Paseo de Bucareli, se mostraba adornada de sus fuentes, monumentos y estatua, cercada por frondosos árboles que le daban un aspecto bello. Por otro lado, se recrea la perfecta traza “nervada” o geométrica del Paseo de La Alameda con su apenas distinguible enrejado y algunas fuentes, lo que hacía pensar en la constante remodelación de este paseo, conocido como el más antiguo que se le había ofrecido al ciudadano.

El conjunto *urbs-civitas* quedaba aquí muy bien representado, pues los 200,000 habitantes que componían en población a la Ciudad de México estaban aludidos en todo el equipamiento urbano que la ciudad generaba poco a poco. Representaba desde las alturas una *urbs* descrita por sus diferentes inmuebles, pero también aludía a la asociación humana constituída por su fe que la simbolizaban sus edificios religiosos, sus leyes señaladas por los edificios de gobierno albergados en la Plaza Mayor, de la que se trazaban más y más calles que acomodaban diferentes viviendas, pero también sitios de importancia como las pequeñas plazas y los paseos que disfrutaban muchos de los habitantes que circulaban con gusto, por trajín cotidiano o por obligación laboral. La ciudad vista, anotada, imaginada y posteriormente recreada en globo y configurada con un toque final en el taller de litografía, era una panorámica construída por los mexicanos de mediados del siglo XIX que conocían y comprendían su localidad.

El deseo por componer y/o reciclar panorámicas de la ciudad de México fue muy diferente a lo que terminó haciendo al parecer un artista anónimo francés en “Vue Générale de

México”, lámina publicada por la editorial Dusacq et Cie (Fig. 8) en 1865. Se trata de una litografía hecha 10 años después de la que Casimiro trabajó para la colección de Decaen. No obstante, es la misma toma, realizada desde el mismo punto, de noroeste a suroeste. Pero, la del francés está recreada a partir de una mirada más cercana, donde los edificios y algunos elementos resaltan con más acentuación. Pese a que la lámina está coloreada con tonos azules, cafés y verdes, ya no se divisa diminuta ni extensa. Más bien, el artista ha reducido su magnificencia y sensación de infinito, acaso por haberla recreado a partir de una altura menor. Se piensa que este artista (seguramente viajero) llevó consigo el álbum de *México y sus Alrededores*, y posteriormente hizo esta lámina, utilizando la de Castro como modelo. Es muy notable ver que si vino a México no tuvo el detalle de revisar bien o hacer medidas para esta lámina. Ya que a partir del centro de la ciudad, ni siquiera hay un pequeño atisbo de que la ciudad fue en algún momento cuadrículada, pues las calles, pese a que son rectas, se van disparando hacia todos lados no cuidando la cuadrícula. Además, la representación de la Alameda llama mucho la atención, pues no previno en hacerlo lo más fiel posible a como lucía este distinguido paseo, donde los árboles no se presentan en conjunto su forma geométrica.

Si bien, esta lámina se presenta más en calidad de objeto “postal”, donde pareciera que se intenta dejar la ciudad como recuerdo o intención de que se haga referencia a esa localidad para que fuese conocida. Se sugiere que fue realizada exclusivamente para un público extranjero, acaso para el que nunca había visitado la ciudad, y mostraba desde su hogar ánimos de conocerla, aunque sea a partir de imágenes.

-Delimitación de espacios públicos o libres. (La plaza). “Plaza de Armas de México” (Fig. 9)

Aunque la vista de “La Ciudad de México. Tomada en globo” fue una panorámica aérea que minimizó el equipamiento urbano (debido a la altura a partir de la cual se había tomado), algunos sitios eran muy fáciles de distinguir. Esto se debe por un lado a su constitución (forma), mediante la cual éstos se habían levantado. De igual manera, algunos representaban lugares comunes para los locales, pues eran sitios en donde frecuentemente se congregaban para la realización de sus actividades. Un ejemplo de lo anterior lo encarnaba el lugar de la plaza. Con mayor observación podemos constatar que para la lámina, Castro representó algunos espaciosos cudrilongos que

denotaban la idea de plaza. No obstante, la diferencia radicaba en el cuadrado más extenso de todos. Aquél que se hallaba respaldado por las torres más altas de toda la ciudad, las torres de la Catedral Metropolitana, se trata de la Plaza Mayor.

La Plaza Mayor, Plaza de Armas, Plaza de la Constitución o El Zócalo (como se le conoce actualmente) es quizás uno de los sitios que con mayor énfasis ha predominado en el género de vista urbana desde hace mucho tiempo. Sus representaciones datan desde los siglos XVII y XVIII, y como ya hemos explicado, fue objeto de tema en formatos como óleos y biombos.

Seguramente, la Plaza Mayor equivalía para los decimonónicos la historia antigua que traía a la memoria el poderío de Tenochtitlán, o posiblemente el auge colonial constituido por los cuatro sitios que rodeaban este espacio: La Catedral Metropolitana, Palacio Nacional, Diputación y Portal de Mercaderes. Lo que sí es cierto es que predominó un gusto (en los artistas) por representar la plaza a partir de los dos últimos siglos novohispanos.

Lo anterior seguramente se debió a que el artista que residía en Nueva España comenzó a otorgarle un significado propio a su lugar de origen. Por tal, la Plaza Mayor, consagrada como el punto céntrico, respondía para muchos no sólo el lugar aledaño de donde vivían, sino el sitio en el que se veía en conjunto cuatro cosas de manera simultánea: la religión, la policía, el gobierno y la prosperidad de la ciudad. Algo que como ya hemos visto, se encajonaba dentro de los preceptos teóricos antiguos y los más recientes fundamentados en las bases neoclásicas de la *policía*. De tal suerte que, la plaza no sólo significaría de importancia por ser elemento regulador de la traza urbana, sino porque ella integraba los símbolos administrativos, de devoción y el comercio.

Tal y como vimos en una sección anterior, los óleos y biombos del siglo XVIII dejaron ver representaciones de algunos puntos distintivos de la ciudad de México en una sola escena; pero también sobre la Plaza Mayor. La pintura anónima exhibida en el Castillo de Chapultepec, (*Visita de un virrey a la Catedral de México* o *La Plaza Mayor de México*) (Fig. 10) así como la que fue realizada por Cristóbal de Villalpando (*Vista de la Plaza Mayor*), ambas privilegiaron el

género de vista urbana consagrando de importancia el punto central de la ciudad: La Plaza Mayor.

Respecto a las nuevas medidas que iría postulando el ejercicio de la *policía* para finales del siglo XVIII, ésta privilegiaba el espacio de la Plaza Mayor como el idóneo para la representación de la fuerza del estado. Un ejemplo de ello, lo constituyeron las medidas aplicadas en 1796 por el virrey Branciforte en función de la nueva apariencia que debía tener la Plaza. De tal suerte que, tanto la balaustrada y la estatua de Carlos IV en el centro, no sólo le darían un sentido de ornamentación y belleza a este sitio, sino que se acentuaba la importancia del poder del reino en el centro de la capital.

El dibujo y grabado de José Joaquín Fabregat y Rafael Ximeno y Planes (*Vista de la Plaza Mayor de México*, 1797) (Fig. 11) muestra precisamente una vista idealizada de la Plaza Mayor en donde ya se ha aplicado la nueva reforma de la ornamentación en este espacio. Sin embargo, en la lámina toda alusión a los habitantes ha desaparecido, de tal suerte que han quedado minimizados en el extremo derecho algunas figuras diminutas. Lo que resalta más bien en este grabado es la entidad física de la Plaza Mayor simbolizada en el monumento de la Catedral Metropolitana, parte del edificio del Parián, así como la estructura del Palacio del Virreinato. Quedan enfatizados tanto la balaustrada, como la estatua de Carlos IV, representando aquí más bien la fuerza imponente del gobierno monárquico en la capital de la Nueva España. De esta manera quedaba prácticamente nula la idea de la *civitas*, donde la *urbs* adquiere lugar predominante, pero sólo en función al monumento colocado en el centro de la Plaza.

Otras representaciones que llaman mucho la atención son las que se efectuaron después de que se logró la Consumación de la Guerra de Independencia. Por citar algunos ejemplos: el temple sobre tela de Octaviano D' Alvimar (*Plaza Mayor de México*, 1823) (Fig. 12) y el anónimo (*Jura solemne de la Independencia en la Plaza Mayor de México el día 27 de octubre de 1821*, ca. 1823) (Fig. 13). La primera de ellas es una vista urbana que recrea la llegada del emperador Agustín de Iturbide en su carroza después de haber instaurado la Orden de Guadalupe

en la Colegiata. Si bien, como ha señalado Justino Fernández³²³ y otros estudiosos, el viajero trataba de recrear un momento apologético en favor del emperador, al grado de que suprimió detalles como la estructura que cubría la estatua ecuestre y que se encontraba en el centro de la Plaza Mayor. Por tal, esta vista urbana construía para sí una imagen que eliminaba toda alusión al gobierno anterior del virreinato, y lo acentuaba en la escena del carruaje con el emperador a bordo, así como el Pabellón Nacional ondeando en el edificio del Palacio. Esta vista le consagraba una vez más el privilegio a la plaza al ser la representada como el lugar idóneo donde predominaba en este caso, el poder del recién emperador y consumidor de la Guerra de Independencia de México.

La otra representa la festividad en la que los habitantes acudieron a la Plaza Mayor a la celebración de la Jura Solemne de la Independencia. Ninguno de los edificios queda bien enfatizado, más bien lo que aquí llama la atención es la multitud aglomerada en el centro de la Plaza que asiste a la festividad proclamada por Iturbide. Una estructura (en la que se supone se encontraba el libertador con algunos acompañantes) se halla representada casi en el centro. Si bien la estatua ecuestre de Carlos IV se hallaba ahí oculta, lo que llama la atención de nueva cuenta es el énfasis de mostrar en esta vista, que la fuerza del estado estaba bien representada en el centro dónde antes se colocaba la figura del rey español. Ahora la presidía el consumidor de la guerra de independencia, además de que le asistían las multitudes de habitantes.

Son numerosas las vistas urbanas que centraron en tema la Plaza Mayor. Aquí valdría la pena hacer caso de las que representaron los viajeros a partir de los años veinte por medio de óleos, así como en láminas litográficas. Un ejemplo de ello lo es Carl Nebel con una lámina que formó parte de su álbum *The War between the United States and Mexico (Entrada del General Scott, 1851)* (Fig. 14). En ella, tenemos la escena en que el General Scott entraba glorioso con su ejército militar a la Plaza Mayor, después de que había logrado el triunfo sobre los mexicanos en la última contienda en Chapultepec, consecuencia de la intervención estadounidense en 1846-1848. En esta parte, Nebel mostraba mayor interés en las escenas costumbristas, y no en el conjunto de los edificios que se albergaban en la Plaza. La Catedral Metropolitana aparecía para

³²³Véase Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967, 256 p.

otorgarle escala al tema representado, de tal suerte, que se dejaron ver incluso detalles curiosos como un lépero que está a punto de arrojar una piedra hacia los vencedores tras la guerra. Nuevamente, el predominio de la fuerza del poder quedaba configurado en el sitio más importante de la Plaza, sin embargo, lo que le daba un significado a ello, eran los personajes que después de haber conseguido el triunfo, entraban en calidad de vencedores al punto más importante de la Capital: La Plaza Mayor.

Para inicios del siglo XIX, no existían vistas a ojo de pájaro, o sobre montículos que le dieran una perspectiva diferente a la Plaza Mayor. Acaso no había sobresalido aún la idea de querer representar la ciudad en su totalidad; no obstante, también se piensa que más bien no estaban generalizados en nuestro país algunos instrumentos como la cámara lúcida.³²⁴

Los ejemplos más antiguos que conocemos de vistas panorámicas con tema de la Plaza Mayor son dos aguatinas de George R G. Reeve Ackerman (*Mexico, view of the great square and cathedral*, 1826), y que por cierto se publicaron en Europa y después se conocieron en México.³²⁵ Una de estas láminas que nos sirve de ejemplo es la recreación de una vista que muestra en primer plano el conjunto arquitectónico de azoteas de viviendas y edificios. Mientras el observador penetra más en la imagen, denota una lejanía en cuanto al paisaje donde apenas si descubre el edificio de la Catedral Metropolitana y el del Palacio Nacional. Esta panorámica está tomada de dirección suroeste hacia noroeste por encima de una de las azoteas. Dichas plataformas que seguramente le sirvieron al artista para reconstruir su imagen son el tema principal en la lámina. En éstas queda muy aludida la función de mirador donde se asoman algunos diminutos habitantes. La lámina deja ver una vía que por un lado, muestra un poco de la traza de la ciudad, así también en ésta se perciben los transeúntes que la circulan. Quizás lo que más llama la atención en esta vista es que pese a su título: “Vista de la Gran Plaza y Catedral”, ambas quedan subordinadas al tema, pues ninguna de ellas aparece en primer plano. La Catedral se muestra en un plano muy lejano, mientras el espacioso cuadrado de la plaza ni siquiera se

³²⁴ Arturo Aguilar Ochoa, “Pedro Gualdi, pintor de perspectiva en México”, *op. cit.*, p. 55.

³²⁵ *Ibidem*; p. 54. Así también, se podría citar en esta parte el Panorama de Burford de 1825, tomado de los dibujos de Bullock.

alcanza a distinguir. Si bien, el mérito de esta lámina radica en la visión de conjunto que proporcionaba este tipo de vistas.

Seguramente, Pedro Gualdi se inspiró en estas aguatinas de Ackerman para que en el año de 1842 publicara cuatro vistas de la Ciudad de México tomadas desde las torres de la iglesia de San Agustín con sus respectivas explicaciones. Tal y como ha referido Arturo Aguilar, al parecer estas láminas tuvieron sus modelos en unos óleos que recrearon el mismo tema.³²⁶ Gualdi vendría a ser el primero que realizó vistas panorámicas de este tipo en óleos en nuestro país, así como el pionero respecto a publicarlas mediante litografías en México.

Una de estas vistas, que por cierto se conoce también su representación en óleo es “1ª Vista del Panorama de Méjico tomada desde la Torre de San Agustín”. (Fig. 15) Se trata de una toma muy similar a la que realizó 16 años antes Ackerman. Esta lámina también se dirige del suroeste hacia el noreste. Sin embargo, el artista italiano prolongó su visión mostrando una mayor parte del conjunto arquitectónico del lado izquierdo. Queda aludida de nueva cuenta La Plaza Mayor en que predomina como tema principal el conjunto de azoteas, torres y cúpulas de los edificios. A diferencia de la que hizo Ackerman, ésta no muestra habitantes en los miradores, así también, apenas si se alcanza a notar el trazado del Palacio Nacional. Si bien, la Catedral Metropolitana levanta sus imponentes y altas torres frente a todos los demás edificios. Se piensa que esta vista está tomada muy por encima de la altura de las azoteas, lo que sugiere, al igual que la que realizó el inglés, que fue más bien una reconstrucción posterior hecha a partir de estudios y apuntes concienzudos para lograr estas vistas urbanas. No obstante, lo que sí se percibe es la calle que no se alcanza a divisar hasta donde se pronlonga, lo que hace pensar una vez más en el gran trabajo de perspectiva de Pedro Gualdi, y que contrasta con la alusión para la Plaza Mayor. Aquí también lo que se supone es que mientras más lejos se situara el artista, tendría una vista menor sobre el cuadrado, aunque también pensamos que no fue de su interés representarla.

Ambos ejemplos de estos dos viajeros que vinieron a México pueden ser catalogados como miradas corográficas. Las representaciones de cada uno de ellos terminan siendo vistas urbanas que se basaron en querer construir una imagen que privilegiaba los elementos

³²⁶ Arturo Aguilar Ochoa, “Pedro Gualdi, pintor de perspectiva en México”, *op. cit.*, p. 51.

arquitectónicos, así como el espacio de la ciudad. Si bien, los dos tienen intenciones de recrear a lo lejos una perspectiva de la plaza, terminan por subordinarla a la entidad física, donde ni siquiera los habitantes son imprescindibles. De tal suerte que incluso para sus láminas, quedarán subordinados los poderes político, religioso y el comercial ante la sensación de conjunto que sólo apunta hacia las azoteas desde donde seguramente les causó asombro la toma del centro de la ciudad. Trece años después de que Gualdi ofreciera en venta sus panorámicas, Casimiro Castro dibujó y litografió una lámina que llevaba en título la siguiente leyenda: “Plaza de Armas de México” (Fig. 9) para la primera edición de *México y sus Alrededores* en 1855. El texto correspondiente a la lámina fue escrito por Luis G. Ortíz quien la describía de manera muy breve: “La plaza de armas o plaza de la Constitución, es amplia, hermosa, y forma casi un cuadrado perfecto”.³²⁷

Si para G. Ortíz hablar de la Plaza Mayor no fue tema principal, amén de presentar en el texto más bien una alusión muy corta sobre los edificios aledaños a este espacio cuadrado, no será éste el objetivo de muchos los viajeros y de los locales que dejaron constancia en la parte literaria y plástica sobre él.

Sin embargo, respecto a la parte visual creemos que es Castro el que trata con mayor énfasis el tema de la plaza, no sólo entendiéndola como el cuadrilongo principal en la ciudad, ya que tampoco ésta queda referida en función solamente de la entidad física. Tenemos que “Plaza de Armas de México” es el primer ejemplo bien logrado sobre el conjunto de lo que representaba la plaza respecto a los preceptos que dictaban los anhelos del buen ejercicio de la *policía* en México.

Nuevamente, una vista panorámica nos muestra como tema principal una toma que va dirigida de dirección suroeste a noreste. La imagen está capurada por encima de las azoteas, muy similar a las realizadas por Ackerman y Gualdi. Sin embargo, ésta presenta un enfoque aún más cercano hacia la parte suroeste. De esta manera, en un primer plano queda presentada una fracción de las mismas azoteas y parte de la cúpula de una iglesia que en las imágenes de los viajeros quedaron aludidas. En un segundo plano, Castro (dibujante de esta lámina) recreó las

³²⁷ Luis G. Ortíz, “Plaza Mayor de México” en *México y sus Alrededores*, *op. cit.*, p. 17

azoteas que fungían de mirador pero de dos edificios que reconocemos con más detalle: se trata de una de las partes laterales y traseras de La Casa Municipal y el de los Portales. Si bien, entre más se acerca el observador a los planos más lejanos, descubre una perspectiva de las fachadas del Palacio Nacional y la Catedral Metropolitana, misma que se halla rodeada por la arboleda en todos sus lados. Estos cuatro edificios: Los Portales, Casa de Diputación, Palacio Nacional y Catedral Metropolitana se hallan cercando un cuadrilongo espacioso poblado de diminutas figurillas humanas: La Plaza Mayor, La Plaza de Armas, La Plaza de la Constitución y el Zócalo.

A diferencia de las tomas previas que los viajeros realizaron, Castro se inspiró en ellas para crear una vista que denotara mayor cercanía en un punto determinado: La Plaza. No hay un objetivo análogo de querer abarcar la totalidad en esta parte, ello lo realizó en la vista aérea tomada en globo. Más bien en esta litografía queda señalada la función que debía tener la Plaza Mayor; los conceptos antiguos y los nuevos preceptos ilustrados sobre la buena *policía* quedaron por un lado reflejados en esta lámina.

El incluir una toma cercana sobre la plaza central en la obra de *México y sus Alrededores* enfatizaba la importancia de este espacio en la vida del ciudadano. Por una parte, porque quedaba aludido el punto a partir del cual partirían las calles principales, lo cual señalaba orden en la traza. Además, la vista presenta una parte (aunque sea) de los edificios principales que se ubican en el centro de la ciudad. Eran éstos los edificios que proporcionaban día a día la administración de gobierno de la ciudad, la religiosidad, la alusión a los Supremos Poderes de la Nación y una opción para la compra-venta de productos y artículos, espacio generador de economía. Los cuatro eran (en general) para muchos de los ciudadanos de mediados de siglo XIX indispensables para su vida.

De igual manera, quedaban sugeridos en esta lámina los preceptos ilustrados para la *policía* que repercutirían en el México del siglo XIX. Es así que la plaza recreada es un espacio que expone las mejoras que se le han hecho, de tal suerte que cualquiera que la viera podría pensar en que es una plaza que sigue los lineamientos de una buena *policía*: es funcional, útil, cómoda, bella y ordenada.

Sin duda alguna, el edificio que se reconoce más fácilmente es la Catedral Metropolitana, de la cual destacan sus torres altas, así como la parroquia que se halla contigua a ella: El Sagrario. El poder religioso quedó aludido mediante la representación de dicho inmueble, en el cual ondea una bandera mexicana. Como ya hemos visto, pese a que los intelectuales de la época señalaban las fachadas churriguerescas pertenecientes a un estilo decadente o deplorable, o lo que es lo mismo, de bajo mérito, señalaban por ejemplo, al Sagrario Metropolitano como un sitio que arquitectónicamente tenía la “fachada agradable”.³²⁸ Así también, la consideraban importante porque era la primera parroquia construida en la ciudad, y que evocar recuerdos que inspiraban sus creencias religiosas.³²⁹

No obstante, tenemos que para la época, el edificio de “La Catedral Metropolitana” era el más bello y monumental. Todos los residentes locales y viajeros halagaban y enfatizaban su fachada exterior, así como el lujo y ornamentación que decoraba su interior. La Catedral no sólo hacía referencia a la religiosidad de los creyentes; debido a su prestigio por ser sede del poder arzobispal, este inmueble gozaba de popularidad, reconocimiento y preferencia, entre muchos otros.

No por nada su evocación apareció de manera muy repetida en el álbum de Decaen. Amén de estar en la Plaza Mayor, la Catedral le proporcionaba a quien la visitara la posibilidad de regocijarse ante la gran decoración y pompa cifradas en sus altares, sus bóvedas, sus ventanas, su coro, el presbítero, el ciprés, candelabros, imágenes y estatuas sobre escenas bíblicas, de apóstoles, santos y evangelistas. Así como la impresión ante las alhajas y enseres eclesiásticos ocupados por los sacerdotes que realizaban sus oficios dentro de la Catedral. No por nada, este edificio se constituía la sede de muchas celebraciones religiosas y civiles, y que implicaban un festejo que retribuía un agradecimiento en favor a Dios. Un ejemplo de ello quedó representado en una de las láminas de *México y sus Alrededores*: “Interior de la Catedral de México. En el día

³²⁸ Francisco González Bocanegra, “El Sagrario” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed; *op. cit.*, p. 7 y Marcos Arróniz. *Manual del viajero en México*, *op. cit.*, p. 61. Incluso Niceto de Zamacois lo llamó “lunar”, debido a que desfiguraba respecto a las proporciones de la Catedral. *Cfr.* Nieto de Zamacois, “La Catedral de México” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed. *op. cit.*, pp. 31- 32.

³²⁹ González Bocanegra, *op. cit.*, p. 7.

26 de Abril de 1855 en que se celebró en ella la Declaración Dogmática de la Inmaculada Concepción de María Santísima” (Fig. 16).

Esta lámina hecha por Casimiro Castro muestra el interior de la Catedral Metropolitana, donde resalta el prebisterio de la iglesia, en el que aparece el ciprés que había construido Lorenzo de la Hidalga. Así también, llama la atención parte del fresco dedicado a la Asunción de la Virgen realizada por Rafael Ximeno y Planes en la cúpula. No obstante, lo que atrae más al observador es la decoración y la riqueza de la cual se caracterizaba este edificio. Incluso, en la litografía un episodio quedó subordinado a la recreación del lujo y pompa representado en los candelabros, los balcones y las columnas que sostienen dicha iglesia monumental. Se trata del festejo que se realizó por haberse declarado dogma de fe la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen.

Mariano Galván recordaba sus efémerides de 1855 en su calendario, que al publicarse la bula papal se había decretado el festejo anual por este acto el día 8 de diciembre. Así también, el día 26 de abril debía ser el día en que la Catedral Metropolitana ofreciera agradecimiento respecto a este acontecimiento. Pese a que Galván señaló algunos de los festejos a la Santísima Virgen efectuados en varios conventos o iglesias de renombre en la capital, el que se celebró en la Catedral Metropolitana recibió mayor espacio y énfasis respecto a la narración del evento. El escritor del calendario recordaba la solemnidad que acarreó dicha festividad en la que toda la ciudad se engalanó y adornó. La Catedral Metropolitana recibiría el día 26 de abril de 1855 a las principales autoridades de gobierno y religiosas, entre ellas al presidente Antonio López de Santa Anna, dos arzobispos y varios de los obispos. Galván dejaría en la memoria que fue un suceso en el que asistió “[...] una numerosísima concurrencia de lo más distinguido de la ciudad”.³³⁰ Si bien, el festejo se prolongaba en las procesiones en las que se paseaba la imagen “en un magnífico carro triunfal”; en esta lámina quedaba enfatizado el predominio del interior de esta sede que había ofrecido sus aposentos para celebrar esta gran festividad en unión del poder del gobierno federal y el eclesiástico. En la misma lámina se aludía la fuerza de la autoridad en este

³³⁰ Mariano Galván, *Calendario del más antiguo Galván, op. cit.*, p. 22.

inmueble con motivo de una de las celebraciones que causó mayor revuelo en los habitantes mexicanos de mediados de siglo XIX.

Otra de las fachadas representadas en la lámina de “Plaza de Armas” es la del edificio de Palacio Nacional. Aquél inmueble que en la opinión de los literatos se describía como “[...] edificio sin mérito arquitectónico alguno; pero que por su masa y la sencillez de su fachada, presenta un aspecto imponente”.³³¹

Y si para los escritores el Palacio Nacional no se distinguía por ser un edificio monumental o bello, (algo que nos hace pensar el por qué la primera edición en la obra de Decaen no lo representó como tema principal en una de las láminas)³³² al menos en la litografía de “Plaza de Armas” si quedó aludido pero en función de la plaza. Y es que este edificio vendría a ser funcional debido a todas las actividades políticas que se llevaban a cabo dentro de él. Las tres fachadas correspondían a los tribunales, la tesorería general, entre otros. El salón de recepción ahí se hallaba, sitio en el que Santa Anna disfrutaba de un lujo desmesurado cuando ofrecía ceremonias. Así también, el Palacio alojaba tanto la cámara de diputados como el salón de senadores.³³³ En suma, la trascendencia del Palacio Nacional radicaba en que ahí se encontraban instalados los Tres Poderes Supremos de la Nación representados en la figura presidencial, la emisión de las leyes y la administración de la justicia que desembocaban en todo el país. La litografía de Castro incluso deja ver enarbolado el pabellón nacional en medio de la torre del reloj, detalle que aludía de igual manera la fuerza de estos tres poderes sobre el país entero.

Casa Municipal, Palacio Municipal o Diputación fue otro edificio representado en el que sólo le vemos la fachada lateral, pero que resaltan las azoteas y la bandera nacional ondeando. Pese que este inmueble (del cual también era elogiada su construcción) no luce su fachada en la

³³¹ Luis G. Ortiz, “Plaza Mayor de México” en *México y sus Alrededores*, *op. cit.*, p. 17.

³³² El tema del edificio de Palacio Nacional quedará representado, pero hasta la segunda edición de la obra en 1864. Fue una litografía realizada por Casimiro Castro y titulada “Palacio Nacional de México. Entrada del ejército federal el 1º de enero de 1861”.

³³³ Marcos Arróniz, *op. cit.*, pp. 99-104.

imagen (tema que fue representado en una estampa), alude más bien a la función que tuvo y su importancia respecto a la plaza.

Aunque ya hemos hecho alusión al cometido de la Casa Municipal, es importante en esta parte refrendar que para la plaza constituía de importancia albergar ahí el cabildo de la ciudad. De tal manera, que se enfatizaba también el gobierno de la ciudad con la representación de un fragmento de su construcción. La Diputación no sólo contenía en su interior el Ayuntamiento de la ciudad (oficinas de gobierno), sino la cárcel, viviendas alquiladas por particulares y la lonja. Esta lonja más bien estaba destinada para los comerciantes que hacían negocios mercantiles, donde los que acudían eran los socios fundadores y suscriptores que o habían aportado al arreglo del local o a los gastos que generaba el edificio.³³⁴

Si los comerciantes que hacían negocios particulares quedaban sugeridos en el sitio de la Lonja, otros sitios que señalaban el núcleo del comercio también quedarían representados en la obra de Decaen. Por un lado, en la misma estampa de *México y sus Alrededores* quedaba referenciado un fragmento de Los Portales, del que destacaba el de Mercaderes, señalado por Zamacois como “el bazar de México”.³³⁵

Arróniz acentuaba el lamentable hecho de que no se hubiera planeado bien la construcción de los Portales, pues todos eran diferentes, y ello repercutía en el atractivo de la plaza, de lo contrario mejoraría la vista de ésta.³³⁶ Sin embargo, este edificio ofrecía en venta todo tipo de artículos y productos para todas las clases sociales. De tal suerte que era posible acceder al Portal de Mercaderes, al Portal de las Flores o el de Los Agustinos. En el primero de ellos se establecían negocios, y albergaba “tiendas de quincalla, sombrerías, librerías, colegios científicos, fondas, cafés [...]”³³⁷ En el segundo se vendía lienzos; no obstante, habían puestos destinados a la venta de productos para la “gente pobre” como sarapes, sombreros, ropa y rebozos; así como flores de papel.

³³⁴ Marcos Arróniz, *op. cit.*, 104-106 pp.

³³⁵ Niceto de Zamacois, “Palacio Municipal de México”, en *México y sus Alrededores*, 1ªed, *op. cit.*, p. 8.

³³⁶ Marcos Arróniz, *op. cit.*, 105-106 pp.

³³⁷ Niceto de Zamacois, “Palacio Municipal de México”, en *México y sus Alrededores*, 1ªed, *op; cit.* p. 8.

Ésto significa que pese a la destrucción del Parián en la década de los años cuarenta (principal núcleo comercial alojado en la plaza durante muchos años) la Plaza Mayor seguía aludiendo este punto distintivo en el que se consagraba la venta, aunque no fuera de productos de primera necesidad. Los Portales vendrían a ser trascendentales en la plaza porque constituían parte del núcleo económico de la población citadina. Si bien, uno de los mercados principales había desaparecido del ancho cuadrilongo, pervivían en su alrededor aquellos locales destinados a cubrir algunas satisfacciones de los ciudadanos.

No obstante, han quedado sin señalarse en esta litografía, por un lado, las pequeñas figuritas humanas que se hallan en las azoteas de los edificios de Los Portales y de la Casa Municipal. Hombres y mujeres asomados hacia el punto central: La plaza, la cual era sede de un evento o celebración.

Nuevamente quedaba enfatizada la importancia de la plaza como el escenario de los eventos trascendentales en la ciudad. Procesiones religiosas o fiestas cívicas se desarrollaban en este tipo de espacios, demarcando una vez más la superioridad del poder eclesiástico o del gobierno federal o municipal. En esta vista se sugiere la asistencia de los capitalinos ante un desfile militar. Un acercamiento con mayor detalle permite sugerir que se trata de un desfile practicado por soldados que se encuentran formados mediante batallones. Uniformados y bien armados con el rifle al hombro, hace pensar quizás en esta estrategia del último mando de Santa Anna en donde una de las cosas que predominarían en su gobierno sería la fuerza del ejército militar.³³⁸

Sin embargo, más que el desfile en sí, lo que aquí llama la atención es la función de este tipo de eventos en las plazas. La fundamentación bajo los preceptos de la *policía* externaban también en ella la aglutinación de los habitantes en un evento que era posible admirar, pero que también fungía para su entretenimiento. La Plaza Mayor se levantaba para la unión de la devoción, las leyes, el comercio, pero también para las diversiones o reuniones en las que los personajes reconocían la superioridad del gobierno federal y capitalino. El basamento del zócalo

³³⁸ Esto también recuerda la sugerencia de Roberto Mayer de que en la lámina de “La Catedral” quedaba representado un carruaje que escoltaba la figura de “Su Alteza Serenísima” por el batallón de lanceros.

y los cuatro trazos que de éste se desprendían hacia las esquinas nos sugieren un mayor acercamiento a la escena, en la que es posible identificar la población dispersa en el mismo centro de la plaza. El poder de la fuerza militar sostenido por el gobierno presidencial era presenciado ante la muchedumbre de los capitalinos que se asomaban ya no sólo desde los miradores, sino en el mismo cuadrilongo.

Esta vista tendría sus repercusiones en las siguientes láminas sobre la Plaza Mayor en las ediciones posteriores que se hicieron para *México y sus Alrededores*. Se conocen tres ejemplos distintos a la primera que hizo Casimiro Castro. Dos de ellas muestran más bien ángulos abiertos. Una que fue tomada desde la Catedral Metropolitana (*Plaza de Armas de México, desde la Catedral*) mostraba la plaza central cercada de algunos árboles, un par de faroles en el cuadrilongo, así como el basamento en el centro. La otra tomada desde el edificio de los Portales (*Jardín de la Plaza de Armas*) presentaba la plaza rodeada de una balausrada y llena completamente de árboles y fuentes que hacían pensar en la función de un jardín, algo que aludía a su embellecimiento y hacía pensar en algunas de las reformas que proyectó el emperador Maximiliano de Habsburgo para la ornamentación y decoro de la ciudad de México.

No obstante, una toma similar a la pionera de C. Castro para la edición de 1864, en la que desaparecía completamente la cúpula de la iglesia, se presentaba como la copia que secundaba la primera (Fig. 17). En ella, la arboleda y la balaustrada en el centro llamaban la atención; así como las diminutas figuras en la plaza que al parecer seguía presenciando desfiles militares, pero ahora seguramente de la fuerza francesa.

- La salubridad pública. (Los mercados). “El Mercado de Iturbide. Antigua Plaza de San Juan” (Fig. 18), “Trajes Mexicanos” (frutera) (Fig. 19) y “La Calle de Roldán y su desembarcadero” (Fig. 20).

En el buen ejercicio de la policía también existió la preocupación de la limpieza en la ciudad. De tal suerte que como ya hemos comentado, el gobierno se ocupó de ese asunto por lo que una de sus funciones fue implementar la higiene en calles, el empedrado, la recolección de la basura,

entre otros. Si bien, los mercados fueron objeto de su atención debido a la suciedad e infección que estos representaban por todos los productos que en ellos se vendían.

En la ciudad a mediados de siglo XIX existían cuatro establecimientos de mercados fijos: El Volador, Iturbide, Santa Catarina y Villamil.³³⁹ De éstos, sólo uno de ellos fue representado en una de las láminas de *México y sus Alrededores*.

“El Mercado de Iturbide. Antigua Plaza de San Juan” (Fig. 18) fue una litografía que aludía en tema a otras dos en la obra de Decaen. Se trata de “Trajes Mexicanos” (frutera) (Fig. 19) y “La Calle de Roldán y su desembarcadero” (Fig. 20). La primera de ellas señalaba el comercio de productos de primera necesidad en una sección de la plaza central. Los vendedores y compradores se muestran en un pequeño segmento de la que antes fue acogedora del gran mercado Paríán, y que para estos años sólo prevalecía como recuerdo de los ciudadanos.

Para la segunda se recreaba el alma del comercio en una de las calles de las periferias de la ciudad: La Calle de Roldán. “La Calle de Roldán y su desembarcadero” representaba más bien otro punto del comercio indispensable pero más bien para los vendedores de la ciudad. En esta parte se compraban los productos de primera necesidad que serían vendidos en los distintos tianguis, mercados y puestos de “México”. No obstante, siempre fue muy criticado el concentrado que se formaba ahí debido a la muchedumbre que acudía ahí a hacer las compras, cosa que traía como consecuencia que se despidieran olores fétidos y que se veían reflejados en las aguas negras del mismo canal.³⁴⁰

Lo anterior vendría a contrastar con la alusión al mercado de Iturbide, tema que Zamacois trataría para su texto respectivo, donde él mismo resaltaba el proyecto de construir este tipo de establecimientos, tanto para el beneficio del comercio, como para el embellecimiento y la funcionalidad de espacios que anteriormente habían tenido un aspecto deplorable debido a las condiciones lamentables de suciedad o pobreza en la que se encontraban.³⁴¹

³³⁹ Marcos Arróniz, *op. cit.*, 107-109 pp.

³⁴⁰ Francisco González Bocanegra, “Calle del Puente de Roldán” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed; *op. cit.*, p. 16.

³⁴¹ Niceto de Zamacois, “Mercado de Iturbide. Antigua Plaza de San Juan” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed; *op. cit.*, p. 31.

Este mercado, el cual se puso en función en el año de 1850 respondía a estas demandas de construir estos sitios al aire libre para implementar la sanidad e higiene en este tipo de espacios que eran muy susceptibles a los focos de infección.

La litografía de Casimiro Castro y J.Campillo no sólo hacían alusión al comercio desplazado a estos puntos de la ciudad (Plazuela de San Juan), sino la necesaria proyección de este tipo de estructuras metálicas y acondicionadas con algunos espacios exteriores para ventilar los malos olores ahí generados. De tal suerte que para esta lámina en un plano más lejano, las iglesias de San José y San Juan de la Penitencia hacían su aparición, bajo ellas una estructura grande con locales internos y un espacio exterior en el que se hallaban una cantidad de figurillas humanas aludiendo a la compra- venta en ese sitio. Bajo “sombrajós”, sentados o parados se hacía referencia al comercio en este tipo de lugares. El balaustrado de madera que cercaba el mercado, así como la pequeña escena recreada en el extremo derecho inferior de la estampa donde aparecían dos gendarmes en caballo y a pie, aludían al seguimiento de los puntos que debía ejercer la *policía*. De tal manera que se sugería la reglamentación y el buen uso de los mercados, así como el cuidado que la presencia de los vigilantes ejercían para que se llevara a cabo la civilización.

La ciudad que recrean los dibujantes- litógrafos es poblada, autosuficiente, próspera, limpia, saludable, devocional, con buen gobierno, erigida con muchos edificios públicos: civiles y religiosos; sustentada en habitantes que en su mayoría son trabajadores, pero que también son partícipes de las diversiones y el relajamiento que la vida cotidiana y la ciudad le ofrecen. En general, era la ciudad ideal representada a través de imágenes, una ciudad que no sólo estaba a punto de ser transformada radicalmente, sino que se regía aún por los preceptos que dictaba el ideal de *policía* para una mejor convivencia entre los capitalinos.

V. CONCLUSIONES.

Los discursos visuales son concebidos en un tiempo y espacio determinados. Algunos de ellos consiguen un auge exorbitante, otros no figuran dentro de la fortuna crítica del momento y son olvidados poco a poco. Por un lado, una de las tareas del historiador del arte ha sido rescatar estos discursos del abandono y olvido. Así también, y pese a que hayan gozado de demanda, se ha propuesto otorgarles un significado que los aleje del mero acto contemplativo y/o de una función ilustrativa.

Si bien, hemos visto que durante su primer edición, la obra de *México y sus Alrededores* aseguró una clientela que en primer instancia se limitó a un público local. A lo largo de este estudio, hemos podido comprobar que su éxito se debió a la combinación de varios factores. La dirección y coordinación del álbum por parte de José Decaen, la inclusión de textos escritos por las plumas literarias más destacadas del momento, la labor artística de dibujantes entre los que destacó Casimiro Castro, así como la elección de los temas y subtemas que mostraban la imagen idílica de la Ciudad de México y los sitios aledaños a ella. Sin embargo, mucho tuvo que ver la difusión que le hizo el discurso de la prensa, el cual engalanaba con énfasis, no sólo las láminas litográficas o los textos, sino al propio editor.

Esta notable popularidad que la edición príncipe alcanzó, también se debió a que simultáneamente no hubo proyecto litográfico o álbum ilustrado que rivalizara con ella. No tenemos noticia de que para los años de 1855-1856 fuera publicada otra colección de vistas urbanas, tipos populares y edificios en un solo producto, o lo que es lo mismo, en un solo álbum. Sólo la obra de *Los Mexicanos pintados por sí mismos* tuvo un fin similar, incluso, mediante entregas, lo que se trató de hacer fue conseguir suscriptores que adquirieran varias láminas y textos de “tipos populares” u oficios y formaran su colección. Sin embargo, la obra de Murguía no generó el mismo gusto ni entusiasmo como la obra de Decaen, de tal suerte que a pesar de ser más barata, suponemos que no alcanzó el mismo tiraje como si lo hizo *México y sus Alrededores*.

El trabajo de Decaen como editor, la prosa literaria, la temática, el formato, y la estética en las láminas, amén de su atinada difusión en los diarios provocó que *México y sus Alrededores*

se concibiera como una opción de reedición durante los siguientes años de la segunda mitad del siglo XIX. Se conocen tres reediciones, entre ellas: la de 1863-1864, la que data del año de 1874 y una última en 1878, si bien, no dejaron de venderse ejemplares de la primera edición, con o sin textos.³⁴² Sin embargo, lo que más llama la atención es el empeño puesto por el editor para que en las siguientes versiones se hicieran cambios o añadiduras en la parte visual. De esta manera, no sólo se estaría viviendo una transformación provocada por los cambios modernizadores en la segunda mitad del siglo XIX en nuestro país, sino que el mismo álbum iría mostrando en algunas de sus estampas aquellas consecuencias que percibieron los habitantes y la misma ciudad de México a raíz de las reformas instauradas por los liberales. Así también, es posible notar que algunas de las láminas sólo recibieron mínimos cambios, pues es el mismo formato, pero, se les agregó color, personajes, algún episodio curioso, entre otros. Lo anterior también sugiere en que el editor y su equipo quisieron innovar con las nuevas técnicas de color, formatos, etcétera; por tal, la apariencia de la última edición se aleja completamente de lo que fue la príncipe, ésta última adquiere otros tintes que hacen pensar en el uso de la cromolitografía. De igual manera, se asoman nuevos temas y subtemas en las estampas, aunque éstos son muy pocos, ya que, o se aprovechó el mismo tópico para hacer una distinta versión, o sólo se le agregaron nuevos elementos dentro de la composición (Fig. 21).

No obstante, la fama y popularidad que la obra recibió no sólo se concentró en las reediciones que sucesivamente se fueron publicando. Pocos años anteriores a 1867 fueron ejecutadas varias pinturas murales en la casa de “La Moreña”. Un inmueble construido en La Barca (estado de Jalisco) y que le perteneció al cacique y hacendado, partidario de las tendencias conservadoras: Francisco Velarde (El Burro de Oro). Al parecer, dichas pinturas fueron realizadas por Jacobo Gálvez y Gerardo Suárez, artistas muy reconocidos dentro del gremio de pintores regionales en Guadalajara. Más allá del contexto histórico (que implica al dueño de esta residencia) en el que se ejecutaron estas pinturas, vale la pena señalar que algunas de las láminas

³⁴² Aunque Decaen falleció en el año de 1866, había estado asociado con Víctor Debray años previos. Después de su muerte, el establecimiento litográfico estaba dirigido solamente por Debray. Pocos años después (1875) el negocio lo comandaba C. Montauriol, quien se hacía notar por medio de los siguientes datos: Lito, Debray Sucesores. Cfr. Roberto L. Mayer, “Nacimiento y desarrollo del álbum *México y sus Alrededores* en C. Monsiváis, *et. al., op. cit.*, p. 154.

de la primera edición *México y sus Alrededores* sirvieron de inspiración, modelos y fuentes iconográficas para ciertos murales.³⁴³ Son alrededor de 15 pinturas (escenas o personajes) con temas campiranos y ciudadanos que se muestran en las distintas paredes de los corredores de la casa jalisciense. De éstas, diez fueron producto de la influencia de la primera edición de Decaen, donde quedaron plasmados algunos episodios o personajes característicos (aislados) en alguno de los muros. Por un lado, cabe mencionar que están reproducidos casi de manera fiel, donde sólo algunas cosas mínimas se alteraron como algunas figuras, y que se piensa se debió a que los pintores no manejaban muy bien el trazo de dibujo (como sí lo hicieron C. Castro, J. Campillo, L. Audá y G. Rodríguez). No obstante, la técnica en muro la dominaron a la perfección, cosa que ha llevado a que pese a su restauración, las pinturas no hayan sufrido muchos daños a través del tiempo por casi dos siglos.³⁴⁴ También los pintores se explayaron y decidieron cambiar algunos trasfondos o escenografías originales de las estampas de Decaen, y con toda libertad recrearon ambientes de fondo distintos. Respecto a esto, hubo supresión de personajes que no son los protagónicos en las escenas, además de que todas las pinturas presentan diferentes colores muy llamativos como azul, amarillo, verde, café, entre otros.

La mayoría de las pinturas inspiradas en la colección de *México y sus Alrededores*, pese a que algunas son pertenecientes a temas y subtemas de la ciudad de México dan la impresión de que han sido capturadas en el paisaje de campo o rural. Si no conociéramos la fuente directa, podríamos creer que son episodios de alguna región de la provincia del país. De tal suerte que en los muros han sido captados los oficios y escenas costumbristas como el baile popular, mismo en el que a partir de la litografía que hizo Casimiro Castro y J. Campillo: “Trajes Mexicanos Un Fandango”, se recreó el climax de una reunión en el exterior de alguna región. A diferencia de la lámina original, que más bien presenta un espacio cerrado donde sus paredes aparecen adornadas de utensilios culinarios, estampas y símbolos religiosos, así como muñequitos colgados, ésta se halla al aire libre, Se han reunido hombres y mujeres para bailar, comer, tocar música, beber, en

³⁴³ Arturo Camacho Becerra, *Álbum del tiempo perdido: pintura jalisciense del siglo XIX.*, Jalisco, El Colegio de Jalisco, FONCA, 1997, p.114 y Fausto Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia*, México, Fondo editorial de la plástica mexicana, 1985, p. 80.

³⁴⁴ Cfr. Arturo Camacho Becerra, *op. cit.*, y Sergio Montero, *La restauración de los murales de la Moreña*, México, INAH, 1991, p. 38.

pocas palabras: para convivir. Los personajes representados se hallan en el meollo de la celebración, aquello que denominaban fandango, fiesta en la que la clase popular coincidía y que generalmente tenía consecuencias graves debido a los efectos que el alcohol producía. (Fig. 22).

Las paredes también muestran al tlachiquero y la indígena, personajes del frontispicio de la obra de Decaen, quienes ahora se encuentran separados por una puerta de la misma casa de la hacienda. En el fondo, aparece la vegetación mexicana y sobre el dintel de la puerta un monolito que refiere la época precolombina. Los oficios que recuerdan a los tipos populares como los indígenas, los vendedores de carnero y pato con su horno sobre la cabeza, las mujeres que vendían patos, el lechero, el tocinero, el pulquero cargando sus odres, el lépero, el charro o chinaco, las mestizas o chinas, el aguador, entre otros, hacen su presencia en el resto de los muros de manera escénica o aislada. Sin embargo, las figuras ya no hacen pensar solamente en la idea de la tipificación o clasificación de personajes citadinos y campiranos. Lo que aquí vale la pena comentar es que estas pinturas (tomadas de otra fuente) no son sólo importantes por sumarse a los ejemplos del imaginario popular que se fue creando en los años *a posteriori* de la primera edición de la obra litográfica de Decaen. Más bien, creemos que la trascendencia radica en los temas seleccionados, pues se trata de las costumbres, los oficios: las clases bajas e indígenas los que están representados. Las escenas y los personajes que originalmente son de la Ciudad de México o de sus sitios periféricos fungen como los modelos para ser transportados, ya no sólo a la estampa litográfica en el álbum, sino en un formato mucho mayor: una casa de un hacendado importante de la época. De tal suerte que la tónica costumbrista es la elegida para decorar la casa de Velarde, pensando no sólo en que estos temas fueron los más practicados por los pintores de Guadalajara, sino que estos asuntos vienen a ser los preferentes para dar una idea ya no sólo de ciudad, sino de la misma República Mexicana. Lo anterior quiere decir que se seleccionaron estos temas (no al azar) sino porque visualmente recrean una idea de lo mexicano y de México (el país). No por nada son transportados, mínimamente alterados y lucidos en una casa de una región de Jalisco. Aquí lo trascendente ya no es la idea de Ciudad de México, sino lo mexicano: lo popular, lo costumbrista, quizás ya lo nacional, que si bien para la época, el año de 1865, no estaba configurado totalmente, si algún habitante lo veía podría asociarlo con lugares comunes que le eran propios. (Fig. 23 y Fig. 24)

Si los murales omitieron un poco la idea de ciudad de México, esto no sucedió con la colección de estampas: *El Álbum Mexicano*, en la que por cierto participó Casimiro Castro. Dicha publicación editada en el año de 1885 por C. Montauriol es en formato y estética otra cosa completamente distinta. Fueron estampas realizadas a base de cromolitografías y más pequeñas, donde ya no sólo quedó retratada la Ciudad de México, sino varios lugares característicos de la República Mexicana.

No obstante, tal y como ya ha sugerido Fausto Ramírez, cada una de las láminas especifica el nombre de los artistas que las ejecutaron, en donde la insignia de C. Castro no figura de manera predominante; si bien, su designación es casi nula y en láminas que no corresponden a la Ciudad de México.³⁴⁵ Sin embargo, hay una similitud muy grande entre las láminas que corresponden a temas ciudadanos con las de la primera edición de *México y sus Alrededores*, lo que hace pensar en dos cosas, nuevamente en los ecos que ha dejado la obra príncipe, pero también en que el mismo C. Castro pudo haberlas realizado, pero ya en función de las nuevas técnicas como la cromolitografía, amén de estar dirigida esta edición por otro editor: Montauriol.

La ciudad de México también se ha transformado en las imágenes que presenta este álbum. Amén de estar realizadas en formatos más pequeños, ya no dan la misma impresión de grandiosidad y belleza desde puntos lejanos. Más bien hay un toque de intimidad y cercanía que se antoja entre el ciudadano y el lugar en el que se desenvuelve.³⁴⁶ No obstante, no sólo llama la atención de nueva cuenta que se vuelven aludir algunos temas, que saltan a la vista porque son ejemplo del impacto de la publicación de *México y sus Alrededores*. La importancia de éstos y para lo que hemos venido desglosando reside en que se seleccionaron temas y subtemas que giran en torno a mostrar una ciudad, la Ciudad de México. De esto, pese a sus fuertes transformaciones, “México” sigue ofreciendo paseos, espacios donde se practicaba la religiosidad, paseos y diversiones, villas aledañas para el descanso, vías de tránsito y sitios de gobierno que seguían configurando la idea de una *urbs-civitas* individual, única, con experiencia

³⁴⁵ Fausto Ramírez, “Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro” en Carlos Monsiváis, *et. al., op. cit.*, p. 121.

³⁴⁶ *Idem.*

colectiva, pero sobre todo, regulada por la buena administración de la *policía*. Parafraseando a Fausto Ramírez, los signos de modernización se hacían para esta época más latentes tras las reformas que causó la Reforma y el periodo consecuente de las postrimerías del siglo XIX. Muchas prácticas y usos de antaño iban tomando nuevos aspectos y otros desaparecerían. Con las innovaciones de la modernidad algunos oficios ya no fueron requeridos, y su misma tipificación sólo quedó para la memoria. Algunos edificios se habían derrumbado, principalmente se suprimieron conventos e iglesias: presa de las Leyes de Reforma, se construyeron nuevos inmuebles, se abrieron nuevas calles, se disfrutaron nuevas diversiones y paseos. (Fig. 25).

México y sus Alrededores fue el primer ejemplo de una obra litográfica con textos (realizada en general por integrantes mexicanos) que consagró en un sólo formato distintas temáticas sobre la ciudad de México. Constituye hasta la fecha un lugar común para referir lo “mexicano”. Si bien, el uso de sus láminas se ha ocupado de manera indiscriminada en distintas fuentes y sitios, ello mismo nos habla de la gran popularidad y trascendencia que fue adquiriendo con el tiempo. Hoy en día representa para el historiador un discurso activo para comprenderlo desde otras perspectivas; no obstante, debido a todas las razones que hemos analizado se ha conformado como un ejemplo de lo nacional, lo característico en representación de vista urbana, monumento y costumbres-oficios del siglo XIX. Su símil se hallaría en las distintas representaciones del Valle de México que José Ma. Velasco nos legó y que en materia visual fungen para traer a colación la grandeza de la naturaleza mexicana.

VI. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

Primarias

- a) Archivo General de la Nación. (AGN)
- b) Biblioteca de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público “Miguel Lerdo de Tejada”
- c) Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional, UNAM

Publicaciones periódicas

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, primavera, año/vol. XXII, núm. 076.

Artes de México, Vol. 14, 1956.

El Herald

El Monitor Republicano

El Museo Mexicano

El Siglo Diez y Nueve

El Universal

La Sociedad

La Verdad

Memoria de la Secretaría de Estado y del Despacho de Fomento, Colonización, Industria y Comercio de la República Mexicana escrita por el ministro del ramo, C. Manuel Siliceo para dar cuenta con ella al Soberano Congreso Constitucional, Imprenta de Vicente García Torres, México, 1857.

Fuentes de la época

Almonte, Juan N. *Guía de forasteros de la ciudad de México*, México, imprenta de Ignacio Cumplido, 1852.

Arraingoiz y Berzabal, Francisco de Paula. *México desde 1808 hasta 1867*, México: Porrúa, 1985, 891 pp.

Arróniz, Marcos. *La lira rota*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2007, 203 pp.

Arróniz, Marcos. *Manual del viajero en México o Compendio de la historia de la ciudad de México*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, 298 p.

Calderón de la Barca, Francisca. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. México: Editorial Porrúa, 1976.

Del Castillo, Florencio M. *Obras de Don Florencio M. del Castillo: novelas cortas*. México: Imprenta de Vicente Agüeros, 1902, 509 pp,

De la Portilla, Anselmo *Historia de la Revolución de México contra la dictadura del General Santa Anna 1853-1855*. México: INEHRM, Gobierno del Estado de Puebla, 1987, 396 pp

De Zamacois, Niceto. *Vindicación de México*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2007, 263 pp.

Diccionario de Historia y Geografía, México, Andrade, 1854. Tomo V

Escandón Pedro. *La industria y las bellas artes en la exposición universal de 1855: Memoria dirigida al Excelentísimo Señor Ministro de Fomento de México*. Paris: Chaix, 1856, 245 p.

Frías y Soto Hilarión. *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México: Librería de Manuel Porrúa, 1974, 290p.

Galván, Mariano. *Colección de las efemérides publicadas en el calendario más antiguo de Galván: desde su fundación hasta el 30 de junio de 1950*. México: Murguía, 1987, 1128 pp.

García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*. México: Editorial Patria, 1978.

Gualdi, Pedro, *Monumentos de Méjico, tomados del natural y litografiados por..., pintor de Perspectiva, 1841*, México, Masse y Decaen, 1841.

Guía de forasteros en la ciudad de México para el año de 1854. Contiene las partes Política, Judicial, Eclesiástica, Militar y Comercial publicada por Mariano Galván Rivera, México, imprenta de Santiago Pérez y Ca., 1854

Linati, Claudio, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, introducción estudio y traducción de Justino Fernández, prólogo de Manuel Touissant, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956.

Los Alrededores de París: paisaje, historia, monumentos, costumbres, crónicas y tradiciones. México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1854, 495 pp.

Mayer. Brantz. *México, lo que fue y lo que es: con grabados originales de Butler*. Prólogo y notas de Juan Antonio Ortega y Medina; trad. de Francisco Delpiane. México: Fondo de Cultura Económica, 1953. 519 p.

México a través de los siglos, Vicente Riva Palacio (coord.), México, Ballezá y Comp^a.1884-1889 tomos IV y V.

México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos. 1^a. ed. realizada bajo la dirección del editor José Decaen, 1855'1856.

México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos. México: Talleres litográficos de Comercial Nadrosa, 1961. 37 p.

México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos. México: Editorial del valle de México, 1972.

México y sus alrededores Colección de vistas, trajes y monumentos .Prólogo de Ricardo Pérez Escamilla. México: Breve Fondo, 2000, 113 p.

Nebel, Carlos, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, 3ª ed., prólogo de Justino Fernández, observaciones de Alejandro de Humboldt, México, Manuel Porrúa, 1963.

Payno, Manuel. *El fístol del diablo*. 2 v. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. 2 v.

-----*Los bandidos de Río Frío*. México: Porrúa, 1964, 763p.

Prieto, Guillermo. *Cuadros de costumbres*. México: CONACULTA, 1993.

-----*Memorias de mis tiempos*. México: Patria, 1948, 268p

Romero de Terreros, Manuel, *Academia de San Carlos. Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos (1850-1898)*, introducción de Justino Fernández, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964.

Francisco Zarco. *Escritos literarios*. México: Porrúa, 2 ed., 345 pp

Fuentes Secundarias

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

Aguilar Arturo. *El escenario urbano de Pedro Gualdi, 1808-1857*, Museo Nacional de Arte, México, 107 pp.

Arjun Appadurai. *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press: United Kingdom, 1986, 329 pp.

Baxandall, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, España: Hermann Blume, 1989, 170p.

Benítez, Fernando, *Historia de la ciudad de México*, México, Salvat, 1984, vol. Siglo XIX.

Benjamin, Walter *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro: España, 2010, 61 pp

Bosquejos de México: Colección de grabados y litografías del siglo XIX del Banco de México. México: Banco de México, 1987, 168p.

Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001, 285 p.

Camacho Becerra Arturo. *Álbum del tiempo perdido: pintura jalisciense del siglo XIX*. Jalisco: El Colegio de Jalisco, FONCA, 1997, 186 pp,

Casimiro Castro Óleos y litografías, Comité Organizador de los Juegos de las XIX Olimpiadas, México, 1968.

Castro Miguel Ángel y Curiel Guadalupe (coords.) *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000, 661 p

Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX, tomo I, México, MUNAL-UNAM/IIIE, 2002.

Cosío Villegas, Daniel. *Historia Moderna de México*, México: Hermes, 1973.

Cuarenta siglos de Arte Mexicano, Arte Moderno y Contemporáneo, México, Editorial Herrero, 1981, vols. I y II.

Curiel, Gustavo, et al. *Pintura y vida cotidiana en México. 1650-1950*. México, Fomento Cultural Banamex A.C.- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

Del fístol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte. UNAM: México, 1994, 254 pp.

XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. El arte y la vida cotidiana, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860), México, Instituto Mora: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, 662 p.

Farwell, Beatrice. *The Cult of images. Baudelaire and the 19th Century Media Explosion*, University of California, Santa Barbara, abril-mayo de 1977.

Fernández Ledesma, Enrique, *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México. Impresos del siglo XIX*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.

Fernández, Justino. *El arte del siglo XIX en México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967, 256p.

Galí Boadella, Montserrat *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, 543 p.

Grandes mexicanos ilustres y famosos, México: Ibalpe, Alba Americana, 2003, pp. 324

Historia de la vida cotidiana en México: bienes y vivencias: el siglo XIX. Dirección de Pilar Gonzalbo Aizpuru; Anne Staples (coord.) México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005. 615 p. Tomo IV (Sección de Obras de Historia)

Historia de México, México, Salvat, 1978, vols. 6-9.

Historia del arte mexicano, México, Secretaría de Educación Pública/ Instituto Nacional de Bellas Artes- Salvat, 1982, vols. 6-9.

Historia de la lectura en México, coord. Josefina Vázquez, México, El Colegio de México, 1988.

Historia General de México, Centro de Estudios Históricos, México, El Colegio de México, 2000, 1103 p.

Historia General del Arte Mexicano, México, Hermes, 1969, vol.5.

Historiografía mexicana, Juan Antonio Ortega y Medina y Rosa Camelo (coords.) México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003, 4 vols.

Iturriaga, José N., *Litografía y grabado en el México de XIX,* México, Inversora Bursátil, 1993, 2 tomos.

Ivins Jr., W.M. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica,* Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

Jiménez Codinach, Estela Guadalupe. *México, su tiempo de nacer, 1750-1821.* México: Fomento Cultural Banamex, 1997, 301 p.

Jiménez Codinach, *México, los proyectos de una nación. 1821-1888.* México: Fomento Cultural Banamex, 2001, 477 p.

Kagan, Richard L. *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780.* Madrid: El Viso, 1998, 346 pp

Lise, Andries y Suárez González, Laura (coord.) *Impressions du Mexique et de France: imprimés et transferts culturels au XIX siècle=Impresiones de México y de Francia: edición y transferencias culturales en el siglo XIX.* México: Editions de la Maison des Sciences de L'

Homme: Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 2009, 494 p. (Horizons américains)

Lombardo de Ruiz., Sonia. *Atlas histórico de la Ciudad de México*. México, Smurfit Cartón y Papel, 1996, 497 pp

Lombardo García, Irma. *El Siglo de Cumplido: la emergencia del periodismo mexicano de opinión, 1832-1857*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, 189 p

Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, México, Catálogo de exposición, MUNAL, México. 2000-2001

Mathes, Miguel. “México en piedra: la litografía en México (1826-1910)”, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Educación y Cultura. Programa de Estudios Jaliscienses, 1990, 68 p,

Mendoza Vargas, Héctor (et. al) en *La integración del territorio en una idea de estado: México y España, 1820-1940*. México: UNAM, Instituto de Geografía, 2002, 388 p.

México Ilustrado, Mapas, Planos, Grabados e Ilustraciones de los siglos XVI al XIX, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.

México ilustrado por Europa, del Renacimiento al Romanticismo, México, Fomento Cultural Banamex, Catálogo de Exposición, 1983.

Momprade, Electra L., *Imagen de México. Grabados y litografías*, México, Salvat, 1976.

Monsivais, Carlos et al. *Casimiro Castro y su taller*. México: Instituto Mexiquense de Cultura: Fomento de Cultura Banamex, c.1996, 204 p.

Montero, Sergio. *La restauración de los murales de la Moreña*. México: INAH, 1991

Moxey, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte.*__España: Ediciones del Serbal, 2004, 147 p.

Musacchio, Humberto. *Historia gráfica del periodismo mexicano*. México: Gráfica, Creatividad y Diseño, 2003, 203 p.

Nación de imágenes, la litografía mexicana del siglo XIX, Museo Nacional de Arte (abril-junio). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 379p.

O' Gorman, Edmundo, *Documentos para la historia de la litografía en México*. México: UNAM, 1955, 115 p.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 2001, 386 p.

Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular*. México: Ciesas, 2003, 237p.

Pérez Salas, Ma. Esther. *Costumbrismo y litografía: un nuevo modo de ver*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, 371p.

Perus, Françoise. *Historia y literatura*. México: Instituto Mora: UAM, 1994.

Pla Vivas, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*, Valencia, Universitat de València, 2010, 408 p

Recuerdos de México. Gráfica del siglo XIX: colección del Banco de México (presentado en el Museo de San Carlos, mayo-julio de 1987. México: INBA, 1987, 127p.

Ramírez, Fausto, *La plástica en el siglo de la Independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985.

----- *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 2008.

Reyes de la Maza, Luis, *Circo, maroma y teatro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudio y documentos I (1810-1858)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964.

Ruiz Castañeda, María del Carmen, *El periodismo en México. 450 años de historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1980.

----- *La prensa, pasado y presente de México, (Catálogo selectivo de publicaciones periódicas)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

Flora Elena, Sánchez Arreola. *Catálogo de documentos de libreros, impresores, artesanos y artistas. Muestra antológica 1823-1875. Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México.* México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 119 pp

Sartorius, Carl Christian, *México hacia 1850*, México, CONACULTA, 1990.

-----*México y los mexicanos*, México, San Ángel Ediciones, 1975.

Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855), México, UNAM, 2001

Tipos y paisajes mexicanos del siglo XIX, México, Fomento Cultural Banamex, 1977.

Touissant, Manuel, *La litografía en México en el Siglo XIX*, México, Estudios Neolitho, 1934.

Vargas Lugo Elisa, et al. *Colección de grabados y litografías del Banco de México*, 2 t. México: Banco de México, 1987.

Velázquez Guadarrama, Angélica (coord.), *Catálogo de la colección del Siglo XIX*, Fomento Cultural Banamex, México, 2003, 2 volúmenes.

Viajeros europeos del siglo XIX en México, México, Fomento Cultural Banamex, 1996.

Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 302 p.

Widdifield, Stacie G. (coord.) *Hacia otra historia del arte. La amplitud del modernismo y la modernidad* (1861-1920) Tomo II, México: CONACULTA 2004, 440p.

Y todo... por una nación, coord. Eloísa Uribe, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Tesis

Aguilar Ochoa, Arturo. *La litografía en la ciudad de México: 1827: 1847*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2001, p. 154

Castro García, Leonardo. *La litografía en México 1825-1895*, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Artes Visuales, UNAM, 1990, 112 pp.

Ruiz Gutiérrez, Pamela Xochiquetzal. *Casimiro Castro: litografía y vida cotidiana*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM, 2007, 120 pp.: il.

Valderrama Negrón, Ninel. *El fomento de la policía de ornato en la República de 1841-1844*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010, 149 pp.: il.

Sitios electrónicos

Galí Boadela, Montserrat. “Artistas y artesanos franceses en el México independiente “en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 17 | 2009, [En línea], Puesto en línea el 01 mars 2010. URL: <http://alhim.revues.org/index3180.htm>

Lempérière, Annick. “¿Nación moderna o república moderna? México 1823-1857”. en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. p. 2. [En línea], BAC, Lempérière, Annick, Puesto en línea el 14 février 2005. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index648.html>

Diccionario de Autoridades (1852)

<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtile?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>

VII. ILUSTRACIONES

Fig. 1. Álbum de muestras. Colección Particular

Fig. 2. Álbum de muestras. Colección Particular.

Fig. 3. Pedro Gualdi (1808-1857), “Casa Municipal” en *Monumentos de México*, 1841-1842.

Fig. 4. Casimiro Castro (del.) y J. Campillo (lit.) “Casa Municipal o Diputación” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed., 1855-1856.

Fig. 5. Casimiro Castro (del. y lit.) “Las Cadenas en una noche de luna” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed., 1855-1856.

Fig. 6. Casimiro Castro (del. y lit.) “La Ciudad de México. Tomada en globo” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, 1855-1856.

Fig. 7. Casimiro Castro (del. y lit.) “Veracruz” en *México y sus alrededores*, 2ª ed, 1864.

Fig. 8. Dusacq Et C. “Vue Generale de Mexico”, 1865.

Fig. 9. Casimiro Castro (del. y lit.) “Plaza de Armas de México” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, 1855-1856.

Fig. 10. Anónimo (activo en la mitad del siglo XVIII) atribuido. *La Plaza Mayor de México*, siglo XVIII.

Fig. 11. José Joaquín Fabregat (grabó), Rafael Ximeno (dibujó), *Vista de la Plaza Mayor de México*, 1797.

Fig. 12. Octaviano d’Alvimar, *Plaza Mayor de México*, 1822.

Fig. 13. Anónimo, *Jura solemne de la Independencia en la Plaza Mayor de México el día 27 de octubre de 1821*, ca. 1823. Óleo sobre tela.

Fig. 14. Karl Nebel, “Entrada del general Scott” en *The War between the United States and Mexico*, 1851.

Fig. 15. Pedro Gualdi. *Vista del Panorama de Méjico tomada desde la Torre de San Agustín*.

Fig. 16. Casimiro Castro (del. y lit.) “Interior de la Catedral de México. En el día 26 de Abril de 1855 en que se celebró en ella la Declaración Dogmática de la Inmaculada Concepción de María Santísima” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, 1855-1856.

Fig. 17. Casimiro Castro (del.) y J. Campillo (lit.) “El Mercado de Iturbide. Antigua Plaza de San Juan” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, 1855-1856.

Fig. 18. Casimiro Castro (del.) y J. Campillo (lit.) “Trajes Mexicanos” (frutera) en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, 1855-1856.

Fig. 19. Casimiro Castro (del.) y J. Campillo (lit.) “La Calle de Roldán y su desembarcadero” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, 1855-1856.

Fig. 20. Casimiro Castro (del.) y (lit.) “Paseo de Bucareli” en *México y sus alrededores*, 2a. Edición, 1864.

Fig. 21. Casimiro Castro (del.) y J. Campill (lit.) “Trajes mexicanos. Un fandango” en *México y sus alrededores*, 1855-1856

Fig. 22. Pintura Mural en La Barca, Jalisco. Foto: Ernesto Peñaloza Méndez. Archivo Fotográfico IIE.

Fig. 23. Pintura Mural en La Barca, Jalisco. Foto: Ernesto Peñaloza Méndez. Archivo Fotográfico IIE

Fig. 24. A. Gallice. Escuela de Minas en *Álbum Mexicano*, 1885.

ILUSTRACIONES

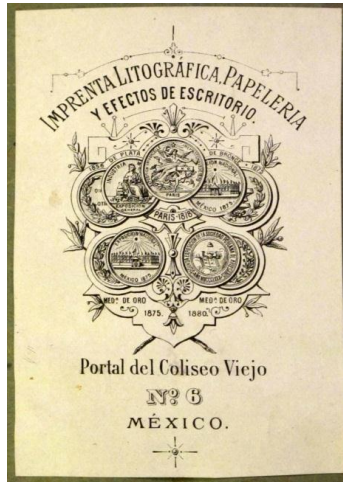


Fig. 1. Álbum de muestras. Colección Particular

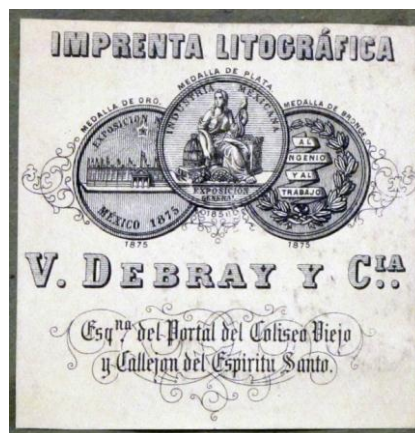


Fig. 2. Álbum de muestras. Colección Particular.



Fig. 3. Pedro Gualdi (1808-1857), "Casa Municipal" en *Monumentos de México*, 1841-1842.



Fig. 4. Casimiro Castro (del.) y J. Campillo (lit.) “Casa Municipal o Diputación” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed., 1855-1856.



Fig. 5. Casimiro Castro (del. y lit.) “Las Cadenas en una noche de luna” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed., 1855-1856.

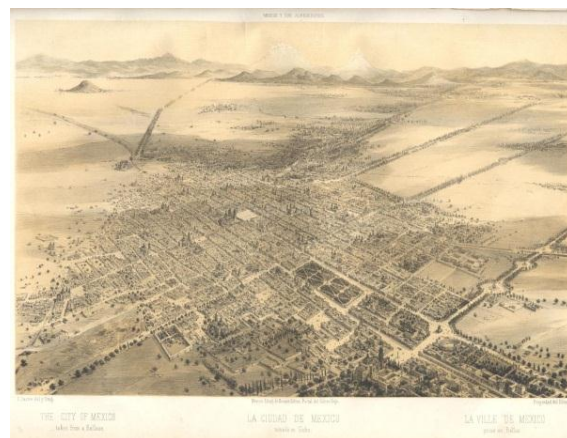


Fig. 6. Casimiro Castro (del. y lit.) “La Ciudad de México. Tomada en globo” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed., 1855-1856.

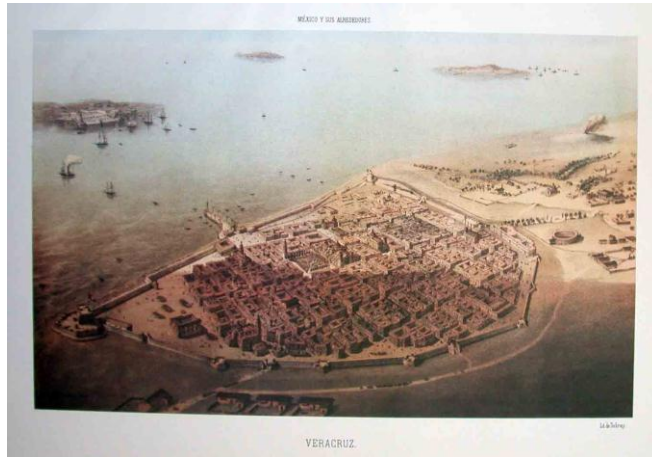


Fig. 7. Casimiro Castro (del. y lit.) “Veracruz” en *México y sus alrededores*, 2^a ed, 1864.



Fig. 8. Dusacq Et C. “Vue Generale de Mexico”, 1865.



Fig. 9. Casimiro Castro (del. y lit.) “Plaza de Armas de México” en *México y sus Alrededores*, 1^a ed, 1855-1856.



Fig. 10. Anónimo (activo en la mitad del siglo XVIII) atribuido. *La Plaza Mayor de México*, siglo XVIII.



Fig. 11. José Joaquín Fabregat (grabó), Rafael Ximeno (dibujó), *Vista de la Plaza Mayor de México*, 1797



Fig. 12. Octaviano d'Alvimar, *Plaza Mayor de México*, 1822.

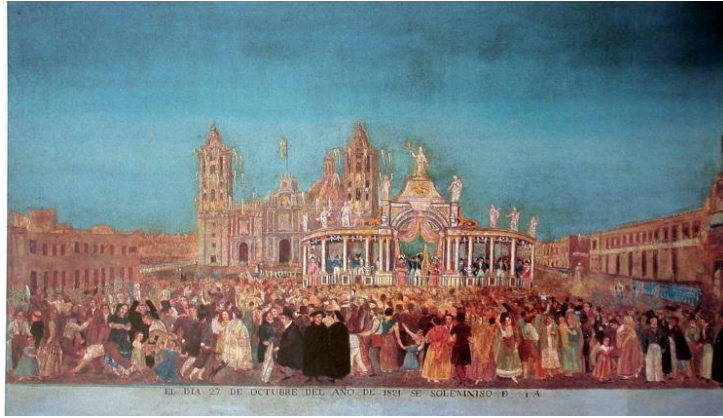


Fig. 13. Anónimo, *Jura solemne de la Independencia en la Plaza Mayor de México el día 27 de octubre de 1821*, ca. 1823. Óleo sobre tela.



Fig. 14. Karl Nebel, “Entrada del general Scott” en *The War between the United States and Mexico*, 1851.



Fig. 15. Pedro Gualdi. *Vista del Panorama de Méjico tomada desde la Torre de San Agustín*.



Fig. 16. Casimiro Castro (del. y lit.) “Interior de la Catedral de México. En el día 26 de Abril de 1855 en que se celebró en ella la Declaración Dogmática de la Inmaculada Concepción de María Santísima” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, 1855-1856.



Fig. 17. Casimiro Castro (del. y lit.) “Plaza de Armas de México” en *México y sus Alrededores*, 2ª. ed, 1864.



Fig. 18. Casimiro Castro (del.) y J. Campillo (lit.) “El Mercado de Iturbide. Antigua Plaza de San Juan” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, 1855-1856.



Fig. 19. Casimiro Castro (del.) y J. Campillo (lit.) “Trajes Mexicanos” (frutera) en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, 1855-1856.



Fig. 20. Casimiro Castro (del.) y J. Campillo (lit.) “La Calle de Roldán y su desembarcadero” en *México y sus Alrededores*, 1ª ed, 1855-1856.

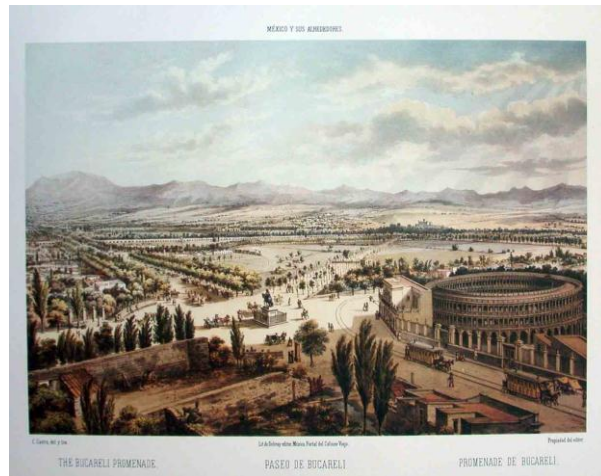


Fig. 21. Casimiro Castro (del.) y (lit.) “Paseo de Bucareli” en *México y sus alrededores*, 2a. Edición, 1864.

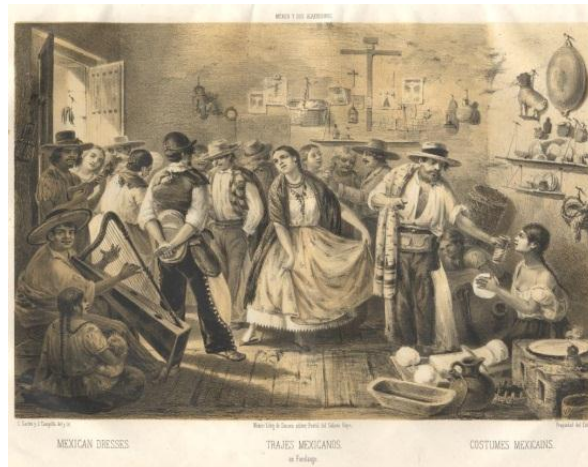


Fig. 22. Casimiro Castro (del.) y J. Campillo (lit.) “Trajes Mexicanos. Un fandango” en *México y sus alrededores*, 1855-1856.



Fig. 23. Pintura Mural en La Barca, Jalisco. Foto: Ernesto Peñaloza Méndez. Archivo Fotográfico IIE.



Fig. 24. Pintura Mural en La Barca, Jalisco. Foto: Ernesto Peñaloza Méndez. Archivo Fotográfico IIE.



Fig. 25. A. Gallice. Escuela de Minas en *Álbum Mexicano*, 1885.

I. ANEXOS

ANEXO 1: CARTA DE DECAEN DIRIGIDA A JOAQUÍN GARCÍA ICAZBALCETA

“30 de Junio de 1855.

Noticias Nacionales.

LA LITOGRAFIA EN MEXICO.- El Sr Decaen nos ha dirigido la carta, que tiene bastante interes para la historia del arte en México:

“*Señores editores del Siglo XIX.*- Su casa, Junio 27 de 1855.- Muy señores míos: Suplico á udes. tengan a bien publicar en las columnas de su diario, las siguientes líneas, que con esta fecha dirijo á los señores editores del Diccionario universal de historia y de geografia.

“Señores editores. En la entrega número 167 de su interesante publicación, he visto un artículo sobre la tipografía mexicana, firmado J.G.I, no puedo menos de suplicarles me permitan hacer algunas ampliaciones a la última parte de dicho artículo en que trata de la litografía, tanto por lo que puede importar para la historia de la introducción en México de aquél arte, como por mi buen nombre.

La primera litografía fundada en México y que merezca el nombre de tal, se estableció a principios de 1838, aunque desde 35 se había fundado el proyecto de plantearla, pero la falta de fondos obligó a retardarlo hasta la época dicha, en que el Sr. Magnan adelantó en capital de 8,000 pesos para su realización, poniéndose al frente del establecimiento el Sr. Mialhe, dibujante en piedra y yo.

La tarjeta en que se anunciaba la apertura del establecimiento llevaba los nombres de Mialhe, Decaen y Compañía. Ambos estábamos contratados por espacio de diez años, el Sr. Mialhe como dibujante y jefe del establecimiento y yo como director de los trabajos de dibujo lineal, escritos en piedra, impresiones y fabricación de los productos necesarios.

Creo poder decir, sin temor de verme desmentido , que a mi llegada a México, estaba en pañales el arte litográfico; sus principales procedimientos y secretos eran del todo desconocidos, y son los transportes de una piedra á otra, que son de tanta utilidad, fueron introducidos por mí: estos procedimientos no fueron empleados aquí sino hasta 1838 en el mes de abril, cabalmente el mismo que con anticipación de cerca de medio siglo hacía Aloys Senefelder el descubrimiento precioso de aquel arte nuevo, que de tanta utilidad ha sido para el comercio, las ciencias y las artes.

Dos meses después disolvióse la sociedad, y el establecimiento decayó hasta el extremo de tener que cerrarse, no obstante los repetidos esfuerzos del Sr. Mialhe y de la cooperación que quiso prestarle el Sr. Fournier, socio de otro establecimiento á cuyo frente figuraban él y el señor Rocha.

Yo por mi parte, asociado con el Sr. Baudouin me puse al frente de una nueva litografía, cuyo material puede decirse que era todo mexicano, pues las prensas fueron construidas aquí conforme á los dibujos que hice al efecto, y aunque como, dice con verdad el señor J.G.I., el nuevo establecimiento era inferior con mucho en lo que respecta al material, á aquel que acababa yo de dejar, los trabajos dados á luz en él fueron infinitamente superiores á cuanto hasta entonces se había visto en la república.

En aquella época, las dificultades suscitadas entre México y Francia produjeron un rompimiento, cuya consecuencia fué para los hijos de este país la espulsion del territorio mexicano. Envueltos en la proscripción general, me ví precisado á abandonar mi establecimiento, y durante mi ausencia quedó á cargo del Sr. D. II. Salazar, que trabajaba en él hacia ya algun tiempo. En honor de la justicia debo decir que el encargado de la litografía la dirigió con inteligencia y supo aprovechar las nociones que solo yo poseía de los secretos del arte, y que le comuniqué para ponerle al corriente.

Volví en Mayo de 1839, y me puse de nuevo al frente de mi casa, en la que siguió trabajando el Sr. D. H. Salazar, con dos hermanos y otro pariente suyo, que como él, deseaban ponerse al tanto de los procedimientos nuevos que empleaba yo, y eran desconocidos en esta capital. Al año siguiente disolví la sociedad que tenia con el Sr. Baudouin, y formé otra con el Sr. D. A. Masse.

Entónces tuve el sentimiento de ver que por un punible abuso de confianza, el artesano que habia construido las prensas litográficas para mi establecimiento, y cuyos dibujos le habia dado yo mismo, fabricó otras dos, copiando mis modelos para el Sr. Salazar, que se estableció por su cuenta propia. En esa época publiqué el Quijote, y desempeñé todos los trabajos que en el ramo de la litografía se me encomendaron, mereciendo mención especial por los numerosos y bien desempeñados, los que acompañaron á las publicaciones del Sr. Ignacio Cumplido , para quien he trabajado desde aquella fecha.

En 43, este señor compró el material de mi establecimiento que seguí dirigiendo hasta fines de 47 que salí para Francia con objeto de ponerme al alcance de los increíbles adelantos del arte , volví en 48 con el mismo Sr. Cumplido, que introdujo mejoras de gran consideración, como nuevos modelos de prensas, máquina de numismática y de ondulaciones, y otras, importando al propio tiempo la estereotipia, de cuyos procedimientos me puse al tanto en mi viaje, y los primeros trabajos que en este ramo hice en México, fueron para el miso Sr. Cumplido , a quien cedí el material. Algunas muestras presenté de estereotipias hechas por mí, en la exposición de industria del último año, y por ellas me honró la junta calificadora con una medalla de plata, que recibí con gratitud y de que me envanezco. Entonces ejecuté los primeros trabajos de cromolitografía para el Presente Amistoso que publicó el Sr. Cumplido, trabajos que me parece no debió dejar pasar inadvertidos el señor articulista.

Aunque tal vez no sea del caso, no puedo menos de rectificar la especie asentada por el señor articulista, de que D.R. Rafael inventó casi una pequeña máquina de Colas. La máquina de que habla el autor existía todavía en los establecimientos de los Sres. Escalante y Ca., y no puede hacer mas que líneas rectas: esa misma máquina fue traída de los Estados- Unidos y aquí trató de armarla el Sr. D. H. Rafael, lo que no consiguió por estar hecha pedazos. El verdadero

introducción de las máquinas de este sistema, fue el Sr. D. Ignacio Cumplido, el primer trabajo hecho con ella salió de su establecimiento; dicho trabajo es el retrato de D. Agustín de Iturbide en la portada de una obra del Sr. Pacheco, describiendo la traslación a esta capital de las cenizas del *Libertador*.

Antes no fue nunca conocida esta máquina en México. Para concluir diré que habiéndome cedido el material de la litografía el Sr. Cumplido, la abrí por mi propia cuenta, aunque siempre encargado de sus trabajos y en ella desempeño toda clase de obras, algunas de las cuales he tenido la satisfacción de verlas comparadas con las de la misma clase hechas en Europa, y todas han parecido siempre superiores á las de las demás litografías de mis cofrades, debido acaso á la eficaz cooperación de los jóvenes mexicanos que se han formado en mi establecimiento, y que me secundan en los trabajos que emprendo de doce años á esta parte; citaré entre ellos á los Sres. C. Castro, Campillo y M. Gómez, como dibujantes los primeros y como escribiente y grabador en piedra el tercero, y también á la mayor parte de las personas que figuran en clase de directores al frente de los establecimientos litográficos de México y otras ciudades.

Como muestra de los adelantos que he introducido en el arte, debo citar facturas, libranzas y tarjetas que imprimo diariamente para uso del comercio y de los particulares, y como trabajo artístico las colecciones de vistas de *México y sus Alrededores*, impresas á dos tintas y de color, y que ha juzgado dignas el señor ministro de fomento de figurar entre los envíos de México á la exposición universal de París.

No me ha movido, señores editores, á hacer las ampliaciones que anteceden, un exceso de amor propio, sino el desconsuelo que causa á un artista ver ignorados ó desconocidos sus afanes por los progresos del arte.-J. Decaen.”