



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad
Morelia

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

El México decimonónico a través de la mirada de Carl Nebel.
Imaginario sobre alteridad-identidad

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

Yaret Verónica Sánchez Barón

DIRECTOR DE TESIS: FÉLIX ALEJANDRO LERMA RODRÍGUEZ

MORELIA, MICHOACÁN

MARZO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE
DIRECTORA
DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 08** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **24 de agosto del 2018**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno (a) **Yaret Verónica Sánchez Barón** de la Licenciatura en **Historia del Arte**, con número de cuenta **414029464**, con la tesis titulada: "El México decimonónico a través de la mirada de Carl Nebel. Imaginarios sobre alteridad-identidad", bajo la dirección como **tutor** del Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente: Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda
Vocal: Dr. Pedro Sergio Urquijo Torres
Secretario: Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez
Suplente: Dr. Santiago Cortés Hernández
Suplente: Dra. Aurelia Valero Pie

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"
Morelia, Michoacán a, 25 de marzo del 2019.


DR. VÍCTOR HUGO ANAYA MUÑOZ
SECRETARIO GENERAL

RECONOCIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Licenciatura en Historia del Arte impartida en la ENES, Unidad Morelia.

Al Programa de Becas para el Fortalecimiento Académico de Estudios de Licenciatura (PFEL), del cual fui beneficiaria durante los ochos semestres del plan de estudios.

Al programa de Becas de Titulación para Egresados de Alto Rendimiento.

A Félix Lerma por su asesoría durante este proceso.

A los miembros del jurado: Aurelia Valero, Javier Ramírez, Pedro Urquijo, Santiago Cortés por el tiempo dedicado a la lectura, revisión y comentarios a este trabajo.

AGRADECIMIENTOS

A mis profesores por sus enseñanzas durante mi formación de licenciatura.

Al personal de las bibliotecas de los Institutos de Investigaciones Estéticas e Históricas (UNAM) y del fondo reservado de la Biblioteca y Hemeroteca Nacional de México, por sus atenciones.

A todas las personas que trabajan en la construcción y mantenimiento de acervos digitales.

A mis sinodales por su tiempo, comentarios y sugerencias que permitieron fortalecer este trabajo.

A Félix Lerma por guiarme en este proceso, por su tiempo, su ayuda, comprensión, por hacerme ver aciertos y errores, por sus enseñanzas.

A mi familia y amigos, por todo.

ÍNDICE

RESUMEN/ABSTRACT	6
INTRODUCCIÓN.....	7
1. VIAJES Y VIAJEROS	12
1.1. Antecedentes.....	12
1.1.1. Los descubrimientos arqueológicos del siglo XVIII en Nueva España.....	12
1.1.2. Antecedentes del costumbrismo en Europa y México	16
1.2. Viajeros en México durante la primera mitad del siglo XIX.....	18
1.2.1. Alexander von Humboldt: visión e incidencia.....	18
1.2.2. Exploraciones durante la primera mitad del siglo XIX	23
1.2.3. Caracterización de la mirada del viajero decimonónico	27
2. CARL NEBEL	35
2.1 Notas sobre su biografía.....	35
2.2 Publicaciones	37
2.3 Comentarios sobre la materialidad de las imágenes: litografía como medio.....	40
2.4 Nebel, el viaje y su ¿relato?.....	41
2.5 Nebel “descubridor” y sus aportes a la arqueología	57
3. IMAGINARIOS ALTERIDAD/IDENTIDAD EN EL VIAJE PINTORESCO	70
3.1 Apuntes sobre los conceptos	70
3.2 Imaginarios en torno a lo americano y lo mexicano en el contexto de Nebel.....	72
3.3 La mirada de Nebel y la representación de la “parte más interesante de la república mexican”	80

3.3.1 Alteridad/identidad en las imágenes del <i>Viaje pintoresco</i>	81
3.4 Nebel, los indios y los españoles	99
4. EL VIAJE PINTORESCO EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD MEXICANA	102
4.1 Circulación y difusión de la obra de Nebel	102
4.2 El Viaje pintoresco y la pregunta por lo “mexicano”	105
4.2.1 Los tipos “mexicanos”	110
4.3 El <i>Viaje pintoresco</i> y las revistas literarias como lugar. Metáforas del museo en la construcción de imaginarios sobre identidad/alteridad	119
4.3.1 Las vistas de ciudades y la <i>civitas</i> “mexicana”	121
4.3.2 El pasado prehispánico como elemento unificador de lo mexicano	130
CONSIDERACIONES FINALES	134
FUENTES CONSULTADAS.....	138
ÍNDICE DE IMÁGENES	148

RESUMEN

La presente investigación reflexiona acerca de la participación de los viajeros en la construcción de imaginarios colectivos en torno a la identidad mexicana. Analiza cómo es que la mirada del “artista viajero” contribuyó en los procesos identitarios del país en el siglo XIX. Para ello, se toma como figura central a Carl Nebel, viajero alemán que llegó a México en el año 1828, la revisión de *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, así como la circulación de aquellas imágenes de su autoría, las cuales, se dieron a conocer en la prensa local en periódicos de Vicente García Torres e Ignacio Cumplido. La visualidad establecida por Nebel se vio reflejada más allá de la copia en publicaciones como *México y sus alrededores* y *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Además, se analiza la obra de Nebel desde su condición de relato de viaje, a pesar de ser un álbum, a partir de las tensiones sobre la ambivalencia identidad/alteridad. Así mismo, se esbozan algunas ideas sobre la relación ciencia-arte presentes en el pensamiento ilustrado y el romanticismo de la época.

ABSTRACT

The present research reflects about the participation of the travelers in the construction of collective imaginary around “mexican identity”. How the gaze of the "travelling artist" contributed to the identity processes of the country in the nineteenth century. To this end, Carl Nebel will be taken as a central figure. German traveler who arrived in Mexico in 1828, the review of *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, as well as the circulation of those images of his authorship which were made known in the local press in newspapers of Vicente García Torres and Ignacio Cumplido. The visuality established by Nebel was reflected beyond the copy in publications such as *México y sus alrededores* and *Los mexicanos pintados por sí mismos*. In addition, Nebel’s work is analyzed from its status as a travel narrative, despite being an album, based on the tensions over identity/alterity ambivalence. Likewise, some ideas about the science-art relation present in the enlightened thought and romanticism of the time are outlined.

INTRODUCCIÓN

El viaje trasciende todas las categorías incluso la de cambio, de lo mismo y de lo otro, puesto que desde la más remota antigüedad se van acumulando viajes de descubrimiento, exploraciones de lo desconocido, y viajes de retorno, reapropiación de lo familiar: los argonautas son grandes viajeros, pero Ulises también lo es

Tzvetan Todorov, *Las morales de la historia*.

La presente investigación trata sobre Carl Nebel y su obra el *Viaje Pintoresco y Arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, publicado 1834. Nebel fue un viajero alemán que estuvo en México en dos periodos durante la primera mitad del siglo XIX. Su llegada al país se debe a una propuesta hecha por su padre para conocer América. Durante su primera estancia (1828- 1834) recorrió diferentes puntos de la joven república, viajes que le permitieron elaborar las imágenes que posteriormente incluiría en su álbum. En dichas láminas mostró su habilidad como dibujante, su interés por el paisaje, el urbanismo, las personas y la arqueología. El *Viaje pintoresco*, publicado originalmente en francés, es un álbum que gozó de popularidad tanto en Europa como en México y al poco tiempo de ser publicado fue reproducido por Vicente García Torres con algunas variaciones al orden original y los textos en español. García Torres e Ignacio Cumplido fueron impresores mexicanos que aprovecharon la obra de Nebel para ilustrar sus propias publicaciones: *Diario de los niños* y *Museo Mexicano*, respectivamente.¹

Cuando Nebel llegó al país se encontró con un contexto de inestabilidad política, económica y cultural, estrago de la guerra que posibilitó la separación del Nueva España de la Corona. La Independencia facilitó de alguna manera el ingreso de personajes de diversas nacionalidades y el reordenamiento de las actividades económicas que en algunos casos pararon en manos de extranjeros interesados en México, por ejemplo, algunos alemanes con intereses en la minería.² Por otro lado, comenzaron a ser cuestionados los diferentes procesos

¹El *diario de los niños*, ed. Vicente García Torres, 1839; *El museo o mosaico de amenidades mexicanas*, ed. Ignacio Cumplido, 1834-1845

² Al respecto Brígida Margarita von Mentz Boege en su libro *México en el siglo XIX visto por los alemanes* hizo un análisis a través de los diarios de viaje y cartas de algunos viajeros alemanes. Expone cómo uno de los intereses para venir a México era

políticos y sociales de la vida independiente, entre ellos la pregunta por la identidad del país que se estaban gestando. Uno de los sectores interesados en dicha cuestión fue el editorial, representado por personajes como Vicente García Torres e Ignacio Cumplido. A través de publicaciones como el *Diario de los niños* y el *Museo mexicano*, dichos editores buscaban incursionar en temas de carácter nacionalista.

Retomaremos los diferentes contextos en los cuales circularon las imágenes para abordar las problemáticas en torno a la alteridad/identidad, con este binomio referimos a los procesos involucrados en la identificación y autodefinition de *uno mismo* a partir de la interacción y el reflejo en *el otro*. Esta discusión será desarrollada en sus distintos aspectos a lo largo del trabajo. Esta investigación se propuso revisar la ambivalencia alteridad/identidad presente tanto en el viaje de Nebel como en las problemáticas de la joven república, además se suma a los estudios realizados sobre el viajero y cómo su obra fue una referencia visual para representar “lo mexicano” durante los primeros años del siglo XIX.

La figura de Nebel como artista viajero ya ha sido revisada por la historiografía del arte en México, además se ha retomado la importancia de este personaje en la historia de la arqueología, pues se le reconoce por el descubrimiento de dos sitios arqueológicos en la zona del Totonacapan.³ Autores como María Esther Pérez Salas y Arturo Aguilar Ochoa lo consideran uno de los artistas más influyentes en la plástica local dada la amplia circulación de la obra y las reproducciones de algunas de sus imágenes. Pérez Salas sugiere que el *Viaje pintoresco* proporcionó imágenes que sirvieron para la construcción de la identidad mexicana.⁴ Sobre dicha idea surgen nuestras preguntas a la obra del viajero ¿cómo la obra de Nebel participó en los procesos identitarios?, ¿qué elementos en las imágenes están vigentes con relación a la ambivalencia identidad/alteridad?, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de lo mexicano en la primera mitad del siglo XIX?

la minería y cómo los empresarios mineros fomentaban los viajes de exploración al interior de la república. Brígida Margarita von Mentz Boege, *México en el siglo XIX visto por los alemanes*, (México: UNAM, 1982).

³ López Lujan, Leonardo. “La arqueología mesoamericana en la obra de Nebel”. *Artes de México, Carl Nebel: pintor viajero del siglo XIX*. 80. (2006): 21-33.

⁴ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXII (76): 113-142. María Esther Pérez Salas, “La impronta de Nebel en el costumbrismo mexicano”, en *Alemania y el México independiente. Percepciones mutuas, 1810-1910*, Ed. Kohut Karl, Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales, (México: Herder, 2010): 91-113.

Nebel es un personaje perteneciente a una larga lista de artistas viajeros que ingresaron al país durante el siglo XIX; forma parte de un grupo con quien comparte el interés por América fomentado por el renombrado Alexander von Humboldt. Hasta ahora la labor de Nebel y de otros viajeros *artistas* sólo ha sido revisada y valorada por sus obras, es decir, por el resultado de sus creaciones gráficas y visuales, como litografías, cuadros y fotografías.⁵ Nos interesa reflexionar también en cuanto al viaje como forma de conocimiento, por ello nuestro interés por revisar el *Viaje pintoresco* como un relato de viaje en sí, ya que al tratarse de un álbum este aspecto ha sido ignorado por las características mismas de la obra. Nebel retomó la forma de nombrar un tipo de publicación que se caracteriza por ser un relato de viaje ilustrado, en el *Viaje pintoresco* el relato no existe como una narración que tenga una secuencia temporal con base en el itinerario del viajero; sin embargo, nos interesa recuperar el viaje como tal, dado que el mismo Nebel utilizó el título de *viaje* en su libro, quizá para enfatizar que su obra fue producto de un desplazamiento hacia el Nuevo Mundo y una exploración de su geografía.

Proponemos que la visualidad establecida por los viajeros, entre ellos Nebel, fue retomada como algo más que una simple copia, pues su aparición en obras como las ya mencionadas obedece a un proceso más complejo de traducción/adaptación, el cual tuvo uno de sus momentos cumbre en la aparición de publicaciones como *México y sus alrededores* y *Los mexicanos pintados por sí mismos*.⁶ La hipótesis de la cual surgen las preguntas que articulan esta investigación está relacionada con cómo las imágenes fueron el artefacto que posibilitó la “definición” de lo “mexicano”, tanto en Europa como en México. En este trabajo nuestras preguntas no son en torno a la localización de los múltiples orígenes de la identidad o la nación mexicana, sino sobre cómo en un contexto determinado, la primera mitad del siglo XIX, se retomaron aspectos muy específicos de la realidad social de esa época para construir

⁵ Entre algunos estudios sobre los artistas viajeros podemos citar: Justino Fernández, *Historia de arte del siglo XIX en México*, (México: UNAM, 1967); Fausto Ramírez Rojas. "La visión de la América tropical: los artistas viajeros", en *historia del arte mexicano*, 68, (México: SEP-INBA-Salvat, 1981); *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*, (México: Fomento Cultural Banamex,1996).

⁶ *Los mexicanos pintados por sí mismos*, (México: Imprenta de M. Murguía,1854); C. Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez, *México y sus alrededores, colección de vistas, trajes y monumentos*, (México, Decaen Editores, 1855-1857).

una imagen de lo mexicano que a la postre llegaría a formar parte de una idea más general de lo nacional, se trata de una revisión historiográfica e iconográfica.

El presente trabajo está organizado en cuatro capítulos, en el primer capítulo se esbozan algunos elementos sobre la mirada del viajero decimonónico en México. Se exponen algunos “descubrimientos” y registros, de lo que hoy conocemos como sitios y/o monumentos arqueológicos, realizados durante el siglo XVIII, dado que estos lugares fueron objeto de atención para los exploradores que llegaron a América durante el siglo XIX, además se presentarán algunos antecedentes del costumbrismo en México. Retomamos a la figura de Alexander von Humboldt, su obra y circulación, comentamos el papel de algunos personajes contemporáneos a Nebel como William Bullock y Moritz Rugendas quienes con sus propios registros contribuyeron a los imaginarios sobre alteridad/identidad, lo anterior nos permite esbozar una posible caracterización de la mirada del viajero decimonónico y de sus referentes, particularmente en relación con lo *pintoresco* como categoría que articula un modo de ver que se sitúa en las relaciones entre ciencia y arte.

El segundo capítulo exponemos brevemente algunos datos biográficos sobre Nebel y su estancia en el país. El *Viaje pintoresco* es revisado primero por sus características formales, posteriormente desde la dimensión de relato de viajes a partir de las herramientas de análisis propuestas por Ottmar Ette. Dicho ejercicio nos permite esbozar los problemas de representación relacionados con el viaje y a su vez éste como modelo de conocimiento, que permitió a Nebel su autorreconocimiento. Así mismo, nombramos los aportes de Nebel a la arqueología mexicana. Esbozamos la tensión entre alteridad/identidad en el contexto del viaje.

En el tercer capítulo desarrollamos las problemáticas de la alteridad/identidad en Nebel y el contexto europeo. En este capítulo analizamos la primera edición del viaje pintoresco, en la cual consideramos que Nebel muestra sus apreciaciones en torno al *otro*. Revisamos cómo las ideas preconcebidas sobre América y México son contrastadas con la experiencia misma del viaje. Exponemos cómo la obra de Humboldt y las nuevas creencias sobre el Nuevo Mundo se hacen o no presentes en el *Viaje pintoresco*. Así mismo, explicaremos cómo Nebel se ve como *otro* entre los mexicanos y los europeos a partir del su periplo por México. Nuestro punto

de partida además del *Viaje pintoresco* son las propuestas teórico-metodológicas de Tzvetan Todorov y Edwar Said.

En el último capítulo, a partir de las modificaciones al orden del *Viaje pintoresco*, hechas por quien editó la obra en México, y las imágenes que circularon en periódicos locales, revisamos cómo con la apropiación de las imágenes por parte de los editores mexicanos, y algunos extranjeros radicados en México, se fomentaron discursos sobre la identidad mexicana. Revisamos los imaginarios sobre identidad articulados en la prensa decimonónica, analizamos las imágenes y su contexto en publicaciones de Vicente García Torres e Ignacio Cumplido, así como en álbumes que también retoman las imágenes de Nebel. Exponemos cómo desde la Ciudad de México se postuló una idea hegemónica sobre la identidad mexicana. Además, tratamos de evidenciar cómo la construcción de lo mexicano se estableció como un reducto representado por la *china* y el *charro* en oposición a la diversidad existente en el país, también cómo fue retomado el pasado prehispánico como un elemento fundacional de la joven república. Nuestros argumentos surgen de las reflexiones en torno a los nacionalismos de Benedict Anderson, que nos ayudan a proponer cómo el *Viaje pintoresco* y las revistas literarias son el lugar del cual surgen *los imaginarios*.

CAPÍTULO 1. VIAJES Y VIAJEROS

1.1 Antecedentes.

1.1.1 Los descubrimientos arqueológicos del siglo XVIII en Nueva España

Antes de reflexionar sobre el papel de los viajeros decimonónicos y su influencia en la cultura visual de América es importante revisar algunos personajes y sus estudios en torno a los vestigios de las culturas precolombinas hasta entonces conocidos; los cuales fueron difundidos en medios específicos para su conocimiento en México y Europa. Para fines de esta investigación centraremos nuestra atención en las exploraciones de Palenque, Xochicalco, Tajín, el descubrimiento de las dos piedras mexicas en la Ciudad de México y en las publicaciones que muestran cómo a finales del siglo XVIII la élite ilustrada de la Nueva España se interesó en los restos materiales de las sociedades prehispánicas.

Así, entre 1730 y 1740 fueron “descubiertas”⁷ las ruinas de Palenque por Antonio de Solís, quien buscaba espacios para el cultivo. José de Estachería y Hernández, presidente de la Real Audiencia de Guatemala entre 1783 y 1789, promovió la indagación de los orígenes de aquellos lugares.⁸ Estachería envió cuatro expediciones, de las cuales retomaremos la tercera, dada la relevancia que tuvo a lo largo del siglo XIX. El capitán de artillería Antonio del Río y el dibujante Ricardo Almendáriz entregaron su informe a Estachería en junio de 1787 y lo enviaron junto con 32 objetos al Real Gabinete de Historia Natural en España.⁹ El documento incluyó algunas reflexiones sobre el origen de las ruinas, el número de construcciones, la extensión del terreno, los recursos de la zona y una posible relación con otros sitios de la región; además, estaba ilustrado con 25 láminas elaboradas por Almendáriz. Es importante

⁷ Las noticias sobre los sitios arqueológicos fueron difundidas por los personajes de los que hablaremos a continuación, sin embargo, Antonio Solís, Alzate, del Río, etc. llegaron a los lugares por informantes de las zonas que estaban explorando y que tenían conocimiento de los sitios que hoy denominamos arqueológicos.

⁸ Ricardo Castañeda Paganini, *Las ruinas de Palenque: su descubrimiento y primeras exploraciones en el siglo XVIII*, (Guatemala: 1946) 19 y 20. Citado en Miguel Díaz Perera, "Tras las huellas de Palenque: Las primeras exploraciones". *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* VII, 1, (2009), 65.

⁹ Carlos Navarrete, *Palenque, 1784: El inicio de la aventura arqueológica maya*, (México: UNAM, 2000), 26.

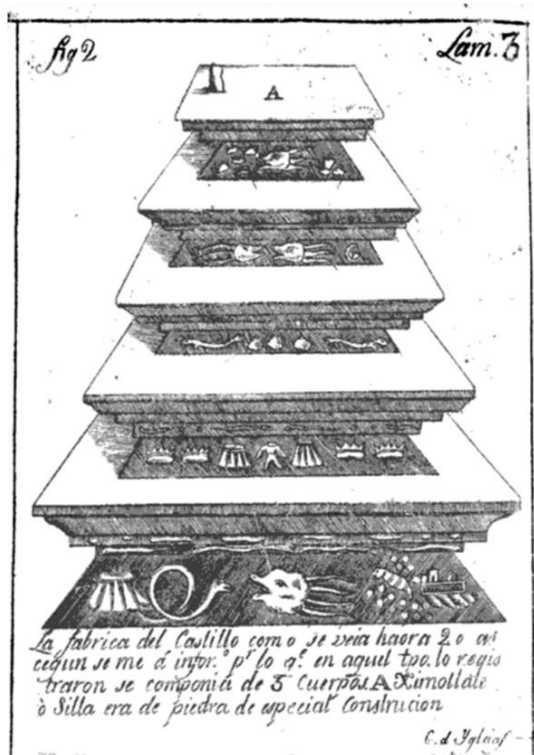


Fig. 1. Lámina 3, José Antonio Alzate.

La reconstrucción hipotética de la pirámide omite la representación del entorno en el que se encuentra, los relieves dibujados no tienen semejanza con los de la estructura, ni remite a formas mesoamericanas, sino a los cánones de la antigüedad clásica. De igual forma, describió las edificaciones y su contexto natural. En el desarrollo del texto puso especial

señalar que dicho informe se popularizó en Europa gracias al impresor londinense Henry Berthoud, quien lo publicó en inglés en 1822.¹⁰

En otras latitudes de la Nueva España, al sur de la Ciudad de México, también se estaban explorando ruinas de la antigüedad prehispánica. Antonio Alzate, cuando realizaba un viaje en 1777 para encontrar yacimientos de azogue, fue informado de la existencia del “castillo de Xochicalco”.¹¹ Tiempo después publicó “Descripción de las antigüedades de Xochicalco”, el cual incluía nueve láminas ilustrativas, entre ellas una reconstrucción hipotética del templo de Quetzalcóatl.

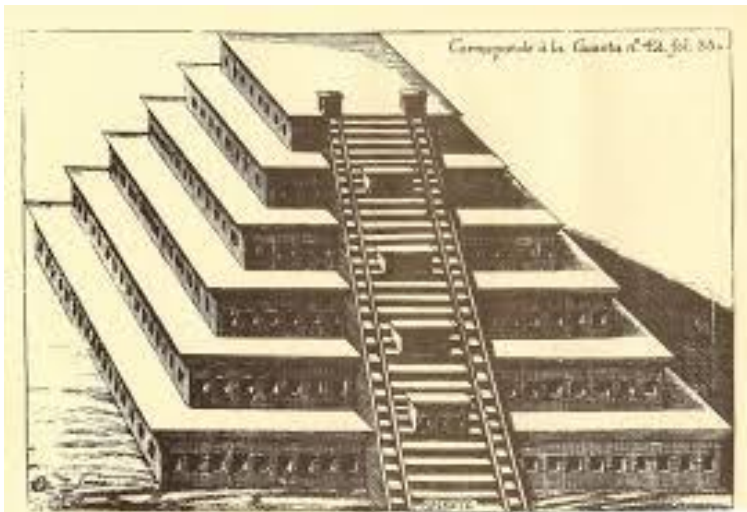
¹⁰ El texto fue publicado con el título Description of the Ruins of an Ancient City, Discovered Near Palenque, in the Kingdom of Guatemala in Spanish America, from the Original Manuscript Report of Captain Don Antonio del Rio: Followed by Teatro Critico americano by Doctor Paul Felix Cabrera. Henry Berthoud empleó a Jean Frédérick Waldeck para grabar las 16 láminas que acompañaron el informe de Del Río. Robert L. Brunhouse. “Antonio del Río y Guillermo Dupaix”, En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos, (México: FCE, 2002), 19.

¹¹ Antonio Alzate, personaje ilustrado que vivió durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue miembro del Jardín Botánico de Madrid, Así como de dos instituciones francesas: la Sociedad de Ciencias de París y de la Sociedad Bascongada. El trabajo en donde dio cuenta de Xochicalco fue: “Descripción de las antigüedades de Xochicalco”, *Gazeta de Literatura de México*, (México, 1791).

atención en la arquitectura, expuso las características constructivas e infirió las funciones militares del conjunto, por lo cual atribuye la construcción a una sociedad inteligente.¹²

En 1784 Alzate realizó un segundo viaje al sitio, esta vez acompañado de un dibujante de apellido Arana. La intención era hacer dibujos más precisos que los de la primera descripción; las ilustraciones representaban los relieves de la pirámide. Los resultados de dicha expedición fueron publicados en un suplemento de *La Gazeta literaria de México* en 1791. De acuerdo con Alzate, su publicación ayudaría a conservar la memoria de las ruinas antes de que éstas se destruyeran, así mismo, permitiría refutar las falsas ideas creadas por extranjeros sobre los antiguos indios mexicanos a quienes se les calificó como bárbaros y salvajes.¹³

La *Gazeta de México* de 1785 y la *Gazeta literaria de México* de 1791 fueron conocidas en Roma por obra de José Pichardo, religioso de la orden de San Felipe Neri, quien envió en 1803 un ejemplar de cada uno de los impresos a sus amigos jesuitas que vivían en Italia su exilio del territorio hispánico.¹⁴ En las páginas de dichas gacetas se daban a conocer noticias sobre Tajín y Xochicalco, respectivamente. Durante un viaje a la región totonaca en búsqueda de plantíos ilegales de tabaco fue descubierta la pirámide de los Nichos por Diego Ruiz. En el reporte publicado se mencionó el estado de deterioro; sin embargo, el dibujo que se incluyó



para representar la pirámide fue una reconstrucción hipotética del edificio que muestra seis cuerpos en perfectas condiciones. El grabado está firmado por un García e indica que la orientación de la pirámide es hacia el Este.

Fig. 2. Vista de la pirámide de los nichos.

¹² Leonardo López Luján, "Los primeros pasos de un largo trayecto: la ilustración de tema arqueológico en la Nueva España del siglo XVIII, Discurso para ingresar a la Academia Mexicana de la Historia", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, LI, (2010), 214.

¹³ Antonio Alzate, "Descripción de las antigüedades de Xochicalco", *Gazeta de Literatura de México*, (México, 1791) s/p.

¹⁴ Los jesuitas fueron expulsados de la monarquía hispánica en 1767. Su expulsión fue parte de los procesos de reorganización de la corona y sus colonias. Las reformas borbónicas buscaban la reestructuración política, económica y social, lo cual incluyó la confrontación con grupos de poder político, ideológico y económico, como los jesuitas.

Por otra parte, en su libro *Due antichi monumento di architettura messicana* de 1804 Pedro José Márquez, jesuita novohispano que vivía su exilio en Roma, se preguntó por el significado de los nichos y propuso que el número de éstos se relacionaba con los ciclos calendáricos, realizando un trabajo con énfasis en la reivindicación de lo americano.¹⁵

Entre 1791 y 1804 Guillermo Dupaix realizó una exploración por Puebla y Veracruz. Tajín fue uno de los sitios donde se detuvo y contrató a indígenas para remover la maleza y hacer algunas excavaciones que le permitieran observar y reportar con mayor detalle las características del sitio. No obstante, acompañó su escrito con una copia del dibujo publicado en la *Gazeta de México*. Cabe señalar que Dupaix fue prolífico en sus recorridos arqueológicos, los cuales lo llevaron a otros lugares como la Ciudad de México, Xochicalco y Palenque.

Otro acontecimiento que es necesario mencionar es el descubrimiento de las dos piedras durante los trabajos de nivelación de la plaza mayor de la Ciudad de México lo cual motivó a Antonio de León y Gama a escribir *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella el año de 1790*. Este texto se considera como uno de los primeros de tipo arqueológico y fue consultado por algunos viajeros que llegaron a México en la primera mitad del siglo XIX.¹⁶

Los datos presentados hasta ahora son relevantes porque en su momento intentaban responder quiénes construyeron, habitaron y cuándo habían estado ahí las personas que levantaron los sitios que se estaban descubriendo. Sus respuestas tenían intereses científicos y políticos, había una tendencia a la indagación de problemas históricos a través de los hallazgos de vestigios materiales, lo cual ayudó a la construcción de pasados regionales en la Nueva España donde existía una tensión entre centro y periferia. Además, coexistía una permanente relación de conflictos de interés entre la metrópoli y la colonia, por un lado, y por otro, entre las regiones frente al dominio hegemónico de la Ciudad de México. Los resultados

¹⁵ José Márquez, "Due antichi monumento di architettura messicana" (Roma, 1804) trad. Francisco del Paso y Troncoso, en *Anales del Museo Nacional de México* (1877-1903).

¹⁶ Antonio de León y Gama, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella en 1790*, segunda ed. (México: Imprenta del ciudadano Alejandro Valdez, 1832); Carlos Navarrete, Palenque 1784, 7-11.

de las investigaciones y los sitios en sí, después de la Independencia ayudarían a sustentar la idea de un pasado “glorioso” en oposición a la ocupación española.

1.1.2. Antecedentes del costumbrismo en Europa y México

El estudio de los viajeros del siglo XIX y sus apreciaciones sobre México requiere necesariamente poner atención a un tema fundamental por ellos tratado, relacionado con la representación de distintos actores sociales llamados “tipos populares”.¹⁷ Estos tienen también antecedentes coloniales. María Esther Pérez Salas en su libro *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver* revisa la consolidación de esa tendencia. La autora propone a los cuadros de castas, el desarrollo de las empresas editoriales y el contacto con el costumbrismo europeo como dichos antecedentes.¹⁸

La pintura de castas, medio por el cual la sociedad era tipificada por una clase en particular y representada por el gremio de los artistas, a través de la representación de los tipos, se hacía utilizando escenarios identificables en los cuales los sujetos puestos en el cuadro realizaban alguna acción o ejercían algún oficio. Se sabe que la mayoría de estas producciones eran enviadas a España; se trataba de un género pictórico por medio del cual la sociedad peninsular se “acercaba” a la Nueva España.¹⁹ Por otra parte, Laura Catelli propone que los cuadros de castas sirvieron, también, en la construcción de imaginarios locales y procesos identitarios. La jerarquización de las personas y la observación de los *otros* replicaba al interior de la Nueva España, un tipo de colonización en donde los criollos eran el grupo hegemónico.²⁰ Esta última idea es importante, ya que nos interesa reflexionar sobre la construcción de la identidad “mexicana” durante la primera mitad del siglo XIX y la forma en que ésta fue representada por un grupo en el centro del país.

¹⁷ “Por tipo se entiende la representación de un personaje de tal manera que resulten perfectamente distinguibles los rasgos que convencionalmente definen a tales individuos, en cuanto a miembros del grupo. La tipicidad radica en la conjunción de tales rasgos, sin que desaparezcan los trazos que singularizan al personaje, que hacen de él un individuo, es decir de lo propio de la tipicidad es el equilibrio entre lo general y lo particular”. Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía*, 18.

¹⁸ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, (México: UNAM, 2005): 23-52.

¹⁹ María Esther Pérez, *Costumbrismo y litografía*, 103-132.

²⁰ Laura Catelli, “Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío”, *Cuadernos CILHA, Mendoza*, 13, (diciembre, 2012): 147-175, Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152012000200009&lng=es&nrm=iso

La pintura titulada *De español y negra nace mulata* de Andrés de Islas es un ejemplo de cómo los artistas reproducen el modelo que postula al hombre blanco superior al resto de la sociedad y coloca en la esfera más baja del estrato social al negro, idea que prevalece en el tiempo. En el cuadro vemos cómo el artista representa la pareja de español y negra con su descendencia: el mulato. Al interior de un espacio habitacional se desarrolla la escena en la cual la mujer levanta el brazo con intenciones de golpear al niño, acción que es detenida por el español, en el cuadro no se trata sólo



Fig. 3. Andrés de Islas, "No. 4. De español y negra, nace mulata", 1774.

de mostrar a la sociedad a partir de la etiquetas, sino que se manifiestan las cualidades de los sujetos representados: la mujer negra que está a punto de agredir al infante demuestra que los negros son personas violentas, irracionales en oposición al español que es sensible y racional. Estas cualidades les permiten ser mediador en la acción. Discurso que en un contexto más amplio justifica la administración por parte de los blancos sobre la sociedad y los recursos de la Nueva España. También podemos sugerir que se trata de una burla hacía el español por establecer parentesco con la negra, él tendrá que lidiar con las características de la negra,

además asumir que su descendencia es “un injerto malo”.²¹

²¹ Catelli, explica que “mulato” tiene su raíz en la palabra mulo(a) la cual se utiliza para nombrar la mezcla del caballo con asna, tiene implícitas connotaciones de servidumbre y desventajas biológicas, un híbrido que no se reproduce y se asocia con la bastardía. Catelli, “Pintores criollos, pintura de castas”, 163.

Además de los cuadros de castas en 1808 se publicó en la Ciudad de México *Vistas de esta ciudad, trajes y antigüedades de la Nueva España*, el cual da cuenta del papel de las publicaciones ilustradas en la construcción de imaginarios, en este caso sobre la capital y lugares aledaños para el reconocimiento entre sus habitantes. Esta obra tenía por objetivo “ofrecer al público una imagen completa de la ciudad y sus alrededores”.²²

Hasta ahora hemos presentado un panorama sucinto que nos permite ver cómo desde finales del siglo XVIII existía el interés por lo prehispánico. Así como, por las representaciones de la vida social en la Nueva España. Ello cual ayudó a sentar las bases de un imaginario que respondiera a una colectividad que buscaba distanciarse en algunos casos de la metrópoli y en otros del centralismo de las ciudades hegemónicas americanas. En este contexto, el costumbrismo funge como una tendencia que fortalece la elaboración de tipologías en torno a los distintos grupos sociales.

1.2. Viajeros en México durante la primera mitad del siglo XIX

1.2.1. Alexander von Humboldt: visión e incidencia

Alexander von Humboldt es un personaje que en términos historiográficos ha sido ampliamente revisado. En esta investigación es importante retomarlo, dado que sus obras fueron consultadas por viajeros que durante el siglo XIX llegaron a México, entre ellos Jean Frédéric Waldeck, William Bullock, Johann Moritz Rugendas y Carl Nebel.

En los albores del siglo XIX, viajar era una actividad recurrente; el crecimiento de las ciudades y el descubrimiento de las ruinas grecorromanas fomentaron los recorridos por el propio continente europeo, además de impulsar exploraciones a sitios más alejados y “exóticos”, Egipto y Medio Oriente, por ejemplo. Este tipo de viaje era parte de un proceso más amplio del desarrollo capitalista, pues implicaba la movilidad de algunas personas con cierto nivel económico y social —la burguesía—, para quienes era importante realizar el *grand tour* ya que les permitía alejarse de las urbes y al mismo tiempo ampliar su conocimiento y sensibilizarse a través de la contemplación de la naturaleza y el estudio de las ruinas halladas

²² María Esther Pérez, *Costumbrismo y litografía*, 110.

en la península itálica, antes de encargarse de la administración de los negocios familiares.²³ Es importante considerar el *grand tour* y su relación con el romanticismo. De acuerdo con Carl Thompson, el romanticismo determinó también el significado del viaje. Además de las características ya mencionadas, el recorrido llevaba implícita la búsqueda del riesgo, de la aventura, lo cual hacía que la narración se centrara en el viajero y demostraba con ello su valentía, al vencer las adversidades.²⁴

La figura de Humboldt, en este contexto, se adecúa a la expectativa del viajero moderno y burgués mencionada anteriormente. Humboldt imposibilitado de concluir su propio *grand tour* hacia la península itálica decidió viajar a América.²⁵ Humboldt recorrió una parte del continente americano entre 1799 y 1804, antes de heredar los negocios familiares, lo cual le permitió escribir el *Ensayo político sobre la Nueva España, Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Mundo, Cosmos*, entre otras obras, que circularon muy rápido por las sociedades europeas y americanas. *El Ensayo político* es el trabajo que puede ser considerado la principal fuente de información puntual entre los lectores y potenciales viajeros a Nueva España y México después de la Independencia, al ser de las más tempranas y contener información precisa sobre las relaciones económicas, políticas y ambientales de los territorios visitados por Humboldt. Dada la vasta información suministrada por él y la manera sistemática cómo la presentó, su obra se ha convertido en un referente desde su misma publicación y hasta la actualidad. *El Ensayo político sobre la Nueva España* es un texto que en su momento causó expectativa, era una ventana a un territorio del cual sólo se tenían noticias a través de la corona española. Incluso esta obra fomentó el interés por México y también en buena medida los intereses imperialistas, por lo cual no es una sorpresa la presencia de compañías alemanas mineras en México poco tiempo después.

Otra de las razones por las cuales la obra de Humboldt resulta atractiva, es porque describe América a partir de la naturaleza; pone en relación las características de la naturaleza

²³ Richard Humpheys, "La visión clásica", *Landscapes of the mind. Paisajismo británico colección Tate 1960-2007*, (México: Munal, Tate: 2015), 70.

²⁴ Carl Thompson, *The suffering traveler and the Romantic imagination*, (USA, Oxford University Press: 2007), 1-19.

²⁵ Humboldt no pudo concluir la ruta de *grand tour* que finalizaba en Roma pues las guerras internas de la península itálica complicaban el viaje; tampoco pudo embarcarse hacia el norte de África en donde esperaba recorrer las ruinas de Egipto. Alexander von Humboldt, *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo continentes*, (París: Casa de la Rosa, 1826), I-XIVII.

con las geográficas, sin dejar de hacer referencia a los pobladores, pero integrados a un ambiente físico. A esto lo denominó la *física del mundo* que sirvió como parámetro para entender al continente americano. Los textos producto de su viaje permitieron que las élites europeas retomaran la idea de América como un lugar fértil del que se puede disponer para emprender negocios. El interés por la naturaleza en Humboldt propició que eliminara de sus textos al ser humano como eje central de la narración.

José Enrique Covarrubias revisó la trascendencia de la obra de Humboldt a partir del término *landsdeskunde*, denominación de la visión humboldtiana de la América española, la práctica geográfica que relaciona los aspectos de la naturaleza con la huella humana.²⁶ Consiste también en el estudio del continente por regiones, Covarrubias señala que en la obra de Humboldt la región es un todo integrador que busca fusionar el tipo de cultura o la actividad humana en las zonas geográficas a las que refiere, por ejemplo, las tierras de cultivo y los agricultores: las regiones son unidades espaciales determinadas por lo natural como por la cultura humana que ahí se desenvuelven.²⁷

Juan A. Ortega y Medina agrega al *Landeskunde* elementos que en esta investigación es importante considerar: el romanticismo, el espíritu fáustico y su *Weltanschauung* en donde la naturaleza y el hombre se sostienen entre sí. Ortega y Medina argumenta que en la relación con el romanticismo se ve implicada la pintura para el estudio del paisaje. Medina retoma a Humboldt para explicar cómo las representaciones de la naturaleza nos permiten centrar nuestra atención en ella, conocerla-estudiarla, le permitirá al pintor reproducir el gozo estético de estar frente a ésta; existe por tanto una relación ciencia y arte, en la cual se ve manifiesto el estudio sistemático del paisaje.²⁸ En dicho estudio persiste la mirada ilustrada del siglo XVIII, heredera de la tradición lineana, además de conjugar las clasificaciones de la flora y fauna con prácticas empíricas en el espacio geográfico.²⁹ A lo anterior nosotros agregaríamos la relación

²⁶ El término resulta de la unión de las palabras alemanas *landschaft* -paisaje y *Staatenkunde*-término para nombrar la geografía como disciplina basada en estudios estadísticos. José Enrique Covarrubias Velasco, *México, país y gente según tres autores alemanes del siglo XIX. Las obras del Landeskunde de Mühlenpfordt, Sartorius y Ratzel*, Tesis, (México: UNAM, 1989): 1-22.

²⁷ Covarrubias, México, país y gente, 8.

²⁸ Juan Ortega y Medina, "Landeskunde humboldtiana y pintura de paisaje", *Obras Ortega y Medina*, vol.4 Humboldt, ed. González Ortiz María Cristina y Alicia Mayer, (México: UNAM, 2015): 323-338.

²⁹ Charles, W.J. Withers, "Geography, Natural History and the Eighteenth-Century Enlightenment: Putting the World in Place.", *History workshop journal*, 39 (spring, 1995):136-163.

del romanticismo con la modernidad, en los términos que señala Marshall Berman: la modernidad como experiencia de la urbe y Fausto ante la tragedia del desarrollo, lo anterior ante el cambio del paisaje producto de la revolución industrial y desarrollo capitalista en las metrópolis.³⁰ Las máquinas y la industrialización irrumpen en el esfuerzo de sostener la relación hombre-naturaleza.

Además, a partir de Humboldt y sus obras posteriores, como *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Mundo*, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas* podemos considerar los relatos de viaje como producto de la vida moderna y como modelos de conocimiento. Esta última idea es lo que Ottmar Ette ha conceptualizado en su libro *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard*, donde, a partir de las ideas de Claude Levi Strauss, considera que existe un “estatuto epistemológico” del relato que se hace patente cuando se pone en relación al texto con la imagen. Ello digámoslo de una vez, nos muestra un paralelo entre el propio Humboldt y Carl Nebel, pues este segundo viajero conforma un álbum de imágenes que podemos recuperar desde su condición de relato de viaje.³¹

Por otra parte, Mary Louis Pratt reflexiona sobre el papel de Humboldt y le atribuye la “reinención” de América, la cual fue posible gracias a observaciones y reflexiones generadas durante su viaje, marcado a su vez por momentos y acontecimientos como el ascenso al Chimborazo, la descripción de las selvas del Orinoco, la recuperación de datos arqueológicos y la explicación en relación con lo ya conocido en el Viejo Mundo. Así la construcción de Europa desde América y viceversa renovaron lo que Pratt denominó la “conciencia planetaria”, término sobre el cual es necesario detenernos.³²

Con el término “conciencia planetaria” Pratt se refiere a la relación Europa-América, caracterizada por una influencia recíproca entre ambos continentes a la que denomina transculturación.³³ Pratt construye esta propuesta a partir de la interpretación de dos sucesos que marcaron el devenir de los viajes y sus productos, ambos de corte científico: La expedición

³⁰ Marsall Berman, “El Fausto de Goethe: la tragedia del desarrollo”, *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales Vidal, (México: Siglo XXI, 2011): 28-64.

³¹ Ottmar Ette, “Cartografía”, *Literatura de Viaje. De Humboldt a Boudrilar*, (México: UNAM, 2001) 16-17.

³² Mary Louis Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, (México: FCE, 2010), 211-267.

³³ Mary Louis Pratt, *Ojos imperiales*, 43-82. Es importante mencionar que el término transculturación fue propuesto por Francisco Ortiz Rubio en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. (La Habana: Editorial de Ciencias sociales, 1998).

científica internacional a cargo de Charles de la Condamine y la publicación de *El sistema de la naturaleza* de Carl Linneo (1735). La exploración de la Condamine intentaba probar si la Tierra era redonda o un esferoide con los polos achatados, tal como lo afirmaba Isaac Newton. Durante el periodo colonial, el ingreso a diferentes regiones de América estaba limitado a quienes no formaban parte del imperio hispánico, por ello la exploración de la Condamine fue celebrada en términos de colaboración internacional: no sólo se le permitió el acceso a los territorios americanos sino que fue financiada por la corona misma.³⁴

Por otro lado, Linneo estableció el latín como lengua para la descripción de las especies vegetales y animales conocidas hasta ese momento; dicho sistema permitía integrar los descubrimientos que con el tiempo pudieran darse.³⁵ La conciencia planetaria es entonces la construcción de significado a escala global a través de la descripción de la historia natural con las herramientas proporcionadas por Carl Linneo, conocimiento que serviría para afianzar el eurocentrismo y los colonialismos.³⁶

Pratt argumenta que los europeos del siglo XVI y XVII inventaron y reinventaron América como la naturaleza que se puede disponer y aprehender. Ellos hicieron a América para ellos mismos, los del siglo XVI la describieron como un espacio intemporal, no reclamado, ocupado por plantas y culturas vivientes, pero no organizado, un mundo cuya historia estaba por empezar. Humboldt retoma estas visiones para reafirmar América como un lugar inocente y lleno de recursos; sin embargo, él representó la naturaleza como algo exuberante. Así mismo, con sus textos llevó el conocimiento de los pobladores de América a Europa, lo que permitió un tipo de transculturación. Dicho conocimiento era posible porque el viajero estuvo en contacto con intelectuales americanos, quienes le brindaban pistas sobre algunos temas tratados en su propia obra.³⁷

³⁴ Es importante mencionar que a pesar del control sobre el acceso de personajes ajenos a la monarquía hispánica se tiene registro de viajeros anglosajones al territorio de la Nueva España y su mención es necesaria puesto que hacia finales del siglo XVIII viajeros angloamericanos e ingleses contribuyeron con su obra al conocimiento que se tenía sobre la América española. Véase Ortega y Medina, "México en la conciencia anglosajona", *Obras Ortega y Medina, vol.3. Literatura viajera*, ed. González Ortiz María Cristina y Alicia Mayer, (México: UNAM, 2015) 25-119.

³⁵ Mary Louis Pratt, *Ojos imperiales*, 59-64.

³⁶ Pratt, *Ojos imperiales*, 44.

³⁷ Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales*, 211-267.

Humboldt es una figura clave, pues más allá de la información que aportó en su vasta obra, modificó los productos mismos del viaje, a partir de un único periplo a América, elaboró trabajos sobre diferentes temáticas en distintos géneros; al viajar buscó una forma de conocimiento. Como señala Covarrubias, fue eso lo que le permitió incursionar en la geografía moderna. Además, relacionó al texto con la imagen, lo cual no significa que no se hubiera hecho antes: por mucho tiempo los relatos de viaje se ilustraron con láminas que no necesariamente estaban en relación directa con la narración, muchas veces eran producto de la imaginación del dibujante que no estuvo en el viaje; con la obra de Humboldt las imágenes se volvieron parte del relato, al ser obtenidas durante el viaje. Podemos afirmar como Ette que la imagen es, a partir de ese momento, otro informante.³⁸

1.2.2. Exploraciones durante la primera mitad del siglo XIX

El ingreso de los viajeros al territorio de la América española tuvo auge hacia los primeros años del siglo XIX a través de la suma de dos factores: por un lado, la vida político social en Europa motivó el desplazamiento de algunos personajes. Juan Acha explica esa movilización como el resultado de la Revolución Industrial (1750) y la Revolución Francesa (1789), hechos que aceleraron la industrialización de centros urbanos, la concentración del capital y la consecuente transformación en nuevas formas republicanas de organización política. Lo anterior se tradujo en la búsqueda de recursos y materias primas, lo que hizo que Europa pusiera la mirada en América y otros continentes.³⁹ Es importante aclarar que el desplazamiento a través del Atlántico se dio de varias maneras: el viaje como movimiento de ida y vuelta. Así como, los movimientos migratorios de Europa a América durante la primera mitad del siglo XIX.

El otro factor determinante fueron sin duda las independencias de las colonias españolas y el proceso de consolidación como naciones. Para el caso mexicano, de acuerdo con Ortega y Medina, una vez lograda la independencia “comenzó a arribar al país una curiosa e interesante fauna viajera procedente del Viejo y del Nuevo Mundo.”⁴⁰

³⁸ Ette, *Literatura de viajes*, 16-17.

³⁹ Juan Acha, “La independencia y la consolidación”, *Las Culturas estéticas de América*, (México: UNAM, 1993), 101-102.

⁴⁰ Ortega y Medina, “México en la conciencia anglosajona siglo XIX”, 121.

Llegó a México un gran número de viajeros, entre los cuales podemos destacar las figuras de William Bullock, Claudio Linati, Jean Frédérick Waldeck y Johann Moritz Rugendas, con su obra se sumaron a la reconstrucción del imaginario sobre América en Europa. Los productos del viaje se integraron a una dinámica de consumo sobre lo exótico que se fomentaba con la creación de gabinetes de curiosidades y la venta de *los viajes pintorescos*, que para finales del siglo XVIII ya eran famosos. De acuerdo con Carolina Depetris, “éstos son libros en donde los viajeros dan a conocer de forma verbal y gráfica realidades que resultan distantes y extrañas a un público mayormente europeo, bastante amplio, no necesariamente especialista pero sí interesado”.⁴¹ La relevancia de estos personajes, en esta investigación, radica en la circulación que tuvo su obra en el Viejo Mundo, la relación entre ellos a partir de las fuentes que consultaron en el viaje, las empresas litográficas en donde se editaron sus obras o por su aporte a la litografía en México.

William Bullock llegó a México en enero de 1823, acompañado de su hijo. Los Bullock pasaron seis meses recorriendo lo que, según Michael P. Costeloe, en Europa se conocía como “la joya de la Corona española por sus enormes recursos minerales, sobre todo oro y plata, [...] y se le consideraba una tierra de inmenso potencial económico y oportunidades ilimitadas”.⁴² A su regreso a Inglaterra publicó su libro *Six Months Residence and Travels in Mexico* en 1824. Llevó consigo una colección de especies vegetales y algunas piezas arqueológicas, reproducciones y moldes de esculturas prehispánicas. Así como, bocetos de escenas y personas, realizados por su hijo. En ese año preparó y abrió al público la exposición *México antiguo y moderno* en la Sala Egipcia.⁴³ Es importante mencionar que su obra se tradujo al alemán en 1825, lo cual abre la posibilidad de que Carl Nebel hubiera consultado el libro.⁴⁴

⁴¹ Carolina Depetris, “Arte y ciencia en el Viaje Pintoresco de Frédéric de Waldeck”, *Península*, IV, 2, (otoño 2009): 15. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358333206001>

⁴² Michael P. Costeloe, “El panorama de México de Bullock-Burford, 1823-1864: historia de una pintura”. *Historia Mexicana*, (abril, 2010): 1205-1245. Disponible en: <<http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1840/1658>>

⁴³ Espacio que William Bullock mandó construir en 1812 para albergar su colección de especies vegetales y animales procedentes de distintas regiones del mundo. Con el tiempo la sala se convirtió en un espacio expositivo de los objetos que llegaban a Europa producto de diferentes exploraciones, por ejemplo “La carroza de viaje de Napoleón Bonaparte”, “Los hallazgos egipcios de Belzoni” y “Los lapones y su cultura”. Michael P. Costeloe, “El panorama de México”, 1206.

⁴⁴ Juan A. Ortega y Medina, “Literatura viajera alemana del siglo XIX sobre México” en *Obras de Juan A. Ortega y Medina*, 3, *literatura viajera*, edición de María Cristina González Ortiz y Alicia Mayer, (México: UNAM, 2015), 324.

Claudio Linati llegó a México en 1825. Es considerado el introductor de la litografía en el país. Traía consigo materiales y herramientas para su labor, pero las autoridades aduaneras se los retuvieron por un tiempo, más adelante se instaló en la capital y, en octubre del mismo año, con el poeta cubano José María Heredia fundó y publicó el periódico *El Iris*, donde aparecieron las “primeras” litografías. “*El Iris* —confesaron—, tenía por objeto ofrecer distracción a sus lectores y sobre todo al ‘bello sexo’ con sus secciones de literatura, música, teatro, artículos de divulgación cultural y moda”.⁴⁵

Johann Moritz Rugendas inició en 1821 su carrera como ilustrador de viajes científicos al ser contratado para una expedición a Brasil, exploración naturalista que duró casi cuatro años; esta actividad le permitió entrenar sus habilidades artísticas. Es importante decir que para este viaje sus dibujos tenían que responder a las necesidades ilustradas de la época que tienen como principal objetivo la fidelidad en la representación.

Años más tarde, Rugendas inició un viaje a América por sus propios medios, el cual fue impulsado por la aspiración de ser como el ya renombrado Alexander von Humboldt. Dicha empresa tuvo una duración de quince años, periodo en el que pudo conocer México, Chile, Perú, Bolivia, Argentina, Uruguay y Brasil. Rugendas llegó a México en 1831 y permaneció en el país hasta 1834. Se sabe que arribó por el puerto de Veracruz y al adentrarse a territorio fue huésped de Carl Christian Sartorius, personaje con quien establecería la amistad que favoreció la publicación de *Mexico, Landscapes and Popular Sketches. Mexico and The Mexicans. Carl Christian Sartorius. With steel Engravings by distinguished artists, from Original Sketches Jean Moritz Rugendas*, publicado en Londres en 1859.⁴⁶

Es importante mencionar que, en 1825, durante una reunión de la recién creada Sociedad Geográfica de París, David Baillie Warden dio a conocer el texto *Description of the Ruins of an Ancient City Discovered Near Palenque in the Kingdom of Guatemala in Spanish America*, de Antonio del Río, documento que, como referimos en líneas anteriores contenía

⁴⁵Linati regresó a Bruselas en 1828, año en el que publicó su álbum *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Después del lanzamiento editorial regresó a México y murió por fiebre amarilla en el puerto de Tampico. Arturo Aguilar Ochoa, “Inicios de la litografía en México. El periodo oscuro 1827-1837”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 90, (2007): 65.

⁴⁶ José Enrique Covarrubias, “Carl Christian Sartorius y su comprensión del indio dentro del cuadro social mexicano”, en *La Imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un estado-nación o un mosaico plurinacional?* Ed. Ferrer Muñoz, Manuel, (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2001) 217-236.

datos sobre la exploración del sitio y una posible interpretación histórica. Este acontecimiento causó tal expectativa que la Sociedad Geográfica emitió una convocatoria que ofrecía 2400 francos a quien lograra la mejor descripción del sitio.⁴⁷ La respuesta fue amplia y, entre los personajes que se enlistaron para cumplir dicha empresa se encuentran Carl Nebel y Jean Frédérick Waldeck.

Waldeck arribó a nuestro país en 1825; pretendía llegar a Sudamérica. Cabe señalar que Waldeck tuvo formación artística que adquirió en París. En 1822 Waldeck estaba en Londres cuando tuvo su primer acercamiento al reporte de Antonio Del Río. El librero londinense Henry Berthoud le pidió hacer la traducción de dicho documento al inglés y realizar las litografías de los dibujos de Almendariz, acompañante de Del Río que registró en imagen la tercera expedición a Palenque. Es muy probable que ese hecho despertara su interés por lo prehispánico.

De acuerdo con Robert L. Brunhouse, “Waldeck decidió abordar la arqueología en 1825, tras ser emitida la convocatoria por la búsqueda de Palenque, para lograr su propósito se valió de un rodeo. Se contrató como ingeniero hidráulico [...], para una compañía que operaba una mina de plata en un paraje solitario de México.”⁴⁸ Waldeck desembarcó en Tampico en 1826; llegó a Tlalpujahua, Michoacán, en donde se encontraba dicha mina. Sus primeras impresiones de los mexicanos no fueron muy favorables, y dicha postura tampoco cambió con el paso de los años; para él era más importante el pasado y tenía una mejor perspectiva de éste que del presente que le tocó vivir. Waldeck se deslindó rápidamente de la empresa minera y se trasladó a la Ciudad de México en donde se mantenía de hacer retratos antes de su salida con dirección a Palenque. La inclinación de Waldeck por las antigüedades lo motivó a iniciar una colección de piezas prehispánicas, lo cual le hizo fama de saqueador y por tanto era mal visto por algunos mexicanos.⁴⁹

Durante su estancia en México, Waldeck conoció a Carl Nebel. Ambos establecieron una amistad que se rompió a partir de los respectivos intereses por la arqueología. Waldeck

⁴⁷ Leonardo López Luján, “Arqueología mesoamericana en la obra de Carl Nebel”, *Artes de México*, Carl Nebel: pintor viajero del siglo XIX, 80, 2006: 31-33.

⁴⁸ Robert L., “Jean Frederick Waldeck”, *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*, (México: FCE, 2002): 56.

⁴⁹ Brunhouse, *En busca de los mayas*, 56.

logró llegar a Palenque, recorrió algunos sitios de lo que hoy conocemos como la zona maya, regresó a Europa y estando en París publicó su *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán entre 1834 y 1836*.⁵⁰ Cabe señalar que en su obra Waldeck registró algunos caracteres de la escritura maya. Famosa es su interpretación de algunos de ellos como representaciones de elefantes. La iconografía que estaba registrando Waldeck lo llevó a considerar que los antiguos americanos estaban influenciados por las culturas del Medio Oriente.⁵¹

Con la presentación de estos personajes podemos darnos cuenta de cómo el interés generalizado por el *otro*, los temas arqueológicos, científicos, lo pintoresco —término que trataremos de definir más adelante—, y lo neocolonial se hacen presentes en los documentos que generaron con el viaje. La inclusión de estos personajes obedece al contacto que tuvieron entre ellos a través de los productos del viaje. De acuerdo con Ortega y Medina “durante la primera mitad del siglo XIX todos los viajeros son subsidiarios unos de los otros y todos beben en el imponderable Humboldt.”⁵² Como lo hemos expuesto, los viajeros tenían como punto de encuentro las fuentes de información en sus estudios previos al viaje a la América española que incluían los documentos sobre los descubrimientos del siglo XVIII y la lectura de los textos que ellos mismos estaban generando.

1.3. Caracterización de la mirada del viajero decimonónico

El pensamiento y la mirada del viajero decimonónico se define por la suma de procesos históricos y artísticos, y tienen como punto de inflexión a Humboldt. De acuerdo con Juan Acha, podríamos resaltar la modernización en Europa, las independencias de las colonias españolas y la circulación del mito sobre el paraíso americano como elementos clave en la construcción del viajero decimonónico.

“El viajero” es un personaje que se puede analizar desde diferentes perspectivas. En términos de la Historia del Arte podemos revisarlo en dos vertientes: el artista viajero y el

⁵⁰ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849), *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXII,27, (primavera 2000): 122.

⁵¹Robert L. Brunhouse, “Jean Frederick Waldeck”, *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*, (México: FCE, 2002): 52-82.

⁵² Juan A. Ortega y Medina, “México en la conciencia anglosajona”, 119.

viajero fotógrafo. Esta separación es necesaria, ya que la mirada de cada uno está condicionada, en cierta medida, por los aparatos ópticos y de reproducción con los que contaba para registrar y difundir su obra. Centraremos nuestra atención en el primero de ellos, el artista viajero que se apoyaba en la litografía para producir *viajes pintorescos*, es decir libros ilustrados que surgieron de la observación de escenas, las cuales ellos consideraban, se les presentaban como “cuadros pictóricos”.

La caracterización de la mirada del artista viajero es una tarea que requiere retomar el *grand tour* para explicar cómo los conflictos en Europa propiciaron que los viajeros se acercaran a la contemplación de la naturaleza: lo anterior fomentó al paisaje como género pictórico. El estudio de las ruinas grecorromanas y el auge de la estética como disciplina establecieron el término pintoresco. Edmund Burke, en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime* sugiere que el término transita entre la idea de lo bello y lo sublime.⁵³

Detenernos en la explicación de lo pintoresco es necesario ya que Carl Nebel, en la introducción de su obra declaró:

El Nuevo Mundo, que es tan interesante para la Europa, así por las formaciones y producciones de su suelo, como por los pueblos que lo habitaron y lo habitan en el día, ha sido visitado en diferentes épocas por los hombres sabios e intrépidos que nos han dado de él las más preciosas noticias científicas. Pero estos viajeros, sea por menosprecio o por otra razón cualquiera, han abandonado completamente la parte pintoresca de aquel país, sin reflexionar que, aunque no todos los lectores sean geógrafos, botanistas, mineralogistas, etcétera, todos son ciertamente curiosos.⁵⁴

En estas líneas Nebel nos adelanta que lo pintoresco se aleja de la ciencia al argumentar que no se necesita ser especialista para apreciar “la parte pintoresca” del Nuevo Mundo. No obstante, ese término es más amplio que la separación de la ciencia y lo sensorial. Se trata de

⁵³ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime*. Traducción. (Madrid: Editorial Tecnos, 1997). Citado en Pablo Diener, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”, *HISTORIA*. II, (julio-diciembre 2007): 288.

⁵⁴ Carl Nebel, “Frontispicio”, *Viaje pintoresco por la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 a 1834*, (México: Porrúa, 1963): 13.

una categoría estética que para fines de esta investigación retomaremos sólo con relación al viaje.⁵⁵

Lo pintoresco era entendido como una forma de mirar y representar: de aprehender, que se alimenta de elementos diversos emplazados en un contexto ajeno al espectador. La naturaleza, la ruina, los tipos y las escenas costumbristas puestas en cuadro son lo que permite a los observadores —el viajero y el público consumidor de los libros ilustrados—, aproximarse a realidades que le son distantes tanto en el tiempo como en el espacio.

Expongamos brevemente cómo se construyó dicha categoría, nos valdremos de un estudio que realizó Pablo Diener para analizar *El viaje pintoresco en Brasil* de Johann Moritz Rugendas⁵⁶. Así como, la revisión al *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán* de Waldeck hecha por Carolina Depetris.

La definición de lo pintoresco comenzó en 1792 con William Gilpin y la publicación de *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*.⁵⁷ Para Gilpin lo pintoresco lo encontraremos en un conjunto de elementos del paisaje, mismos que producen variedad bajo diferentes efectos de luz y sombra; está en la integración del conjunto como un todo, también podremos ver la belleza de las partes. Así mismo, son objeto de atención las figuras vivas, aunque sólo sean consideradas como ornamentos de las escenas o en sus rasgos generales: ropajes, grupos y ocupaciones. También considera atractivas las reliquias de la arquitectura antigua, consagradas por el tiempo, equiparadas con la naturaleza.⁵⁸ Las ruinas son el elemento que se busca en el viaje porque nos permite transitar en el tiempo y, como sugiere Carolina Depetris, es el elemento que le otorga temporalidad a la imagen, además de relacionarse con el interés por el pasado y el destino de la humanidad

⁵⁵ La definición del término requiere un estudio más amplio que rebasa los intereses planteados en esta investigación. Sin embargo, es importante mencionar que existe una amplia bibliografía al respecto iniciando por los textos de William Gilpin y Edmund Burke, Así como, revisiones historiográficas del término como el trabajo de Christopher Hussey. *The Picturesque. Studies in a point of view*. (Londres & Nueva York: P. Putnam's Sons, 1927).

⁵⁶ Pablo Diener, "Lo pintoresco", 285-309.

⁵⁷ William Gilpin, "Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape". *Aesthetics and the Picturesque, 1795-1840*, 1, (Bristol, Thoemmes Press; 1792).

⁵⁸ William Gilpin, "Three Essays". Citado en Pablo Diener, "Lo pintoresco", 289-290.

como Historia.⁵⁹ En cuanto a los motivos de tipo costumbrista Pablo Diener sugiere que éstos pudieron ascender a la categoría artística gracias al concepto de lo pintoresco.⁶⁰

En ese sentido es importante considerar el costumbrismo como tendencia artística que hizo “pintorescas” escenas de la cotidianidad en diferentes sociedades. Aquí entendemos el término pintoresco en el sentido más amplio, es decir, referente a la pintura, que es digno de ser pintado. Así mismo, y de acuerdo con María Esther Pérez Salas, retomemos el desarrollo de la litografía en Europa y su introducción a México en 1826, ya que fue la técnica gráfica que permitió la reproducción de las escenas conservando semejanza con los cuadros pictóricos.⁶¹ Las técnicas de reproducción previas a la litografía como el grabado en madera o metal producen la imagen a partir de líneas que se extraen del soporte (la placa) para su impresión en papel, del negativo al positivo. La litografía se caracteriza porque el dibujo se hace directamente en la piedra y la única variación en la imagen de la placa al papel es que se producen imágenes en espejo. La imagen litográfica conserva un aspecto semejante a la pintura.

El costumbrismo es una tendencia que se desarrolló en Europa en estrecha relación con el auge editorial, las publicaciones periódicas que tipificaban a las personas y acontecimientos del día a día, como una forma de aprehender a la sociedad. En Inglaterra, Francia y España el costumbrismo inició con temas referentes a la ciudad, después se amplió la temática incluyendo tópicos rurales.⁶² Pérez Salas considera que el costumbrismo fue un elemento clave para la construcción de imaginarios nacionales e identidades locales.⁶³ El costumbrismo y lo pintoresco son tendencias que en esta investigación relacionamos por el contenido del *Viaje pintoresco* de Nebel, pero que no son dependientes uno del otro, el costumbrismo es referente a temas sociales y lo pintoresco es una categoría más amplia en la que se pueden integrar elementos diversos.

⁵⁹ Carolina Depetris, “Arte y ciencia en el viaje pintoresco de Frédérick Waldeck”, *Península*, 4,2, (2009):19.

⁶⁰ Pablo Diener, “Lo pintoresco”, 290.

⁶¹ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía*, 12-15.

⁶² El costumbrismo fue una tendencia principalmente literaria y con el auge de las técnicas de reproducción gráfica se fue integrando la imagen.

⁶³ María Esther Pérez, *Costumbrismo*, 17

Hace falta mencionar cómo lo pintoresco se integró al vocabulario de los viajeros en América, siendo Humboldt quien estableció un parámetro para ello. En el *Ensayo político* Humboldt describió algunos lugares o aspectos que le parecieron pintorescos y los puso en relación con la *geografía física* o *física del mundo*, e integró los elementos referentes a la pintura con el estudio sistematizado de los mismos; además participó en la construcción del término al opinar o avalar los trabajos de otros viajeros. Un ejemplo es, *Selva virgen de Brasil* del Conde de Clarac.



Fig. 4. Charles de Clarac, *Selva virgen de Brasil*, 1819.

Lámina construida a partir de sus observaciones, expuesta en el *salón* de París en 1819. La composición del conde de Clarac podría considerarse producto de la obra de Gilpin, usada como manual para lograr la imagen de la *Selva virgen*, el juego entre luces y sombras nos presenta a la figura del ser humano minimizado entre la naturaleza inaprensible, el paisaje es

protagonista. Así la suma de elementos nos muestra una obra que “nos permite reproducir el gozo estético de estar frente a la naturaleza”.⁶⁴ Humboldt calificó la obra de Clarac como: una composición de la naturaleza de los trópicos apegada a un sentimiento de verdad.⁶⁵ Además, en su presentación al *Viaje pintoresco* de Nebel podemos leer cómo Humboldt rescata el valor pintoresco del libro, comprende y apoya la carencia de explicaciones científicas en la obra de Nebel para fomentar el interés sobre América en todos sus aspectos.

Retomemos lo pintoresco como un término que se alimenta de la dicotomía historia-ciencia, misma que nuestro viajero tiene presente al hacer su obra y presentarla al lector-espectador. Cuando afirma alejarse de la ciencia y mostrar la parte pintoresca, parece hacerlo con una mirada desinteresada en términos cuantificables. Nebel manifestó “no he tenido jamás la pretensión de instruirlos, y debe serviles mi obra únicamente de diversión y recreo”.⁶⁶ Por otro lado, el tema anticuario forma parte importante de su obra y fue Humboldt quien declaró:

[...] concebí los más vivos deseos que las ruinas más notables de arquitectura y escultura que cubren las alturas de las cordilleras de México y el Perú, y de las cuales hasta ahora no he dado en mis escritos sino bosquejos imperfectos, fuesen presentadas al público por medio del diseño. Este deseo ha sido cumplido, por lo que hacen a México, del modo más satisfactorio y con un talento digno de admiración.⁶⁷

Haciendo referencia al trabajo de Nebel, Humboldt además de hablar de la obra en sí, agradece que con las imágenes presentadas se despierte en el lector el interés por la historia, entendiendo ésta como el pasado de los pueblos.

Antes de continuar hace falta aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de la relación ciencia/historia y los viajeros. Carolina Depetris en su texto, “El relato de viaje moderno: ¿posmodernidad escondida?”, explica que “el viajero ilustrado, viajero ‘moderno’ por antonomasia, es científico y [...] procura alcanzar explicaciones abarcadoras que redundan en un mayor progreso benéfico para la humanidad”. Por otro lado señala que “a partir de *Essay*

⁶⁴Ortega y Medina, “Landeskunde humboldtiana”, 330

⁶⁵ Donato Mello Júnior. 1973. “Alexandre von Humboldt e o Conde de Clarac. Uma interpretação artística francesa da nossa floresta tropical pelo sábio naturalista alemão”. In: *Revista Brasileira de Cultura*, 16 (1973), 121-136; 131. Citado en Pablo Diener, *Lo pintoresco*, 295.

⁶⁶ Carl Nebel, *Viaje pintoresco*, 8.

⁶⁷ Alexander von Humboldt, “Observaciones”, *Viaje pintoresco por la parte más interesante de la república mexicana*, 1836.

sur les mœurs de Voltaire (1756), el problema de ‘pensar el pasado’ de los hombres y sus sociedades [...] comenzará a cuestionar y a indagar sobre el ‘ser histórico’, sobre el origen y destino de la historia y cómo se desarrollan los procesos históricos”.⁶⁸ Durante la primera mitad del siglo XIX el viaje podría entenderse como una actividad científica tanto en el estudio de la naturaleza como del pasado.

Además del término pintoresco es necesario considerar otros aspectos en cuanto a la mirada. Si bien la categoría revisada hasta ahora podría darnos elementos suficientes para analizar las imágenes producidas por los viajeros, es importante regresar a Humboldt y a su obra, a través de las revisiones que han realizado Ottmar Ette y Mary Louise Pratt, quienes reflexionan sobre cómo en la narración de Humboldt se hace presente la vista. Ette explica cómo el ascenso al Chimborazo y el relato de ese hecho tienen como resultado una mirada totalizadora, es decir, el punto de vista desde las alturas permite abarcar más elementos de lo que se está observando.⁶⁹ Pratt retoma *Cuadros de la naturaleza*. De acuerdo con la autora, en la idea misma de *cuadro* se introducen los aspectos referentes a la mirada, aunque sea en el nivel del texto, es decir, al eliminarse al ser humano como hilo conductor de la narración, se hacen visibles aspectos que solo se aprehenden a través de la vista, como sentido.

La mirada es totalizadora no sólo por el punto de vista, de acuerdo con Depetris “lo pintoresco es un arte de observación, surge de la mirada del natural y se proyecta en una escena destinada a ser observada”.⁷⁰ El viajero posee un ojo entrenado para buscar escenas pictóricas. Georges Didi -Huberman, explica que la mirada requiere de la forma, supone *implicación* en dos sentidos: se requiere de la forma para que la mirada pueda entregar una experiencia y una enseñanza, una posibilidad de *explicación*, de conocimiento, de correspondencia, debemos *implicarnos en* para *explicarnos con*.⁷¹ En este caso lo pintoresco, el costumbrismo, el interés por la ciencia, el arte y la historia están implicados en el viajero y los consumidores de los productos del viaje; las formas —las imágenes que integran el

⁶⁸ Carolina Depetris. "El relato de viaje moderno: ¿posmodernidad escondida?". *Cuadernos del CILHA* 14 (2013): 116.

⁶⁹ Ette, *Literatura de Viaje*, 16.

⁷⁰ Depetris, "Arte y ciencia", 28.

⁷¹ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, (México: Ediciones Ve, 2012): 19.

álbum—, nos explican con la puesta en cuadro de la naturaleza, las ruinas y los tipos sus observaciones y apre(he)ndizajes.

La mirada del viajero y sus características como vehículo para el conocimiento de las nacientes repúblicas hispanoamericanas posibilitó la actualización de la consciencia planetaria a la que hace referencia Pratt durante el siglo XVIII y su renovación con la obra de Alexander von Humboldt sobre la construcción de significado a escala global a través de las herramientas de la historia natural. Con la presencia de los “artistas viajeros” esa conciencia integró la mirada científica y la artística. Los viajes pintorescos se suman a la consciencia planetaria, dado que un mayor número de personas pueden acceder al conocimiento de América sin desplazarse en el espacio y/o ser una persona letrada, así la construcción de significado se vuelve holística permitiendo que más sectores de la sociedad participen en la misma a través de los *viajes pintorescos* siendo la imagen lo que permitió la construcción de significado con las *implicaciones* de la mirada. Las ilustraciones de los libros pintorescos y sus respectivas notas son *formas* que permiten una experiencia y enseñanza, generando así conocimientos sobre lo representado.

CAPÍTULO 2. CARL NEBEL Y SUS OBRAS

2.1. Notas sobre su biografía

Carl Nebel nació en Altona, Hamburgo el 18 marzo de 1805. Estudió arquitectura e ingeniería en la Academia de Arquitectura de Berlín. Por sus estudios y trabajos de arquitectura realizó estancias en Francia e Italia; en este último país se dedicó al estudio de los monumentos de la antigüedad clásica en Roma. Llegó a México entre 1828 y 1829. Sobre su formación como pintor, Fabiola García Rubio señala que, por las imágenes realizadas para el libro de la guerra de 1847, se asocia a Nebel con la escuela de pintura norteamericana Río Hudson.⁷² Sin embargo, la autora afirma que sostener esa relación sería olvidar que Nebel realizó años antes su *Viaje pintoresco*, libro en el cual mostró su habilidad como pintor adquirida en Europa, quizá en paralelo a sus estudios de arquitectura.⁷³

De acuerdo con un texto que apareció en una publicación del impresor mexicano Ignacio Cumplido en 1844, Nebel vivía en París en 1828, año en que se le presentó la oportunidad de viajar a México, en palabras de Nebel:

[...] asuntos de familia me obligaron a volver a Hamburgo, mi patria; no me gustó el ambiente de aquella capital toda mercantil y ya me regresaba a París, cuando mi padre, por relaciones que tenía con el Nuevo Mundo, me propuso un viaje a las Américas. Me agradó la proposición, y escogí México, país que me interesaba por su historia.⁷⁴

Es probable que las relaciones que el padre de Nebel tenía en América fueran a través de empresarios recién establecidos en el país.⁷⁵

El viaje de Nebel fue por una oferta familiar; no obstante, a la fecha nos hace falta mayor claridad sobre su estancia en México. La cuestión sobre el financiamiento del viaje nos

⁷²Grupo de paisajistas estadounidenses que son considerados precursores de la pintura nacional norteamericana. Desarrollaron sus propias teorías sobre el paisaje y estuvieron activos entre 1820 y 1880. John K. Howat, "The Hudson River School", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 30, 6, (jun-jul, 1972): 272-346.

⁷³ Fabiola García Rubio, La entrada de las tropas estadounidenses a la Ciudad de México: la mirada de Carl Nebel, (México: Instituto Mora, 2002): 65-78.

⁷⁴ Ignacio Cumplido, 1844 citado por Arturo Aguilar Ochoa en "Aventura visual de un pintor viajero", *Artes de México, Carl Nebel: pintor viajero del siglo XIX*, 80, (2006):10. Aguilar Ochoa no proporciona más información sobre el documento de Cumplido al que hace referencia, no obstante, por las citas textuales que incluyó en su artículo sobre Nebel, podemos inferir que se trata de una entrevista a Nebel.

⁷⁵ Arturo Aguilar Ochoa, "Los negocios alemanes en México en la primera mitad del siglo XIX. El caso de Carl Nebel", en *A través del espejo. Viajes, viajeros y la construcción de la alteridad en América Latina*, Ed. De Ita Rubio, Lourdes y Sánchez Díaz, Gerardo, (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UMSNH, 2005): 245.

da algunas pistas sobre su estancia en el país. Arturo Aguilar Ochoa realizó trabajo de archivo en el acervo histórico de Notarías Públicas de la Ciudad de México. Gracias a ello, sabemos que parte del financiamiento de los viajes de Nebel fue por préstamos que le hicieron sus compatriotas establecidos en México que tenían empresas mineras. Es posible que el dinero que se le prestó sirviera para costear los gastos de su recorrido en el país, las excavaciones que realizó en Xochicalco y el Tajín. Así como, la primera edición de su álbum *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana (Voyage Pittoresque et Archeologique dans la partie la plus Intéressante du Mexique, 1836)*.⁷⁶

Hacia 1834 Carl Nebel salió de México para ir a Francia y poder publicar la primera edición del álbum ya mencionado. Nebel regresó al país en 1838 con la intención de vender la segunda edición de su libro —publicada en español— en México. No obstante, al llegar al puerto de Veracruz se encontró con un bloqueo del ejército francés; además, la obra se destruyó en un incendio. Nebel retornó a Francia y consiguió completar su álbum por segunda ocasión, cuidó que en las láminas aparecieran los nombres de París y México, quizá para señalar “el origen y el destino”.⁷⁷ Hacia 1840 Nebel regresó para vender su *Viaje pintoresco* y reclamar la propiedad literaria de su obra la cual había sido replicada por el impresor mexicano Vicente García Torres. Durante su segunda estancia, Nebel realizó pocos trabajos relacionados con arquitectura. Formó parte de la segunda comisión dictaminadora del Teatro de Santa Anna, misma que tenía la encomienda de evaluar la primera etapa constructiva para después proceder a la finalización de dicho recinto. La comisión rechazó la conclusión de la obra pues consideró que la primera etapa era deficiente.⁷⁸ En 1848 Carl Nebel salió del país durante la guerra con Estados Unidos, en Europa produjo su segunda obra en colaboración con el periodista norteamericano George Wilkin Kendall: *The War Between the United States and México, Illustrated*. Carl Nebel murió en París en 1855.

⁷⁶ Aguilar Ochoa, “Los negocios alemanes”, 247-248.

⁷⁷ *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, impreso por Ignacio Cumplido, XVII, 19 de agosto de 1840: 2, en Aguilar Ochoa, “Los negocios alemanes”, 248.

⁷⁸ Cayetano Moro, Carlos Nebel, Enrique Griffon. “Informe de la comisión nombrada por el Exmo. señor gobernador de México, para el reconocimiento del Teatro de Santa Anna” [S.l.] [s.n.] México Imp. de Vicente G. Torres, 1843. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000144746&page=1>

2.2 Publicaciones

Viaje pintoresco comienza con una nota introductoria de Alexander von Humboldt, en la cual reconoce la labor de Carl Nebel como ilustrador, habilidad necesaria para poder transmitir al lector-espectador una mejor descripción de la América que las sociedades europeas imaginaban. El trabajo contiene cincuenta láminas: veinte son de temas arqueológicos, veinte de vistas de ciudades y paisajes, y diez de vestimenta y costumbres. Cada lámina tiene una nota explicativa.

Los textos de mayor extensión son los referentes a temas arqueológicos. En ellos aporta datos históricos sobre los sitios o los describe con mayor detalle para que el lector-espectador acceda al contenido del *Viaje pintoresco*. En las notas de las imágenes podemos identificar cuáles eran los intereses de Nebel. Así mismo, permite rastrear las fuentes que consultó durante su viaje, como, por ejemplo, las publicaciones de Humboldt o los estudios de Antonio de León y Gama, el reporte sobre Xochicalco de José Antonio Alzate y Ramírez.⁷⁹ Nebel tenía la intención de publicar una segunda obra con el título de *Anáhuac, o los trópicos de América, una imagen histórica de costumbres y usos*.⁸⁰

El viaje pintoresco se difundió en México por Julio Michaud, un vendedor de estampas que llegó al país en 1837.⁸¹ Entre 1839-1840 el impresor Vicente García Torres reeditó el álbum de Nebel, mismo que se vendió por entregas con láminas en blanco y negro.⁸² El impresor adquirió una colección incompleta y el presidente de la república Anastasio Bustamante le prestó las láminas que le faltaban.⁸³

La reproducción realizada por García Torres del *Viaje pintoresco* motivó a Carl Nebel a imponer un juicio contra el editor. En el *Diario de Gobierno de la República Mexicana* fueron

⁷⁹ Antonio de León y Gama, *Descripción histórica y cronológica*. Anónimo, "Papantla", *Gazeta de México*, 42, (julio, 1785): 349-351. Antonio del Río, *Description of the ruins*.

⁸⁰ Carl Nebel, "Preface", *Voyage Pittoresque et Archeologique dans la partie la plus Intéressante du Mexique*, 1836.

⁸¹ Arturo Aguilar Ochoa, "la influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)" *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, XXII, 127

⁸² La empresa literaria de García Torres editaba publicaciones periódicas como *El monitor republicano*. Se considera una clave para el desarrollo de la prensa en México, por la forma en la que pretendía influenciar a los lectores, el objetivo de García Torres era ser un medio de instrucción. Othón Nava Martínez, "Origen y desarrollo de una empresa editorial: Vicente García Torres, 1838-1841", en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, coord. Laura Beatriz Suárez de la Torre, (México: Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora/ UNAM, 2001), 123-130.

⁸³ Martha Celis de la Cruz, "La propiedad literaria: el caso de Carlos Nebel contra Vicente García Torres (1840)" en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, coord. Laura Beatriz Suárez de la Torre, (México: Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora/ UNAM, 2001), 489-504.

publicadas las primeras noticias sobre el juicio entre los personajes ya mencionados, lo cual llevó a legislar en la materia. En 1841 se dio por terminado el juicio. El fallo fue: Vicente García Torres ya no reproducirá la obra de Nebel y no iba a pagar a Carl Nebel, ya que en la publicación que hizo García Torres figuró Nebel como autor. De acuerdo con Martha Celis de la Cruz:

[...] para Carl Nebel, tanto su obra como su negocio de edición se había afectado al hacerse una reproducción sin su consentimiento y el pago de regalías que él suponía tenían que otorgársele, mientras que para el impresor García Torres, él estaba en su derecho de reproducir aquellas obras que procuraban la instrucción, fomentaran el progreso y dieran a conocer la cultura mexicana.⁸⁴

Además de la reproducción completa del álbum, la obra de Nebel fue copiada en diferentes momentos y por diferentes personajes, como así lo demuestra Arturo Aguilar Ochoa en su artículo "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana". En él identifica la publicación de algunas láminas o escenas en periódicos de la época como *El diario de los niños*, *El museo mexicano* y *El monitor republicano*.⁸⁵ Por otra parte algunas, imágenes fueron retomadas en el *Álbum pintoresco de la República Mexicana*, obra editada en la estampería de Julio Michaud en 1850.⁸⁶

Sobre las ediciones del *Viaje pintoresco* es importante mencionar que un ejemplar de la primera edición publicada en francés en 1839 se resguarda en la Biblioteca Nacional de Francia y se puede consultar en formato digital. Roberto Mayer refiere a dos ejemplares en español fechados hacia 1839, uno de ellos carece de portadilla y el índice de las ilustraciones es manuscrito y el otro forma parte del libro *Imágenes de México, colección de grabados y litografías del Banco de México*. En cada una de las ediciones mencionadas hay diferencias, puede variar el nombre del litógrafo, el número de láminas coloreadas, incluso el contenido de un par de éstas, lo cual nos deja ver que la obra fue muy difundida en su momento.⁸⁷ Además, existe un ejemplar de época en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional de

⁸⁴ Martha Celis de la Cruz, *la propiedad literaria*, 499.

⁸⁵ Arturo Aguilar Ochoa, "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXII (76): 113-142.

⁸⁶ Julio Michaud, *Álbum pintoresco de la república mexicana*, Estampas dibujadas por Pierre Frédéric Lehnert y Fernando Bastin y litografiadas por Urbano López, 1850.

⁸⁷ Roberto Mayer, "Curiosidad bibliográfica", *Artes de México*, Carl Nebel, pintor viajero del siglo XIX, 80 (2006): 62.

México.⁸⁸ En 1963 la editorial Porrúa publicó un facsimilar de la obra y un ejemplar puede ser consultado en la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

The war between the United States and México, Illustrated fue una publicación ideada por el periodista estadounidense George Wilkins Kendall, quien se propuso escribir un libro sobre la guerra que tuvo lugar durante los años cuarenta del siglo XIX. Para dicho propósito convocó a Carl Nebel a colaborar como ilustrador.⁸⁹ El libro contiene los reportajes sobre la guerra que Kendall escribió y doce láminas que representan las batallas y la toma del Zócalo de la Ciudad de México. Las ilustraciones se hicieron a partir de los relatos del estadounidense, ignoramos si Nebel pudo estar presente en algunas batallas, ya que él salió del país hasta 1848. Al periodista norteamericano le interesaba que las representaciones se hicieran con la mayor fidelidad posible, como si éstas se hubieran hecho *in situ*. Lo anterior vuelve la obra de Nebel en objeto de admiración pues se ajustó a los requerimientos, representando con precisión los paisajes que fueron escenarios de las batallas. Las láminas en un principio se vendieron en hojas y después se concretó el proyecto de Kendall; además, del libro se publicó un folleto que funcionó como propaganda para la venta de la obra completa.⁹⁰

El libro sobre la guerra no fue tan difundido en México y, como ya dijimos, las primeras ediciones se vendieron en los Estados Unidos de América. Existe un ejemplar fechado en 1851 en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México, algunas láminas se exponen en el Museo Nacional de las Intervenciones, y en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM existe una obra facsimilar con introducción de Ron Tyler. Aunque no fue muy difundido en su época, en años recientes este libro ilustrado sobre la guerra ha sido estudiado desde perspectivas que recurren a la imagen como fuente de la historia.⁹¹

⁸⁸ A través de la catedra Guillermo y Alejandro Von Humboldt en 2006 se realizó un coloquio sobre las relaciones Alemania-México; también se montó una exposición en donde se exhibió el *Viaje pintoresco* fechado en 1839. Ambas actividades se realizaron en las instalaciones de la Biblioteca Nacional, espacio en donde se resguarda dicho álbum. Sin embargo, en la actualidad, la obra de Nebel no puede ser consultada dada la restructuración del fondo "obras raras y curiosas". Se publicó el libro que a continuación referimos como registro. Karl Kohut, Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales *Alemania y el México independiente. Percepciones mutuas, 1810-1910* (México: Herder, 2010).

⁸⁹ Kendall también conocía el territorio, en 1841 había viajado a México, su viaje fue promovido por el gobernador de Texas, quien tenía intenciones expansionistas para extender el territorio de su recién independizado estado. Ortega y Media, "México en la conciencia anglosajona", 140-142.

⁹⁰ Ron Tyler, "Un gran libro estadounidense", *Artes de México, Carl Nebel: pintor viajero del siglo XIX*, 80: 49-60.

⁹¹ Fabiola García Rubio, La entrada de las tropas estadounidenses a la Ciudad de México: la mirada de Carl Nebel, (México: Instituto Mora, 2002); José Luis Juárez López. Las litografías de Carl Nebel. Versión estética de la invasión norteamericana, 1846-1848, (México: Miguel Ángel Porrúa. 2004).

2.3 Comentarios sobre la materialidad de las imágenes: litografía como medio.

El *Viaje pintoresco* fue una empresa que se ideó para ser publicada por entregas, diez fascículos con cinco ilustraciones cada uno. Previo a la publicación circuló en la prensa de Berlín un artículo escrito por Humboldt en el cual recomienda de la obra de Nebel. Las imágenes fueron impresas en tres casas litográficas parisinas: la Lemercier, la Bernard & Frey y la Mialhe; en la producción participaron doce litógrafos. Entre los grabadores es importante rescatar la figura de Jean-Baptiste Arnout, quien participó en la elaboración de las planchas litográficas del *Viaje pintoresco de Brasil* de Johan Moritz Rugendas.⁹²

Desconocemos los dibujos que sirvieron como base para el trabajo de los impresores que participaron en el *Viaje pintoresco* de Nebel, a diferencia de la obra de Rugendas o Waldeck, de quienes podemos acceder a los bocetos y diarios de viaje.⁹³

Lo anterior es importante porque da cuenta del proceso técnico que permitió materializar la mirada de los viajeros, se trataba de un trabajo colaborativo entre el viajero y el grabador. Del álbum sobre la guerra sabemos que nuestro viajero hizo todas las batallas en pintura, aunque desconocemos la técnica, y Arnout las reprodujo, gracias a una carta de Kendall a uno de sus amigos sabemos que Nebel era un artista que supervisaba la reproducción de su obra y era muy exigente con la misma, desechaba las piedras litográficas que tuviesen el mínimo defecto, lo cual hacía lento el proceso de edición, Kendall señaló: “ese alemán con quien ando en lo de las litografías, es de lo más raro, y si no fuera porque estoy metido hasta el cuello, me desharía de él inmediatamente.”⁹⁴ La similitud entre las imágenes de Nebel y Rugendas es muestra de un *modo de ver/hacer* de la época, atravesado por lo pintoresco, el pensamiento ilustrado, el romanticismo y la modernidad, como lo explicamos en la caracterización de la mirada del viajero decimonónico. También se debe a la habilidad de la mano que redibujó e imprimió las pinturas o bocetos, es decir, al trabajo de Arnout que transfirió la obra de los viajeros a la plancha litográfica.

⁹² Pablo Diener, “El México pintoresco”, *Artes de México, Carl Nebel: pintor viajero del siglo XIX*, 80 (2006): 43-47.

⁹³ En la colección de Galerías Cristóbal de la Ciudad de México existe un cuadro atribuido a Nebel titulado *camino antiguo a Guanajuato*, sin embargo, en la imagen conviven la vista de Guanajuato y los rancheros. (Fig.5) consideramos que se trata de una obra que se produjo después del álbum, quizá por otro artista que retomó las imágenes de Nebel, ya que dicho cuadro está fechado ca. 1930.

⁹⁴ Carta de Kendall a Thomas Falconer, 1849, citada en Ron Tyler, *Un gran libro estadounidense*, 52.



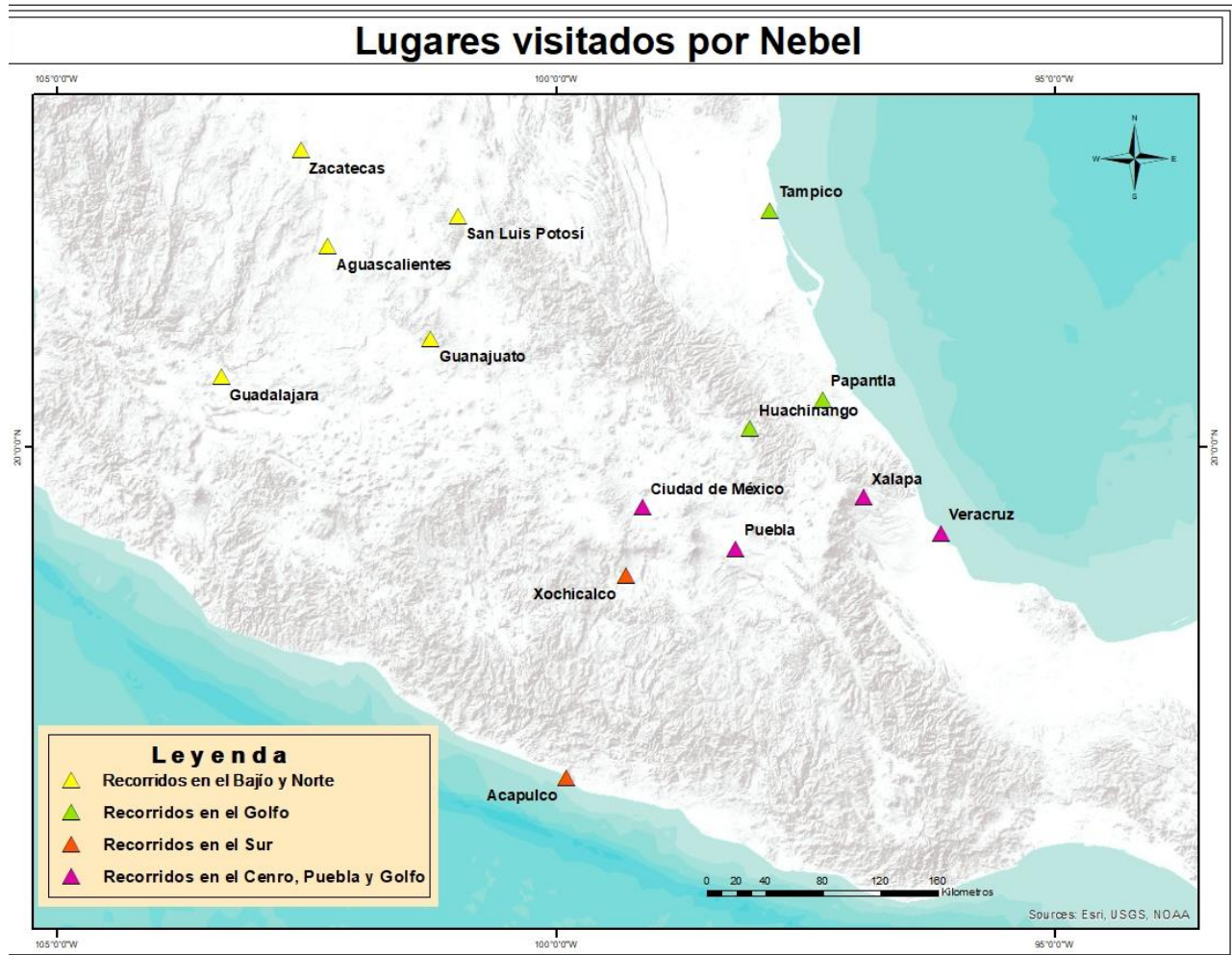
Fig. 5. *Camino a Guanajuato*.
Atribuido a Nebel.
ca. 1934.

La litografía es una técnica gráfica cuyas sus cualidades plásticas, como ya mencionamos, posibilitan mantener la imagen con características pictóricas, gracias a que se dibuja con lápices grasos sobre la piedra sin necesidad de poner en negativo la imagen. A diferencia de otras técnicas de reproducción existentes en la época, la litografía complicaba la inclusión de textos con el dibujo; por ello, las láminas producidas con planchas litográficas ocupan la totalidad del soporte. Además, sin importar el número de copias que se realicen la calidad del dibujo original se conserva en cada lámina obtenida de la piedra. Lo anterior es importante al reflexionar en torno a Nebel, su obra y lo pintoresco como categoría, además de los tópicos que la componen, las imágenes son cuadros “pictóricos” que se reproducen una y otra vez.

2.4 Nebel, el viaje y su ¿relato?

Carl Nebel fue un viajero de quien no tenemos crónicas o diario de viaje. Por tanto, reconstruir su itinerario es una tarea que se quedará en la especulación, aunque por la lista de lugares que incluyó en su *Viaje pintoresco y arqueológico* podríamos intentar trazar la ruta que probablemente siguió. Por el tiempo que permaneció durante su primera estancia, podríamos

afirmar que se estableció en la Ciudad de México y realizó sus viajes en diferentes momentos: uno con destino a Xochicalco, otro hacía Papantla y un recorrido por la zona minera del Bajío.



Mapa. 1. Posibles itinerarios de Nebel. Mapa elaborado por Pedro Urquijo.

El itinerario de Nebel es tan impreciso que a la fecha se debate por cuál puerto ingresó al país. Aguilar Ochoa propone que, como todos los viajeros, arribó por el puerto de Veracruz —siendo éste el más importante de la costa del Golfo—. Por otro lado, Pablo Diener sugiere que Carl Nebel venía de Estados Unidos y desembarcó en el puerto de Tampico, ya que es el lugar más lejano que se menciona en *El viaje pintoresco*, además de ser una ruta que tomaron

otros viajeros.⁹⁵ Si retomamos la idea de Diener entonces el itinerario podría ser diferente, aunque éste no sea claro. Es importante señalar que Nebel estuvo en Veracruz: el puerto homónimo, Xalapa, la sierra de Huachinango y Papantla. En la zona del Bajío: Guanajuato, Aguascalientes y Jalisco. Al norte: Zacatecas, San Luis Potosí y Tampico. Al sur: Morelos y Acapulco. Además, estuvo en Puebla y la Ciudad de México. La revisión del *Viaje pintoresco* nos permite suponer, de acuerdo con Aguilar Ochoa, que Nebel ingresó a México por el puerto de Veracruz y la inclusión de Tampico, responde a que fue de los lugares donde estuvo el viajero.

Recordemos que Nebel estableció amistad con Jean-Frédéric Waldeck, aunque ésta terminó pronto. Waldeck nos permite, a través de su diario de viaje, seguir algunas pistas sobre nuestro viajero. En sus notas nos explica que viajaron juntos a Xochicalco y planearon una publicación sobre el registro del sitio, incluirían algunos documentos como el informe de Alzate, así como, algunos otros proporcionados por los indígenas de la región. Nebel sería el dibujante de dicha obra, pero cuando se trató de establecer el costo de ésta, los viajeros tuvieron sus primeras diferencias. Tras el fallido proyecto sobre Xochicalco ambos pretendían ir a Papantla y Palenque, antes de que esto sucediera Waldeck terminó por deshacerse de Nebel.⁹⁶ Aunque dejaron de ser compañeros de viaje, Waldeck se mantenía informado sobre los pasos de Nebel: le preocupaba que el joven alemán llegara a Palenque antes que él.⁹⁷ Además gracias a su diario sabemos que, en septiembre de 1831, Nebel estaba en Zacatecas trabajando como dibujante para un museo de dicha ciudad.⁹⁸

⁹⁵ Aguilar Ochoa, "Aventura visual de un pintor viajero", 12 y Pablo Diener, "El México pintoresco", 42.

⁹⁶ Después de su primer disgusto Waldeck escribió "Este muchacho –Nebel—es de una vanidad y de un amor propio sin medida. Voy a tratar de deshacerme de él, que trabaje por su cuenta si quiere, yo no quiero trabajar para él." Frédéric Waldeck *Catalogue des dessins* (junio de 1829 a octubre de 1831), manuscrito, Newberry Library of Chicago, Colección Ayer, Ayer MS 1260 citado por Miguel Ángel Díaz Perera, *De viajeros y coleccionistas de antigüedades, Frédéric Waldeck en México. Historia y origen de la naturaleza del hombre americano en los albores de la modernidad*, Colegio de Michoacán, Tesis, 2008.

⁹⁷ Nebel no intentó el viaje hacia Palenque. Le informó a la Sociedad Geográfica de París que se dirigía a Papantla mientras se mantenía abierta la convocatoria para dar relación del sitio reportado por Antonio del Río. Carl Nebel fue aceptado como miembro de dicha sociedad científica en diciembre de 1833. La comisión que regulaba la competencia en un boletín lamentó que Nebel y Waldeck no viajaran juntos a Palenque, ya que la unión del talento de ambos viajeros alemanes pudo hacerlos acreedores a la medalla. López Lujan, "La arqueología", 28-31.

⁹⁸ Pablo Diener, *El México pintoresco*, 42.

El *Viaje pintoresco* es un álbum cuya estructura narrativa no permite hacer un seguimiento lineal del itinerario del viajero. Sin embargo, retomaremos la obra y los textos que acompañan a las imágenes como un relato de viaje en sí y no sólo como un álbum sobre México. Retomar la obra como un relato de viaje podría considerarse un ejercicio arriesgado ya que se abordaría y analizaría como algo que no es ¿Qué cualidades en el *Viaje pintoresco* nos permiten hacer dicho ejercicio, si carece de la narración cronológica de su transitar en México?

Para justificar dicho ejercicio retomaremos los planteamientos de Tzvetan Todorov sobre las características del relato de viaje. Así mismo, volveremos a Ottmar Ette para apoyarnos en el análisis de las observaciones de Nebel sobre su encuentro con el *otro*, Así como el conocimiento adquirido con su desplazamiento en el país y de alguna manera responder a cómo transmitió su experiencia a los lectores. Lo anterior con base en la conceptualización sobre las dimensiones en el relato de viaje que retoma Ette de Levi-Strauss.⁹⁹

Para Todorov el relato de viaje se constituye de la tensión —equilibrio—, entre el sujeto observador y el objeto observado. El relato de viaje transita entre la ciencia y la autobiografía; se trata de la localización de las experiencias contadas en el espacio como en el tiempo. En el espacio es el descubrimiento de los otros o la representación de sujetos no europeos. En el tiempo se trata de la distancia que existe entre el narrador y el lector, se escribe y se lee en diferentes momentos, el lector replica en miniatura el encuentro con el otro, haciendo de la lectura un viaje en sí. El tiempo del viajero con la lectura puede trascender incluso entre generaciones.¹⁰⁰

Ette en *Literatura de viajes*, revisa los relatos a partir de la escritura con relación al espacio. Afirma que la atracción de estos relatos se enmarca en “la percepción de una alteridad social, cultural y política”.¹⁰¹ Así mismo, la fascinación por éstos se fundamenta en los movimientos de entendimiento en el espacio que se concretan como modelo de experiencia entre la escritura, la lectura y lo relatado. El autor propone nueve dimensiones de los relatos

⁹⁹Ottmar Ette, *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, (México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 2001) 10-73.

¹⁰⁰ Tzvetan Todorov, “Frente a los otros”, *Las morales de la historia*, (Paidós: España, 1993): 99-101.

¹⁰¹ Ette, *Literatura de viajes*, 13

de viaje, cinco de éstas las retoma de la lectura de *Tristes trópicos* de Levi-Strauss. Las dimensiones son: registro y evaluación cartográficos, la visión, el tiempo, la social, imaginación-ficción, espacio literario, género y el espacio cultural.

Los elementos que nos permiten considerar la obra de Nebel como un relato de viaje son la relación entre el observador y el objeto-sujeto observado, la mirada totalizadora que se obtiene desde un punto de vista en específico —las alturas—, la temporalidad, la dimensión biográfica y social, el espacio literario —intertextual-intratextual—, y la ambivalencia imaginación-ficción. Lo que se busca es resaltar cómo el desplazamiento en el espacio y el tiempo postula un modelo de conocimiento que permitió el auto reconocimiento de Nebel y afianzar su eurocentrismo. Lo anterior está presente tanto en el texto como en las imágenes. Los autores que retomaremos para nuestro análisis concuerdan en señalar la alteridad como elemento clave de los relatos.

Las dos primeras dimensiones del relato remiten al registro y la evaluación cartográficos, en los cuales la visión es un medio de entendimiento.¹⁰² La tercera alude al punto de vista, las alturas o la perspectiva de túnel. Ésta se complementa con la investigación para y durante el viaje, información que se recoge de otros viajeros u otros informantes. Estas tres dimensiones integran un *estatuto epistemológico* que se consolida con la relación imagen-texto. Estos elementos son complementarios y nos permite acceder a información que la imagen no tiene y viceversa, en las láminas podemos ver elementos que no se enuncian. En palabras de Ette, “lo visto se une con lo oído y lo leído; lo no sabido, con lo presabido o con saberes accesibles; el ojo y oído se entrelazan con el fin de eliminar del mapa definitivo los vacíos de lo desconocido —aun cuando no lo hagan totalmente.”¹⁰³ En nuestro análisis el mapa definitivo es la imagen que el viajero construye para mostrar entre sus semejantes al *otro* “mexicano”.

El *Viaje pintoresco* en su totalidad contiene ese *estatuto epistemológico*, nos presenta una cartografía de lo que Nebel consideró lo más interesante de la República. Las cincuenta

¹⁰² Ottmar Ette establece estas dimensiones a partir de la obra de Humboldt, principalmente, la cartografía es la presentación del movimiento, alude al mapa; sin embargo, consideraremos como cartografía la forma en la que se nos presenta la información del espacio transitado.

¹⁰³ Ette, *literatura de viaje*17. Ette afirmó lo anterior con base a la obra de Humboldt, habla del mapa como elemento que se constituye gracias a la descripción y los dibujos, en particular los referentes al Río Magdalena en Colombia.

láminas y sus textos ponen en escena una mirada que pretende abarcar todo, como Ette señala, desde un ángulo que ya no es de un sujeto concreto ni de su limitado campo visual, sino como “un flotar sobre las cosas”.¹⁰⁴ Nebel se alimenta de sus conocimientos previos a su llegada a México, explora los trabajos de sus contemporáneos, es guiado por los arrieros, se informa con los indios y nos presenta su obra como un álbum en “donde los dibujos forman la parte principal y el texto es una corta explicación de los objetos representados, con las observaciones rigurosamente necesarias”.¹⁰⁵ En la obra el “flotar sobre las cosas” nos permite a su vez aproximarnos a puntos de vista específicos en cada lámina, como si hiciéramos *zoom* a la mirada abarcadora de Nebel.

En los textos respectivos a las láminas *Piedra del monte Mapilca* y *Pirámide de Papantla* Nebel recurre a Roma como referente, menciona tigres y leones. Además, en sus notas para el Tajín explica el grado de devastación de los monumentos por el “temperamento” de la “zona tórrida”. Lo anterior formaba parte de su bagaje, así como el de sus lectores: los europeos conocían Roma, tigres y leones, aunque hubiera sido través de los productos del *Grand tour*. Así mismo, prevalecía la idea de la división del planeta por zonas y temperamentos, que condicionan el “progreso” humano.¹⁰⁶ Cabe señalar que dichas referencias para explicar el Nuevo Mundo eran usadas desde el siglo XVI. Nebel integró lo que aprehendió a través de la vista y el oído durante el viaje, nos remite a sus lecturas previas, o las que quizá hizo durante el mismo, sobre viajes de sus contemporáneos, principalmente de Humboldt. Así como, estudios de la élite ilustrada novohispana del siglo XVIII. En su obra nos presenta lo que vio y anula los vacíos de lo desconocido a través de los saberes previos o de referentes conocidos, explicando la magnificencia de sus descubrimientos en comparación con Roma, ciudad referente de la “antigüedad clásica”, en cuanto a la representación de la vegetación lo hace conservando el estereotipo de *monte virgen* postulado por el Conde de Clarac y avalado por

¹⁰⁴ Ette, *literatura de viaje*, 16.

¹⁰⁵ Nebel, *Viaje pintoresco*, 13.

¹⁰⁶ En su libro *La invención de América* Edmundo O’Gorman expone cómo para llegar al concepto de América se pasó por un proceso de asimilación de lo “descubierto” que dependía de los conocimientos cartográficos de la época, en donde el *orbis terrarum* se conformaba por una zona frígida, templada y tórrida, siendo la zona templada—Europa—, en donde el temperamento del lugar no afecta el desarrollo humano. Edmundo O’Gorman, “El horizonte cultural”, *La invención de América*, (México: FCE, 1984) 55-76.

Humboldt.¹⁰⁷

El tiempo del relato de viajes tiene dos vertientes, la cronología misma del viajero respecto a su lugar de origen, y la temporalidad en el viaje, es decir los saltos que se hacen en tiempos históricos y culturales que se convierten en movimiento al transitar hacia el pasado o el futuro.¹⁰⁸ Para explicar esto en la obra de Nebel retomemos *la ruina* como elemento constitutivo de lo *pintoresco* Nebel nos entrega tres láminas tituladas *ruinas de...* las cuales representan restos de asentamientos prehispánicos en La Quemada, Tusapan y Xochicalco.



Fig.6. Nebel, *Ruinas de la pirámide de Xochicalco*.

Recordemos que William Gilpin consideró “las reliquias de la arquitectura” como elemento clave de lo *pintoresco*, a lo que Carolina Depetris agrega que son las ruinas lo que

¹⁰⁷ Ver apartado sobre la caracterización de la mirada del viajero, capítulo 1.

¹⁰⁸ Ette, *Literatura de viajes*, 21.

nos permite transitar en el tiempo pues son el vínculo que nos ayuda a pensar el pasado.¹⁰⁹ Más allá del paso del tiempo que se manifiesta con el avance de la naturaleza sobre los edificios, *la ruina* es lo que nos permite ver, como señala John Ruskin, “las transitorias oleadas de humanidad.”¹¹⁰ Nebel da cuenta del paso tiempo en el texto que acompaña la lámina de las *Ruinas de Xochicalco*. Afirma que fueron los hombres que vivieron previo a la conquista quienes levantaron la pirámide, y supone que el deterioro de los monumentos fue causado por las manos del hombre, quien usó las piedras para la construcción de sus haciendas, conjetura que basó en la destrucción del coliseo romano por razones similares.¹¹¹



Fig. 7. Nebel. *Vista de Puebla de los Ángeles*.

Además de las imágenes que explícitamente aluden a la ruina, es importante retomar *Vista de Puebla de los Ángeles*. Nebel nos introduce al cuadro a través de un camino, en el cual colocó a personas que desarrollan alguna actividad. En segundo plano vemos construcciones

¹⁰⁹ Depetris, “Arte y ciencia”, 19.

¹¹⁰ John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, (México: Ediciones Coyoacán, 2012) 166.

¹¹¹ Nebel, *Viaje pintoresco*, 19.

civiles en *ruinas*, detrás de éstas se distinguen torres y cúpulas de las iglesias. En esta lámina Nebel integró las construcciones del pasado que prevalecen en el tiempo, las religiosas, y aquellas que están en el abandono, las casas en la periferia de la ciudad. El estado de la arquitectura civil, explica Nebel, es producto de la pérdida de riqueza, estrago de la guerra de Independencia, que se muestra como el movimiento hacia otro tiempo histórico, es decir en la imagen permea el transitar que hace el viajero desde su presente al pasado para entender las realidades a las que se enfrenta.

La dimensión social se manifiesta en el movimiento del viajero por diferentes grupos y capas sociales al país que llega, “desplazamiento negado a los habitantes del lugar, principalmente en sociedades jerarquizadas como las del siglo XVIII y XIX.”¹¹² En el *Viaje pintoresco* la dimensión social por la que transitó Nebel podemos reconocerla con la presentación de tipos populares y la descripción de éstos, además de cuando se detiene a explicar las características de los lugares que presenta y las actividades que en ellos se desarrollan.

La mantilla, Poblanas, Hacendado y su mayordomo, Indios carboneros y labradores de la Ciudad de México, Las tortilleras, Rancheros, Arrieros, Indios de la Sierra del S.E de México y Gente de tierra caliente entre Papantla y Misantla son los ejemplos de los diferentes grupos sociales representados en el *Viaje pintoresco*. En el listado anterior podemos notar que Nebel hizo una primera distinción entre tipos urbanos y rurales a través del entorno en donde emplaza a los personajes puestos en cuadro. En la descripción de las láminas nos indica el lugar que estos personajes ocupan en los estratos sociales.

En el texto referente a *El hacendado y su mayordomo* Nebel escribió:

[...]Paseándose con su hija le acompaña un criado y viene su mayordomo a hablarle. Todos los personajes están vestidos con el mayor lujo; la diferencia que hay entre este traje y los que hemos visto, consiste más bien en la riqueza de los géneros que en sus formas; de modo que me dispensará el lector de una descripción circunstanciada que consideraría como inútil, después de haber visto el dibujo.¹¹³

¹¹² Ette, *Literatura de viaje*, 22.

¹¹³ Nebel, *Viaje pintoresco*, 15.



Fig. 8. Nebel, Hacendero y su mayordomo.

En esta lámina se representa una escena que Nebel hizo a partir de sus observaciones durante el viaje. Se trata de la representación de cuatro personas, en lo que podría ser un sendero, atmósfera que correspondería a la acción, el paseo. A través de la vestimenta nos ayuda a reconocer a los personajes a los que refiere: el hacendado al frente de la composición quien porta un atuendo con más atributos, lleva una capa con bordados en la parte superior, además usa chaparreras decoradas con motivos florales; la hija y el criado se encuentran detrás de él y a la derecha otro personaje quien, con el ademán de quitarse el sombrero, nos sugiere ser el mayordomo. El lector-espectador reconocería ese gesto como un código de la servidumbre.



Fig. 9. Nebel, *Mantilla. Traje de la mañana.*

La mantilla es una lámina en la que Nebel nos presenta a dos mujeres que usan “el traje de la mañana”, acompañadas por un varón protagonizan el desarrollo de la escena. Nebel nos muestra un espacio urbano que se distingue por la arquitectura. Al fondo se vislumbra la representación de una iglesia, quizá con intención de emplazar la escena en un lugar en concreto —probablemente Guadalajara—, sin embargo, el hecho que aparezca la iglesia podría estar más vinculado con el tema de la lámina, dado que se puede establecer relación entre el atuendo de las figuras centrales, es decir, el uso de la mantilla, con el acto de ir a la iglesia por las mañanas. La imagen que describimos concentra las observaciones de Nebel sobre los grupos sociales y los transfiere al lector-espectador por medio de la vista. Detrás de las mujeres que usan la mantilla vemos a una pareja de léperos o al “populacho mexicano” que son observador por otra mujer desde el balcón.¹¹⁴

¹¹⁴ Nombre con el fueron publicados estos personajes en el periódico *El museo mexicano*, III, ed. Ignacio Cumplido, México 1844, 450.

Plaza mayor de México es una lámina en la que Nebel agrupa “gente de casi todas las clases que forman la población”, en la imagen la catedral es protagonista, alrededor de ella observamos grupos de personas que desarrollan diferentes actividades a lo que Nebel agregó “las personas que la han visto no dejarán de ella recuerdos interesantes; las otras estarán deseosas de ver cómo está compuesto el público que anima diariamente las calles de esta hermosa capital”.¹¹⁵



Fig. 10. Nebel, *Plaza mayor de México*.

La sexta dimensión complementaría a la anterior refiere a la imaginación-ficción al servir de modelo ficcional literario para quien no puede realizar el viaje, acercándose a la novela. Este punto podríamos relacionarlo con la localización del tiempo como característica del relato de viaje, como lo plantea Todorov. La lectura es un viaje en sí, en este caso, es un

¹¹⁵ Nebel, *Viaje pintoresco*, 14.

proceso complementario entre la imagen y los textos lo que posibilita la relación imaginación-ficción. Podemos considerar en la obra de Nebel un modelo ficcional cuando refiere a las actividades realizadas durante el viaje, por ejemplo, al explicar las dificultades por las que tuvo que pasar o hacer recomendaciones como las siguientes: “los arrieros son, en general, gente honrada, y servicial, y muy recomendable como sirvientes en un viaje”.¹¹⁶

Ette afirma que la literatura de viajes y la autobiografía necesitan de la participación del *otro*, el lector, se basan en un pacto explícito entre el productor y el receptor.¹¹⁷ No se trata de identificar lo que en “realidad” sucedió, el viajero es consciente del pacto con el lector y depende de cómo nos presente los hechos para que éste se instituya. Tomemos, la vista de *Plaza mayor de Guanajuato* y la explicación de Nebel sobre la lámina como ejemplo de esta dimensión. La imagen está enmarcada por construcciones, tanto civiles como religiosas, al centro observamos el desarrollo de escenas ejecutadas por personas de diferentes estratos sociales, que podemos distinguir por la vestimenta. Al fondo se representan las montañas. Sobre esta lámina Nebel escribió:

[...] Guanajuato ha sufrido mucho en la Guerra de Independencia; tomado por los insurgentes y vuelto a tomar por los españoles, ha tenido que sufrir los excesos de una venganza feroz y sin ejemplo. No se contentaron los jefes con incendiar una parte de la ciudad y matar a todo individuo armado; sino que mandaron a degollar a cuanto encontraron, sin distinción de sexo ni edad. Habiendo sido cortados, los puentes fueron cegados con cadáveres humanos, y el agua de la cañada se convirtió en un torrente de sangre. En esta misma plaza que representa el cuadro, se pisaba la sangre cuajada y miles de mujeres fueron degolladas en ella, después de haber servido de pábulo a la brutalidad infame de los soldados, que parecían querer exterminar toda la población. Guanajuato, que conserva todavía trazas de destrucción causada por esta infeliz catástrofe, no ha podido todavía repararse de tan considerables pérdidas.¹¹⁸

¹¹⁶ Nebel, *Viaje pintoresco*, 18.

¹¹⁷ Ette, *literatura de viajes*, 27.

¹¹⁸ Nebel, *Viaje pintoresco*, 17.



Fig.11.Nebel, Plaza mayor de Guanajuato.

El viajero nos narra un acontecimiento del cual no fue testigo, pero durante el viaje se informó de lo sucedido. Nebel decidió comunicar al lector los estragos de la guerra en Guanajuato en los comentarios de esta lámina. El texto no es una explicación necesaria sobre la imagen y, sin embargo, la relación imagen texto le permitió afianzar el pacto con su lector-espectador para servir como modelo ficcional-literario de viaje, posibilitando en la lectura-observación un viaje tanto en el espacio como en el tiempo.

La dimensión sobre el espacio literario se explica en el modo en que el relato se relaciona con textos de otros autores, intertextual, y las relaciones que hay en el mismo relato, intratextual, que a menudo responde a una función de apoyo discursivo y legitimadora. En el *Viaje pintoresco* Nebel recurre a Humboldt al presentar estadísticas sobre la explotación de las minas en México y, a las obras de Torquemada, Betancourt, Clavijero y León y Gama para

explicar los objetos prehispánicos que incluyó. Lo anterior además de servirle para legitimar su obra, como afirma Ette, permite que la cultura material, en este caso la referente a las culturas prehispánicas, sea presentada como un elemento importante dentro de la narración. Recordemos que Humboldt escribió la nota introductoria al *Viaje pintoresco*, ¿qué mejor podría legitimar la obra de nuestro viajero, además del texto donde Humboldt hizo comentarios favorables a la obra de Nebel, cuando el padre de la *Geografía moderna* contaba ya con el reconocimiento de la sociedad en general?

La relación intratextual en el álbum es más difícil de reconocer en las notas que acompañan las láminas. Nebel no recurre a sus propios comentarios para establecer relaciones entre los textos explicativos de las ilustraciones, sin embargo, podríamos considerar que el apoyo discursivo en el *Viaje pintoresco* está en las imágenes. Nebel nos presenta en su obra una serie de tipos en diferentes láminas, en las representaciones de las plazas podemos ver el desarrollo de escenas de la “vida cotidiana” y en éstas Nebel regresa a los tipos que nos presentó de manera aislada y los agrupa en las plazas o vistas, reiterando su distancia con esos otros representados. Retomemos *La plaza mayor de México, la mantilla, indios carboneros, arrieros* y *Plaza mayor de Guanajuato* para mostrar la relación intratextual.

En *la mantilla* (Fig.7) Nebel nos presenta un tipo de vestido, además a personajes de otro estrato social. En la esquina inferior de la lámina observamos a una pareja que yace sentada frente a la arquería. En *Indios carboneros* y *Arrieros* nos presenta los atributos de estos personajes: son cargueros de mercancías y a los arrieros se les identifica por estar acompañados de mulas, en la vista de las plaza de México y Guanajuato observamos como parte de la composición a estos personajes que “dan vida” a las ciudades, Nebel recurrió a sus propias formas para mostrar lo “más interesante” de la República.



Fig. 12. Nebel, *Indios carboneros y labradores de la vecindad de México*.

Las últimas dos dimensiones, en cuanto a género y espacio cultural atraviesan de alguna manera las dimensiones anteriores. El relato de viaje es un híbrido en donde podemos acceder a diferentes documentos, mapas, estadísticas, crónica, etc. El espacio cultural traspasa fronteras, más allá de las fronteras físicas-territoriales, se trata de cómo se introducen temas o fenómenos que para el viajero y el lector son distintos, se trata de cómo se abordan las fronteras culturales y cómo viajero funge como una especie de traductor.¹¹⁹ El *estatuto epistemológico*, la anulación del vacío sobre la información proporcionada por Nebel a través de la relación texto imagen nos permite transitar en la escritura-imagen, la lectura-observación y lo relatado como viaje. La revisión que acabamos de realizar pretende exponer el *viaje* como experiencia en movimiento y modelo de conocimiento, además de las observaciones sobre la

¹¹⁹ Ette, *Literatura de viajes*, 25.

virtud de Nebel como dibujante y su influencia en el desarrollo de la litografía en México que la historiografía del arte en el país le ha otorgado.



Fig. 13. Nebel, *Arrieros*

2.5 Nebel “descubridor” y sus aportes a la arqueología

Después de la nota introductoria de Humboldt, Nebel escribió en el frontispicio de su obra:

El mundo es como un niño: el que quiera ser escuchado de él, necesita darle gusto y divertirlo. Por esta razón, en la presente obra sobre México, la Ática Americana, los dibujos forman la parte principal y el texto es una corta explicación de los objetos representados, con las observaciones rigurosamente necesarias. Este trabajo comprenderá al mismo tiempo vistas de las principales ciudades de la república, los diversos trajes de sus habitantes y una serie de monumentos y fragmentos históricos de la antigüedad. He recorrido una gran parte del país recogiendo lo más importante, lo más nuevo y lo más interesante, a fin de que el comerciante,

el artista y el sabio encuentren en qué entretenerse. No he tenido jamás la pretensión de instruirlos, y debe serviles mi obra únicamente de diversión y recreo.¹²⁰

En las líneas anteriores Nebel nos deja ver el objetivo de su obra y se presenta como un sujeto neutral, sin pretensiones científicas o históricas; sin embargo, las palabras del viajero son una estrategia retórica. Si retomamos la idea de Todorov sobre el aspecto autobiográfico en el relato, su falsa modestia se explicaría con lo que Philippe Lejeune propone: “una autobiografía no es un texto en el que alguien dice la verdad de su vida —en este caso el viaje—, sino un texto en el que ese alguien dice que dice la verdad.”¹²¹ El estudio de la autobiografía en el relato de viajes se enfoca, más que en completar datos sobre la vida del viajero, en reconocer cómo éste se ve a sí mismo.

Este aspecto es quizá el más difícil de determinar por las características de la obra. El siguiente párrafo es uno de los pocos ejemplos en donde Nebel escribió sobre su experiencia. El texto corresponde a la lámina *Piedra del monte Mapilca*

[...] siguiendo el río de Tecolutla, desde su embocadura cerca de Nautla, y dirigiéndome desde allí a través de montes vírgenes y sabanas altas para llegar por este camino, en que pensaba encontrar alguna antigüedad, a las ruinas a pocas leguas de Papantla, descubrí estos fragmentos de una ciudad entera cerca de un pequeño rancho de indios, nombrado Mapilca [...]. Los pocos víveres que pude llevar conmigo no me permitieron detenerme mucho tiempo en este lugar en donde tal vez se encontrarán todavía monumentos enteros pero que, para descubrirlos, sería necesario abatir media legua de monte. Tales operaciones exceden los recursos ordinarios de un particular, que debe contentarse con probar por sus investigaciones y descubrimientos, la existencia de una antigua civilización en un país que se suponía habitado por tigres y leones desde los tiempos más remotos.¹²²

Nebel apenas esboza parte de su itinerario por el norte de Veracruz y la precariedad de su transitar en el país. Este recorrido como señala Arturo Aguilar probablemente lo financió con recursos que le fueron prestados por sus compatriotas. Además, se muestra ante sus lectores como un descubridor, para posicionarse como ese otro que mira los fragmentos de una ciudad

¹²⁰ Carl Nebel, *Viaje pintoresco*, 8.

¹²¹Philippe Lejeune, “De la autobiografía al diario: historia de una deriva”, *Rilce* 28.1 2012: 82-88. Citado en Depetris, *El relato de viaje*, 113.

¹²² Nebel, *Viaje pintoresco*, 22.

que habían estado ocultos. Pone de manifiesto sus propios conocimientos ante su experiencia cuando afirma la existencia de una ciudad en un lugar que se “suponía” habitado por animales.



Fig.14. Nebel, Piedra del monte Mapilca.

En cuanto a la imagen podemos desatacar cómo Nebel nos presenta una escena formada por una vegetación selvática exuberante y un conjunto de ruinas compuesto por bloques de piedras talladas, en el cual destaca la presencia de un par de hombres trabajando en la limpieza de las mismas; lo anterior reafirma la idea de “monte virgen” expresada en el texto. La piedra del monte Mapilca divide la composición y nos introduce por el extremo izquierdo a un sendero que conduce hacia la vegetación. Nebel afirmó: “encontré, al limpiar el suelo, una especie de empedrado de piedras muy anchas y de forma irregular, parecidas a los

empedrados de los caminos antiguos de las inmediaciones de Roma.”¹²³ *Piedra del monte Mapilca* nos muestra su interpretación del hallazgo, representa lo que *encontró* y los trabajos de limpieza que ejecutaron sus colaboradores.

El viajero reitera su posición en la descripción sobre el Tajín en donde reconoce la mención del sitio por parte de “Humboldt y otros”. Afirma que la pirámide nunca había sido representada, aseveración que en principio es imprecisa, por no decir falsa, pues como mencionamos antes, la primera imagen de la pirámide se publicó a finales del siglo XVIII en la *Gazeta de México*.¹²⁴ La afirmación de Nebel es enfática al decir que no existía “una relación exacta”, ya que “nadie la ha visto, excepto algunos indios de las inmediaciones”. Además, insiste en señalar su labor al explicar sus condiciones:

[...] Los montes, en parte vírgenes y casi inaccesibles que la rodean, la ocultan a la vista de todo el mundo; y no obstante sus grandes dimensiones, se necesita un conocimiento local muy particular para encontrarla, y sobre todo una *voluntad* bien decidida para vencer los obstáculos que presentan la travesía de un monte virgen.¹²⁵

El dibujo “exacto” de la pirámide fue posible por el trabajo de personas que ayudaron a Nebel a ver: “Antes de poder emprender mis operaciones geométricas tuve que valerme de los brazos de los indios para derribar los árboles y ramas que la tenían cubierta, tanto que, estando muy próximo a su base, no se distinguía nada de ella.” La representación de la pirámide de Papantla –conocida ahora como pirámide de los Nichos– abarca casi toda la lámina. Está conformada por siete cuerpos, el último en ruinas, en contraste con el resto que Nebel nos muestra casi en perfectas condiciones.

¹²³ Nebel, *Viaje pintoresco*, 22.

¹²⁴ Ver apartado sobre descubrimientos arqueológicos en el siglo XVIII.

¹²⁵ Nebel, *Viaje pintoresco*, 22.



Fig. 15. Nebel, La pirámide de Papantla (llamada el Tajín).

La pirámide está rodeada por grandes árboles que exceden las dimensiones de la misma, lo anterior nos trasmite la idea de una construcción de dimensiones colosales. La imagen es resultado de “su trabajo” de excavación y registro, nos da relación “exacta” al *descubrirla* de la maleza. En la composición notamos a tres hombres, dos de ellos al centro y en primer plano. En la esquina inferior izquierda podemos ver a otro hombre, al pie de la estructura, quizá este personaje en la imagen serviría como escala visual.



Fig. 16. Nebel, *La pirámide de Papantla (llamada el Tajín).* (Detalle)



Fig. 17. Nebel, *Ruinas de la pirámide de Xochicalco* (detalle).

Ruinas de la pirámide de Xochicalco es una lámina que nos muestra el basamento rodeado por vegetación, los árboles y palmeras puestas en cuadro son menos abundantes, quizá con la intención de mostrar la variedad de paisajes, aunque nos recuerdan aún la idea de América tropical. Frente a las ruinas observamos a cuatro personajes quienes dirigen su mirada hacia la pirámide y aparentan hacer comentarios sobre los restos materiales que tienen ante sus ojos. Los sujetos representados se diferencian a través de la vestimenta ¿el hombre que usa sombrero, bastón y abrigo, es Nebel? ¿Se representa así mismo mientras escucha a su informante? Probablemente sí y sea una forma de reiterar su viaje al autorrepresentarse en *otro* contexto.

El aspecto autobiográfico está presente en su propia representación, cuando nos informa de las peripecias por las que tuvo que pasar para poder entregarnos el *Viaje pintoresco*. Se trata de la construcción de lo que Nebel espera que su lector crea de él y el viaje. Sabemos que Nebel se enfermó durante el viaje a Veracruz, información que él mismo omite

cuando nos narra su viaje. Quizá esta omisión se debe a cómo Nebel se construyó en su propio contexto, viajero romántico que vence las adversidades.¹²⁶

Todorov señala que “para asegurar la tensión necesaria al relato de viaje hace falta la posición específica del colonizador: curioso de conocer al otro y seguro de su propia superioridad.”¹²⁷ Nebel no es un conquistador en términos de apropiación del espacio; sin embargo, es consecuente con su curiosidad y sentido de superioridad, además de conocer al *otro* se sirve de él. Retomaremos esta idea más adelante.

Recordemos que Nebel afirmó interesarse por la historia de México ¿qué historia, la prehispánica y sus restos materiales? Por el número de láminas sobre temas arqueológicos podríamos afirmar que sí, además Nebel hizo una colección de objetos prehispánicos, algunos se encuentran en la actualidad en el Musée du Quai Branly.¹²⁸ Así mismo, se le atribuye el descubrimiento de los sitios arqueológicos de Tuzapan y Mapilca, los cuales se localizan en los afluentes del río Cazonces y están catalogados con el número 68 y 101 en la relación de García Payón.¹²⁹ Así mismo, López Luján señala que el sitio de Tuzapan “se localiza en las cercanías del pueblo de Chicualoque, en el municipio de Coyutla [...]. Fue inspeccionado por Wilfrido Du Solier y Enrique Juan Palacios en febrero de 1939 y por Humberto Besso Oberto en 1987. En la actualidad está siendo estudiado por la arqueóloga María Rosa Avilez.”¹³⁰ En cuanto a La Quemada nuestro viajero también hizo aportaciones, pero no fue el único, su compatriota Carl de Berghes también hizo una publicación sobre el sitio, misma que fue retomada por Nebel para su *Viaje pintoresco*.

Nebel se presentó como descubridor y afirmó dar relación exacta sobre los sitios que incluyó en su obra. El viajero tanto en el texto como en las imágenes intentó, como afirma Lejeune, decir una verdad, en este caso sobre los restos materiales. Es necesario hacer algunos comentarios sobre las imágenes que remiten a temas arqueológicos para exponer cómo la verdad que Nebel expresa sobre las ruinas es una estrategia retórica y visual para construir *e/*

¹²⁶ Arturo Aguilar Ochoa, “Carlos Nebel en México (1828-1848)” en *Alemania y el México independiente. Percepciones mutuas, 1810-1910*. Ed. Kohut Karl, Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales, (México: Herder, 2010): 79.

¹²⁷ Tzvetan Todorov, *Las morales*, 99.

¹²⁸ Leonardo López Luján, “La arqueología mesoamericana”, 26.

¹²⁹ López Luján, Leonardo, “Una pirámide veracruzana para la Estatua de la Libertad”, *Arqueología Mexicana*, 108: 81.

¹³⁰ López Luján, Leonardo, “Una pirámide veracruzana”, 81.

viaje en un álbum. Nebel escribió en el texto introductorio de la edición francesa “en mis dibujos, he representado los objetos concienzudamente y con la mayor exactitud”¹³¹

Sobre *pedra en el monte Mapilca* es preciso señalar los relieves que adornan el bloque tallado, elemento central de la imagen. Sí tiene un referente tangible, aunque la pieza como tal no exista en las colecciones de arte prehispánico.



Fig. 18. Nebel, *Piedra del monte Mapilca* (detalle)

Las grecas entrelazadas de lo que podría ser un dintel remiten a lo que en la actualidad es conocido como Tradición Costa del Golfo del Periodo Clásico Mesoamericano (100 d.c.-900 d.c.). Podemos comparar el dibujo con algunos relieves del Tajín.¹³²

En cuanto a la “exactitud” en la representación de la pirámide de los Nichos la imagen resulta exagerada, hace ver a la estructura más grande de lo que en realidad es; sin embargo, en la descripción de la lámina Nebel señaló:

[...] su base forma un cuadrado perfecto, de 120 pies de cada lado; su altura total es de 85 pies. Dicha pirámide está edificada con piedras areniscas perfectamente unidas y cubiertas con 3 pulgadas de mezcla. Por los restos de colores que encontré en una parte muy bien conservada y resguardada del agua, mi parecer es que todo el monumento fue pintado.¹³³

Los trabajos de medición realizados por el viajero son congruentes con las dimensiones de la pirámide, sabemos que ésta en efecto mide veinticinco metros de alto. Así mismo las

¹³¹ Nebel, *Voyage Pittoresque*, Traducción Pablo Diener, en *El México pintoresco*, 42.

¹³² Podemos encontrar algunos ejemplos de la iconografía costa del golfo en Paul Gendrop, “Las culturas clásicas del Golfo de México”, *Compendio de arte prehispánico*, (México: Trillas, 1987), 65-75.

¹³³ Nebel, *Viaje pintoresco*, 22.

investigaciones arqueológicas han reportado que es probable que las estructuras estuvieran cubiertas con pintura mural.¹³⁴



Fig. 19. Nebel, *Templo antiguo de los Totonacos en Tusapan*.

Templo antiguo de los Totonacos en Tusapan es una lámina en que Nebel nos muestra una estructura piramidal entre abundante vegetación. En el margen inferior observamos una escena de cacería, la presa sería un jaguar, vemos los restos de una escultura antropomorfa. *Fuente entre las ruinas de Tusapan* nos muestra el estado de deterioro de una escultura tallada en la roca viva, podríamos decir que se trata de una deidad femenina del agua, la fuente es la escultura misma. Al fondo, entre las rocas observamos a dos personajes quizá, infantes que se aproximan a la ruina. Las imágenes son referentes a sus *descubrimientos* arqueológicos. Nebel

¹³⁴ Ver Arturo Pascual Soto, *El Tajín en busca de los orígenes de una civilización*, (México: IIE, UNAM-INAH, 2006).

dio a conocer los restos materiales de un asentamiento prehispánico —Tusapan— entre sus lectores-espectadores más allá del ámbito regional. No obstante, en la actualidad es un sitio poco conocido.



Fig. 20. Nebel, *Fuente entre las ruinas de Tusapan*.

Nebel integró en su álbum la mención de sitios y piezas que Humboldt nombró en sus *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, (1810), obra en la cual se propuso dar a conocer entre sus lectores la cultura material de la América precolombina. Los sitios son Cholula y Xochicalco. Así como, las esculturas que hoy conocemos como la del Sol, la Piedra de Tízoc y la Coatlicue (Fig. 17,18 y 19). De éstos Nebel hizo sus propias representaciones, a diferencia de Humboldt quien retomó algunos dibujos realizados

durante el siglo XVIII, además de proporcionar vasta información sobre los monumentos representados. Justino Fernández destaca la precisión con la que Nebel dibujo a la Coatlicue en comparación con la lámina que ilustró la descripción del León y Gama.¹³⁵

Nebel lamentó no poder observar el bajorrelieve que yace en la parte inferior de la Coatlicue, e infirió que la escultura debió ser exhibida de tal manera que se apreciaran todos los elementos que la integran, “sostenida en aire por los codos, que se hallan reforzados por un adorno cuadrado que baja de las manos. De este modo la gente podía pasar por debajo de la estatua y verla de todos lados”.¹³⁶

Sobre la referencia a Xochicalco vale la pena comentar que el viajero alemán propuso una reconstrucción hipotética de la pirámide de Quetzalcóatl, quizá basada en la propuesta de Alzate que proyectaba una estructura conformada por cinco cuerpos. Dada la gran cantidad de fragmentos hallados alrededor de la pirámide, consideró que se trataba de un *Teocalli* dedicado a Tonatiú, dios del Sol.¹³⁷ (Fig.20 y 1)

En las líneas anteriores nos aproximamos al álbum de Nebel a partir del conocimiento que se genera con el viaje y el encuentro con el otro, esbozamos la relación identidad/alteridad, elemento característico del relato. Es una cuestión que desarrollaremos con mayor detalle en los siguientes capítulos.

¹³⁵ Justino Fernández, “prólogo”, *Viaje pintoresco por la parte más interesante de la república mexicana en los años transcurridos desde 1829 a 1834*, (México: Porrúa, 1963), 8.

¹³⁶ Nebel, *Viaje pintoresco*, 26.

¹³⁷ Nebel, *Viaje pintoresco*, 20



Fig. 21. Nebel, *El zodíaco*.

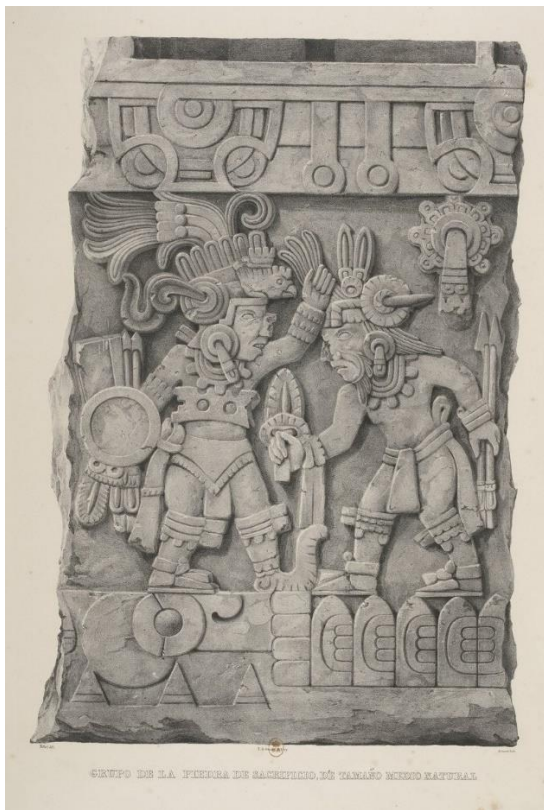


Fig. 22 Nebel, *Grupo de la piedra de sacrificio de tamaño medio natural*



Fig.23 Nebel. *Teoyaomiqui o diosa de muerte.*

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Fig.24. Nebel, *Restauración de la pirámide de Xochicalco*

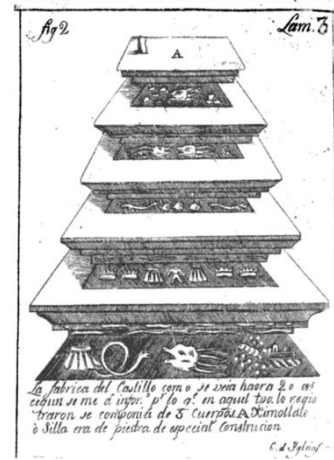


Fig. 1. Lámina 3, José Antonio Alzate.

CAPÍTULO 3. IMAGINARIOS SOBRE ALTERIDAD/IDENTIDAD EN EL VIAJE PINTORESCO

3.1 Apuntes sobre los conceptos

El presente capítulo explica cómo se construyeron los imaginarios de alteridad/identidad en Nebel y su contexto, él como espectador en el Nuevo Mundo y su propio reconocimiento como europeo.¹³⁸ Tenemos ante nosotros un problema de representación relacionado con la forma en cómo se muestra la cultura del otro: la puesta en cuadro de lo “desconocido”, o la confirmación de lo ya sabido. ¿Cómo el viajero transmitía su experiencia en imágenes?, ¿cómo el imaginario o la idea de América prevalece en el tiempo?, ¿qué elementos de los *imaginarios* sobre América retomó Nebel para presentar “lo más interesante” de México?

En los capítulos anteriores mencionamos que un elemento constitutivo del relato de viaje es la tensión observador-sujeto observado, de la cual surge la relación alteridad/identidad. Idea que recuperamos para explicar nuestro objeto de estudio. Sin embargo, hace falta exponer cómo entendemos dicha relación. Se trata de conceptos complementarios que revelan cómo para poder reconocernos a nosotros mismos necesitamos de *otro* para establecer diferencias o igualdades. Al respecto autores como Tzvetan Todorov y Edward W. Said explican dicha ambivalencia en los términos que a continuación expondremos.¹³⁹ Además estos conceptos están relacionados con otros más, como cultura, ideología y hegemonía. Todorov señala la problemática de la alteridad, en tres ejes:

[...] primero hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefiere decir en esa época, es mi igual o es inferior a mí (ya que por lo general y eso es obvio, yo soy bueno y me estimo...). En segundo lugar, está la acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad, o indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (éste sería un plano

¹³⁸ Partimos en un primer momento de la idea de “alteridad americana” en general, pues este ámbito era en el que se circunscribía el bagaje de Carl Nebel, antes de tratar la alteridad desde una perspectiva centrada en México.

¹³⁹ Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, trad. Flora Bottan Brulá, (México: Siglo XIX Editores, 2007). Edward Said, *Orientalismo*, trad. María Luisa Fuentes, (España: Penguin Random House Grupo Editorial España. Edición en formato Kindle, 2013.)

epistémico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una graduación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados.¹⁴⁰

La propuesta de Todorov nos permite dilucidar las cuestiones en torno al *otro*, no obstante, es importante señalar que la alteridad/identidad no depende de una fórmula que pueda resolverse universalmente. La ambivalencia a la que nos referimos existe a partir de relaciones entre culturas, como el mismo autor explica no podemos imaginar a un hombre o una cultura aislada. De acuerdo con Todorov la identidad surge (de la toma de conciencia) de la diferencia, la cultura existe por sus contactos consecutivos, ésta a su vez se constituye de un constante trabajo de traducción o transcodificación, la cultura es un conglomerado de orígenes diversos.¹⁴¹

Un ejemplo en particular sobre la alteridad es el que examina Edward Said en su libro *Orientalismo*. Said explica un tipo de conocimiento vinculado al poder imperial. En su obra expone cómo la *representación de Oriente* se relaciona con la idea teatral del término: Oriente es el escenario en el cual los europeos exponen sus ideas, es el montaje de lo que ellos creen que es Oriente, es la muestra de “lo que necesita ser visto”. Esto se da por las relaciones que los sujetos establecen de geografías imaginarias, las cuales se complementan una a la otra. Además, Said propone que el orientalismo, como tipo de conocimiento, es un dispositivo que permitió pensar a Oriente, cultura y territorio, como objetos de conquista. En su obra podemos leer cómo la definición de Oriente es útil para la definición de Occidente. Said explica que esta construcción se estableció en gran medida por los relatos de viaje que en lo sucesivo fueron leídos como enciclopedias de lo exótico. “Este género de textos puede *crear* no solo un conocimiento, sino también la realidad que parece describir.”¹⁴²

En cuanto a la cultura, Raymond Williams explica se trata de un proceso vinculado a la ideología y la hegemonía. Ideología es un término que podemos entender como un sistema de creencias propias de un grupo que pueden caracterizarse por la proyección de un particular

¹⁴⁰Todorov, *La conquista*, 195.

¹⁴¹ Todorov, *Morales de la historia*, 110.

¹⁴² Said, *Orientalismo*, 2070-2071.

interés de clase.¹⁴³ La hegemonía entendida como relación entre clases sociales y la aplicación de la ideología de una clase sobre otra, de la dominante al resto.¹⁴⁴

Además de la relación identidad/alteridad es importante explicar el término *imaginario*. Podemos entenderlo, en el sentido más literal, es decir, como el universo de imágenes producidas y reproducidas sobre un tema en particular. Se trata, además, de la “materialización” de ideas, es el paso de la imagen mental a la imagen física sobre los juicios del viajero, este conjunto de imágenes es variable y trascendente. Peter Burke señala que el *imaginario* es también estereotipo. Burke afirma que el significado original de plancha con la que se grababa una imagen y *clisé* (término en francés para nombrar dicha plancha) es un recordatorio del vínculo entre la imagen visual y mental. El estereotipo carece de matices pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturalmente distintas, creando una imagen global y simple de lo representado.¹⁴⁵

Trataremos de discernir cómo en el *Viaje pintoresco* Nebel presentó el conocimiento producto de sus desplazamientos por el espacio y el tiempo. Para ello retomaremos la edición de fechada en 1836, es decir, la que produjo para el público europeo, recordemos que en las ediciones del *Viaje pintoresco* existen variaciones en el orden de las láminas, cambios que consideramos sintomáticos para nuestro análisis.

3.2 Imaginarios en torno a lo americano y lo mexicano en el contexto de Nebel

Recordemos que cuando Nebel recibió la propuesta de un viaje a las Américas decidió venir a México por ser un país del cual le interesaba su historia, ¿el pasado era el único interés del viajero? En primera instancia hemos de decir que no; en su álbum nos presenta tres tópicos sobre los cuales hizo una guía visual para mostrar al *otro*, guía de la cual surgen nuestra reflexión.

No es nuestra intención hacer una reconstrucción histórica de América como concepto, sin embargo, es importante mencionar que dicha construcción tuvo varias acepciones. Para el siglo XIX existía ya la definición del continente en el mapa y la naturaleza del ser americano.

¹⁴³ Williams, *Marxismo y literatura*, 98 y 143.

¹⁴⁴ Williams, *Marxismo y literatura*, 142-152

¹⁴⁵ Peter Burke, “Estereotipos de los otros”, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, (España: Crítica Barcelona, 2005): 158.



Fig.25. Cesare Ripa. *Alegoría de América*.

América se representó también en imágenes, un ejemplo, sería la alegoría que personifica al continente como una mujer semidesnuda, ataviada con plumas, cazadora, caníbal y salvaje.¹⁴⁶

Esas definiciones eran contrastadas a través de los viajes y el conocimiento que surgía de éstos, por ejemplo, el *landeskunde* humboldtiano, modelo que tenía implícito intereses geográficos, económicos y sociales. Además, Humboldt en sus obras el *Ensayo político sobre la Nueva España*, *Viaje a*

las regiones equinociales del Nuevo Continente y *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas* renovó el imaginario de lo americano. En ellas Humboldt dio a conocer datos estadísticos e históricos sobre la composición del territorio y le importó fomentar el interés por la historia de los pueblos de América a partir del estudio de los restos materiales, afirmando que reunió “cuanto se relaciona con el origen y los primeros progresos de las artes de los pueblos indígenas.”¹⁴⁷ A lo que Pratt denomina la *arqueologización* del Nuevo Mundo.¹⁴⁸

La idea que Nebel pudo tener de América antes de su viaje estaba vinculada a las proyecciones que Humboldt promovió. Idea que Pratt describe como la reinención de América que consiste en la caracterización del continente como un lugar propicio para el estudio de la naturaleza y del pasado, también como fuente de riqueza.¹⁴⁹ Por otro lado, en cuanto a la imagen alegórica del continente, Juana Gutiérrez Haces sugiere que los viajeros

¹⁴⁶ Cesare Ripa, *Iconología*, (Madrid: Ediciones Akal. 2002): 108-109. Citado en Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, “La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la libertad”. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 13, 1, (julio 2011): 19.

¹⁴⁷ Alexander von Humboldt, *Vistas de las cordilleras*, 5.

¹⁴⁸ Pratt, “la reinención de América, *Ojos imperiales*, 248-253.

¹⁴⁹ Pratt, “la reinención de América, *Ojos imperiales*, 248-253.

transformaron dicha imagen con cambios arbitrarios en los detalles al observar que ésta no estaba relacionada en lo absoluto con la realidad. Gracias a que contaban con el modelo vivo a diferencia de la alegoría que fue producto de la imaginación. En las imágenes renovadas prevalecía su posición paternalista, producto de la colonia.¹⁵⁰

La forma de interpretar la América hispánica en términos de Humboldt — *Landeskunde*—, como modelo geográfico-histórico consiste en un tipo de conocimiento que permitió a los viajeros la integración de los estudios del paisaje en su relación con la actividad humana por regiones. Covarrubias explica la región como un concepto que se refiere ante todo a la cultura, el interés por las regiones de América fomentado por Humboldt a través de la información provista en su obra y la aspiración de que otros se interesaran en el estudio de éstas es lo que llamamos regionalización, en ese sentido nos referimos a la selección que Nebel hizo al elegir México como destino del viaje propuesto por su padre y a la organización de temas incluidos en su obra.¹⁵¹

Expongamos brevemente cómo el bagaje cultural de los viajeros permeó sus apreciaciones y la selección que hicieron sobre lo representado. Después nos concentraremos en el *Viaje pintoresco* de Nebel. Cuando hablamos sobre la regionalización del imaginario estamos pensando en cómo los tópicos que se usaban para representar a América fueron utilizados para la presentación de “la parte más interesante” de la república mexicana.¹⁵²

La idea de América arqueológica está vinculada a un interés histórico. Carolina Depetris sugiere que el *orientalismo* como forma de conocimiento relacionada con el imperialismo se conservó entre algunos viajeros y fue aplicada para tratar de explicar el origen de las ruinas que éstos “descubrían”, además hizo del continente americano un elemento más para la interpretación que los europeos hacían de sí mismos. Después de Humboldt, América fue

¹⁵⁰ Juana Gutiérrez Haces, “Etnografía y costumbrismo en las imágenes de los viajeros”, en *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*, (México: Fomento Cultural Banamex,1996): 163.

¹⁵¹ Covarrubias, *México país y gente*, 9.

¹⁵² Es preciso señalar que durante el siglo XIX América como concepto tuvo una transformación producto de los procesos históricos al interior del continente. Durante la primera mitad del siglo la consolidación de los Estados Unidos y la difusión de la doctrina Monroe hizo que en lo posterior América se usara para hacer referencia a los Estados Unidos por los propios norteamericanos. Lo anterior se ve reflejado en los viajes realizados por exploradores anglosajones, quienes buscaban construir un pasado americano que se alejara de lo europeo. Véase Juan A. Ortega y Medina, “Monroísmo arqueológico. Un intento de compensación de americanidad insuficiente”, *Cuadernos Americanos*, 5(septiembre-octubre ,1953):160-189; “Monroísmo arqueológico II”, *Cuadernos Americanos*,6, (noviembre-diciembre,1953):158-187.

integrada a la tríada antigua Egipto-India-América como uno de los espacios legítimos para “lo otro”, a través de una estructura que no por antigua es menos ajena.¹⁵³



Fig. 26. Agostino Aglio, Grabado sobre la muestra *México antiguo* organizada por William Bullock, 1824.

El interés por lo arqueológico se vio reflejado entre varios viajeros, uno de los primeros en retomar el tema fue William Bullock, que como mencionamos antes fue de los primeros viajeros en ingresar al país después de la Independencia. A su regreso a Londres llevó consigo réplicas de piezas “emblemáticas” como la piedra del Sol y la Coatlicue para exhibirlas en la Sala Egipcia. Además, publicó un catálogo de las piezas expuestas el cual estaba acompañado por una ilustración de la muestra.¹⁵⁴ También hay que considerar que para el público inglés los objetos llevados por Bullock causaban expectativas, era la primera vez que piezas del pasado prehispánico era presentadas en Londres.

Sobre los aspectos referentes a la naturaleza, Humboldt estableció la representación del *paisaje americano* con la estetización de la montaña no europea y de la naturaleza.¹⁵⁵ Recordemos que este viajero acreditó la representación de *La selva virgen de Brasil* del Conde

¹⁵³ Carolina Depetris, “Orientalismo como episteme: Frederick Waldeck y las ruinas mayas”, *Humboldt im Netz. Revista Internacional de Estudios Humboldtianos*, III, 5 (2010):21.

¹⁵⁴ William Bullock, *A description of the unique exhibition called Ancient Mexico: collected on the spot in 1823 by the assistance of the Mexican government: and now open for public inspection at the Egyptian Hall, Piccadilly*, (London, 1824).

¹⁵⁵ Ette, *Literatura de viajes*, 18.

de Clarac, imagen que determinó, con los parámetros de lo pintoresco, una forma de mostrar a la América tropical.¹⁵⁶ (Fig.4) Johann Rugendas y Carl Nebel retomaron dichos parámetros para elaborar sus propias representaciones, *Paisaje en la selva virgen de Brasil* y *Monte virgen*, respectivamente. Desconocemos si las imágenes mencionadas tienen su referente en un lugar en específico o se trata de representaciones ilusorias creadas por los viajeros. Las obras requirieron de un estudio previo del paisaje que al conjuntarse con los parámetros de lo pintoresco y del pensamiento ilustrado nos muestran a la naturaleza exuberante en la que vive el hombre americano.¹⁵⁷



Fig. 27. Johann Rugendas, *Paisaje en la selva virgen de Brasil*.

¹⁵⁶ Pablo Diener, *Lo pintoresco*, 285-309.

¹⁵⁷ Consideremos la relación ciencia-arte propuesta por Ortega y Medina en este tipo de representaciones del paisaje. Ortega y Medina, "Landeskunde humboldtiana", 330-338.

Veamos como en el *Monte virgen* de Nebel, el hombre aparece minimizado en comparación con la dimensión de los árboles y plantas que componen la imagen, además al margen izquierdo observamos una pequeña choza que apenas mide lo mismo que las raíces de los árboles. Por otro lado, consideramos que la noción de monte virgen refirma a los europeos como *descubridores*, aquí sí como hazaña que los postula como seres audaces, osados, valientes inmersos en un espacio en donde los riesgos de enfermarse o ser atacados por un animal son inminentes.



Fig.28. Nebel, *monte virgen*.

En cuanto a las personas representadas en la obra de los viajeros decimonónicos Gutiérrez Haces propone que las influencias del neoclasicismo tuvieron como resultado la transformación de la figura desnuda de la mujer americana. A partir de ese momento la mujer dejó de ser salvaje para ser sensual.¹⁵⁸ Un ejemplo de esto podría ser *Nicte-Tac, joven lacandona desnuda*, de Frédérick Waldeck.

¹⁵⁸ Juan Gutiérrez Haces, "Etnografía y costumbrismo", 163.

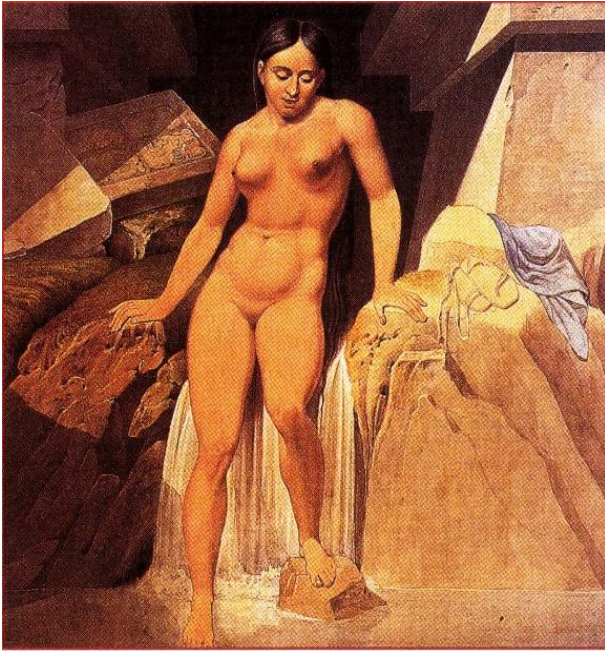


Fig. 29. Frédéric Waldeck, *Nicté-Tac, joven lacandona desnuda*.

El viajero dibujó a una joven entre ruinas de las cuales se distingue una piedra con petroglifos. En una corriente de agua con los parámetros estéticos que le eran afines, representó un cuerpo que podría remitirnos a las esculturas griegas. En la obra de Nebel podemos observar reminiscencias del neoclasicismo en el *contrapposto* utilizado para representar a los personajes en algunas de sus imágenes, por ejemplo, la mujer en *Gente de tierra caliente entre Papantla y Misantla*.



Fig. 30. Nebel, *Gente de tierra caliente entre Papantla y Misantla*.

Pensemos cómo la obra de Claudio Linati estableció directrices para la representación de tipos con su obra *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. La cual pudo servir a Nebel y a otros viajeros como modelo, tanto en la presentación de los sujetos como en la idea misma de concebir un álbum, al ser de las más tempranas que daban a conocer las características de las personas en México. *Trajes civiles* contribuyó a la creación de una idea sobre “lo mexicano” hacia el exterior, pues dicha obra no fue difundida en México durante la época. Los tipos que presentó a sus lectores-espectadores tenían un referente, Linati puso en el cuadro a los sujetos *otros* con los que se relacionó en México. La obra de Linati y el *Viaje pintoresco* se integran por la imagen y su respectiva explicación. En el texto los autores expresan sus observaciones sobre los *otros*, los *indios*, por ejemplo, a quienes presentan como vasallos o sirvientes de los europeos. Estas estrategias retóricas reafirman la figura de éstos como seres superiores.

La reinención de América durante el siglo XIX ocurrió en términos similares a la construcción del orientalismo. Es importante mencionar que la obra de Said debe ser retomada con ciertos matices, ya que, a diferencia de Oriente, en América la presencia imperialista de los europeos ya no se establecía por medio del dominio político del territorio como colonias, sino a través de mecanismos como la administración comercial y explotación de recursos naturales. Las relaciones que Europa mantenía con los países recién independizados dependían de la inversión del capital económico y el endeudamiento de las jóvenes repúblicas, conservando así su presencia hegemónica en el continente americano. América seguía siendo el escenario para mostrar “aquello que necesita ser visto”, quizá la *geografía física* y el *landeskunde* fueron los modelos de conocimiento con los que se justificaba la presencia y las nuevas intenciones imperialista de los europeos sobre lo americano.

En los ejemplos citados anteriormente el problema de la alteridad se hace presente cuando el viajero toma una postura frente a los *otros*, nos trasmite sus juicios de valor sobre los sujetos a los que se enfrenta durante el viaje, los tipifica y describe. La relación que establece con ellos está supeditada a la imposición que hace de sí sobre éstos, busca a otros específicos como los arrieros para servirse de ellos durante el viaje. Aunque la idea de América fue renovada después de Humboldt se conservan expresiones como “zona tórrida” para hacer referencia a la América tropical, el europeo aplica su sistema de creencias sobre el *otro*.

3.3 La mirada de Nebel y la representación de “la parte más interesante de la República mexicana”

Consideremos que el viaje y su relato, modelos de conocimiento, tienen implícito un modo de ver, como afirma John Berger la vista es el medio con cual nos relacionamos con el mundo que nos rodea y lo explicamos a través de la palabra.¹⁵⁹ En los viajes y sus relatos ocurre lo mismo. Recordemos que éstos existen desde la antigüedad, lo que se creía y esperaba de ellos se relaciona con lo que el viajero y lector saben sobre el lugar donde se desplazan.¹⁶⁰

El *Viaje pintoresco* es el medio por el cual accedemos a la mirada de Nebel, se trata de la materialización de un modo de ver, quizá generalizado entre la sociedad burguesa, europea y moderna a la que él pertenecía, o al menos entre los viajeros. Proponemos que el éxito del que gozaron sus ilustraciones y cómo Nebel buscaba responder a lo que creía que eran las expectativas del público son elementos que dan cuenta de la popularización del modo de ver. La mirada de Nebel y la forma en la que accedemos a ella está sujeta también a las herramientas tecnológicas con las que contaba para mirar y reproducir la mirada, transmitía su modo de ver a través de la litografía, una forma de reproductibilidad técnica que como afirma Walter Benjamin:

[...] dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso con la imprenta.¹⁶¹

La estructura del *Viaje pintoresco* es la ruta que el viajero elaboró para transmitir sus apreciaciones, por ello es importante decir que en este capítulo retomaremos la numeración

¹⁵⁹ “Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. En la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del infierno [...] su idea del infierno debía mucho a la visión del fuego que consume y las cenizas que permanecen, Así como a su experiencia de las dolorosas quemaduras.” John Berger, *Modos de Ver*, trad. Justo G. Beramendi, (España: Gustavo Gili, 2016):8

¹⁶⁰ Todorov explica los relatos de viajes tomando como punto de partida a Marco Polo y el *Libro de las Maravillas*, texto considerado como un referente para la constitución del relato de viaje moderno, ya que la lectura de éste se convirtió en un punto de partida para viajes posteriores. En la obra de Marco Polo el lector se enfrenta a objetos-sujetos que le son distantes espacial y culturalmente. Lo que sabía o creía se enlaza con lo relatado, construye, imaginando, su propio concepto sobre el Lejano Oriente, imponiendo su modo de ver incluso sobre la obra del viajero. Esto nos interesa por cómo entendemos el *viaje pintoresco* y el “modo de ver”, que nosotros caracterizamos como la mirada del viajero decimonónico, implícito en las imágenes. Todorov, *Morales de la historia...* 100 y Todorov, *La conquista de América*, 23.

¹⁶¹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Trad. Jesús Aguirre en *Discursos interrumpidos I, filosofía del arte y de la historia*, (Argentina: Taurus 1989): 17.

“original” de la obra de Nebel, ya que nos interesa la forma como el viajero dio a conocer sus observaciones en Europa.¹⁶² Si consideramos que la edición francesa respetó el orden en que fueron publicadas las entregas, cada fascículo contenía una lámina de tipos, dos de vistas de ciudades o paisaje y dos de temas arqueológicos. Así, en cada entrega enviaba un “imaginario” de lo mexicano, reafirmando en cada fascículo los elementos que lo constituyen: los *otros*, que necesitan ser representados porque son distintos a los europeos, los paisajes o ciudades *pintorescas* y la arqueología. Así el lector-espectador del *Viaje pintoresco* se implicó en las imágenes para poder establecer diferencias o igualdades.

En la re-presentación que Nebel hizo de la República Mexicana hay un proceso de simbolización, personal y colectivo, ya que las imágenes del *Viaje pintoresco* son la actualización de las creencias sobre México. Revisemos ahora el conjunto de láminas y sus respectivas explicaciones para evidenciar dicho proceso. Ante esto surge la pregunta: ¿qué elementos de las imágenes contenidas en el *Viaje pintoresco* nos ayudan a pensar en los imaginarios sobre alteridad?

3.3.1 Alteridad/identidad en las imágenes del *Viaje pintoresco*

Carl Nebel nos presentó su obra refiriéndose a México como la Ática americana,¹⁶³ con dicha afirmación predispone a sus lectores a re-conocer, adelanta que presentará un lugar en donde encontraremos ruinas de pueblos antiguos como uno de los principales atractivos. Nuestro viajero se propuso mostrar a la República con los mismos términos de la idea de América, es decir una idea global que reduce un universo de posibilidades a un álbum.

En el cuadro 1, mostramos la estructura por número de fascículo del *Viaje pintoresco* de Nebel. Desde el primero de éstos, Nebel definió la ruta de sus apreciaciones. La primera lámina es la vista del puerto de Veracruz, puerto por el que quizá ingresó al país, tal vez como una estrategia para introducirnos como él lo hizo al viaje.

¹⁶² Recordemos que el álbum se vendió en Francia por entregas de cinco láminas. El *Viaje pintoresco* que consultamos en el acervo digital de la Biblioteca Nacional de Francia, está ordenado de forma distinta al que consultamos en la biblioteca del IIE de la UNAM. Esa variación depende quizá de la mano que integró la obra como un todo en ambos lados del Atlántico y la versión en francés quizá respete el orden en que fueron enviadas las entregas, suposición que hacemos por la fecha de los álbumes que revisamos, el primero fechado en 1836 y el segundo en 1839, años en los que se publicó la obra en Europa y México respectivamente.

¹⁶³ Ática es un distrito de Grecia que este contexto es retomada por Nebel para tener un punto de referencia sobre el pasado arqueológico.

Número Fascículo	Tipos populares	Vista de ciudades y paisaje	Arqueología
1	Rancheros	Puertos de Veracruz y Acapulco	Antiguo templo de los totonacos en Tusapan y Pirámide de Papantla
2	Poblanas	México, visto desde el arzobispado de Tacubaya y Jalapa	Ruinas y reconstrucción de la pirámide de Xochicalco
3	Mantilla	Interior de Zacatecas y mina de Veta Grande	Plan de las ruinas de La Quemada (original de Carl de Berghes) e Interior del templo II del plan ruinas del La Quemada
4	El hacendero y su mayordomo	Tampico de Tamaulipas y Puebla de los Ángeles	Vista general de las ruinas de La Quemada y Pirámide de Cholula
5	Indios de la sierra de Huachinango	Interior de Aguascalientes y Papantla	Bajo relieves de la pirámide de Xochicalco (dos láminas)
6	Gente de tierra caliente	Interior de México y vista general de Zacatecas	Fuente entre las ruinas de Tusapan y Piedra en el monte Mapilca
7	Arrieros	Plaza mayor y vista general de Guanajuato	Figuras de piedra y de barro de tiempo de los indios antiguos (dos láminas)
8	Tortilleras	San Luis Potosí y Monte virgen	Relieves de la piedra de los sacrificios (dos láminas)
9	Indias de sierra al S.E. de México	Plaza mayor de Guadalajara y vista de los volcanes de México	Ídolos y ornamentos de barro Instrumentos de música
10	Indios carboneros	Paseo de la Viga y plaza mayor de México	Piedra del Sol y Teoyaomiqui o diosa de muerte (Coatlicue)

Cuadro. 1. Estructura del Viaje pintoresco por número de fascículos.

En el texto Nebel afirma que nos muestra la vista de la plaza mayor, ya que el aspecto del puerto en sí le parece triste y esta selección es la más interesante que pudo encontrar, además al final de su nota explicativa para esta imagen dijo:

[...] El clima de Veracruz es cálido, y aunque reina allí, como en La Habana y otros puertos de las Antillas, la fiebre amarilla o vómito negro, no por eso puede llamarse malsano. Los hijos del país no están sujetos a tal infernal enfermedad; pero todo extranjero que viene de fuera o de tierra adentro, tiene que pagar este tributo antes de adquirir el derecho de residencia.¹⁶⁴



Fig. 31. Nebel. *Veracruz*.

Se trata de una composición que nos da la sensación de observar la plaza desde las alturas como Nebel afirmó: “el observador se supone estar sobre la azotea de una de las casas que adornan la plaza mayor”.¹⁶⁵ El espectador contempla las construcciones arquitectónicas que la rodean. Así como, las personas sobre las cuales el viajero hará comentarios en láminas posteriores, al fondo se vislumbra el mar.

¹⁶⁴ Nebel, *Viaje pintoresco*, 21.

¹⁶⁵ Nebel, *Viaje pintoresco*, 21.

Los rancheros es la segunda lámina en el álbum y la primera de tipos. Nebel se interesó por mostrar la vestimenta, afirma que este atuendo es usado por cualquier persona que planea hacer un largo viaje a caballo y lo usan todos los hombres tanto del campo como de la ciudad. Nebel afirmó:

[...] No hay duda de que este traje está perfectamente calculado para la comodidad del jinete: el sombrero grande para los rayos del sol, la manga o sarape que cubre las espaldas, las pieles que caen por delante de la silla y que se despliegan a discreción para preservar las piernas del agua, las botas, en fin, y hasta los estribos de madera cubiertos de cuero, que caen de una silla cómoda (imitación moresca [sic]), todo, digo, llena perfectamente su destino.¹⁶⁶



Fig. 32. Nebel. *Rancheros*

¹⁶⁶ Nebel, *Viaje pintoresco*, 21.

En la imagen observamos a cuatro personajes emplazados en lo que podría ser un sendero, quizá como estrategia visual para enfatizar el uso del traje en el contexto del viaje, además la escena parece representar un momento de reposo. Nebel dibujó con gran detalle cada uno de los elementos que constituyen el atuendo incluso en la pantorrilla del hombre que monta a caballo distinguimos algo que podría ser una navaja.

Bahía de Acapulco, nos muestra el segundo puerto más importante, pese a que tras la Independencia perdió capacidad comercial. Nebel considera este puerto “el más hermoso” de la República. Nebel afirma que “el punto de vista está tomado enfrente del pueblo; se ve una parte del golfo y de la rada que protege la entrada del puerto, tanto por mar como por tierra”. Utiliza esta estrategia para señalar que la bahía rodeada por montañas es la cualidad que da hermosura al lugar. El puerto es también un lugar que permitía a otros viajeros tomar diferentes derroteros.

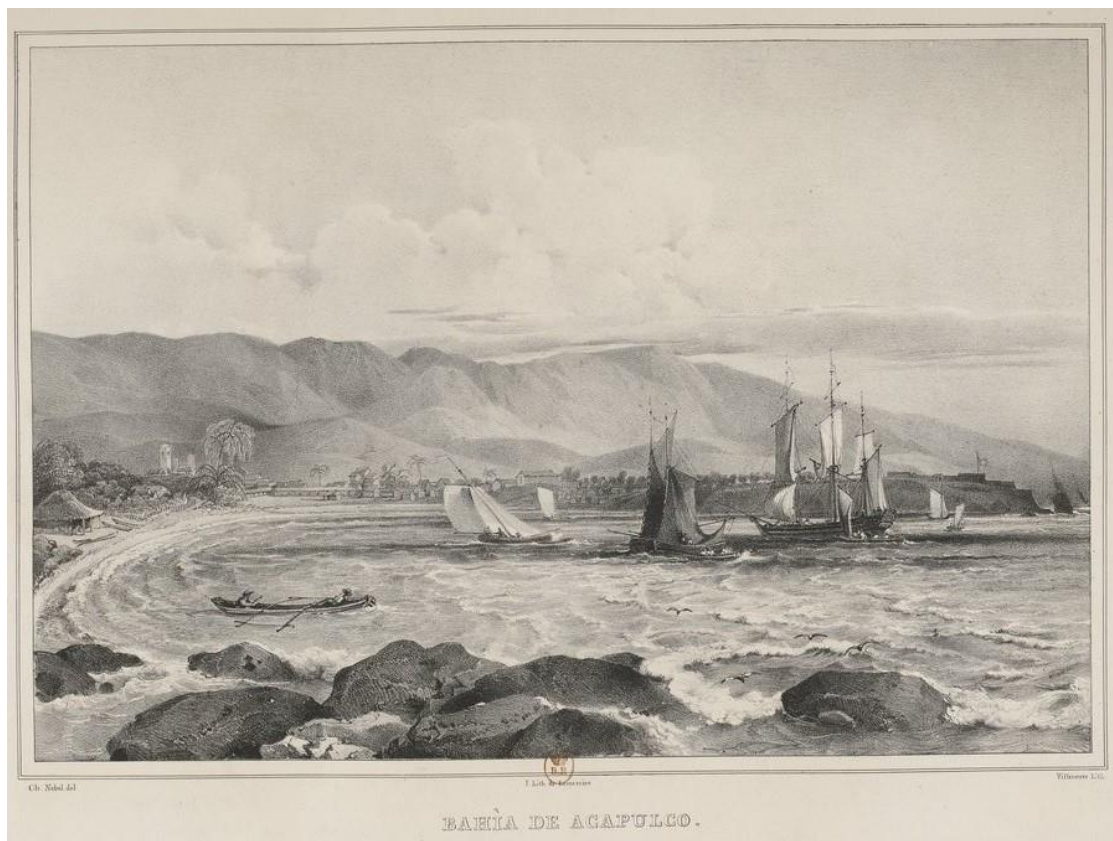


Fig. 33. Nebel. *Bahía de Acapulco*

En el texto sobre la imagen Nebel señala las actividades económicas que en el puerto se desempeñan, por ejemplo, la pesca de perlas, actividad que se realiza “en toda la costa oeste de la América”. También explica cómo las pérdidas económicas provocadas por la guerra de independencia tuvieron como consecuencia que los comerciantes se trasladaron a San Blas o Mazatlán para continuar con el intercambio comercial con China.”¹⁶⁷ Esto último podríamos relacionarlo con la idea de América como fuente de riqueza.

Sobre las láminas referentes a la arqueología incluidas en este fascículo, destacamos que existe una integración del paisaje “tropical”, característico de América, con los restos materiales de los pueblos que habitaron el país antes de la conquista (Fig. 12 y 16). Además, nos muestra sus “descubrimientos”: la pirámide de Papantla y el templo de Tusapan láminas donde Nebel se presenta entre sus semejantes como *otro* que mira, *otro* que determina qué es relevante para reflexionar sobre el pasado de los pueblos. Por ejemplo:

[...] Corre entre los indios de Papantla una tradición que dice: que sus padres en tiempos muy remotos habitan Tusapan, y que lo habían abandonado por falta de agua y terreno fértil, para ir a establecerse donde ahora está situado el pueblo de Papantla. La cosa es de tan poco interés que nada importa que la tradición diga la verdad o no.¹⁶⁸

En las líneas anteriores Nebel da cuenta del grado de importancia que le otorga a la información recabada durante el viaje, dejando a la tradición oral en un estrato inferior a las fuentes escritas. Además, la afirmación de Nebel podría estar vinculada a la valoración que se tenía sobre el indio contemporáneo y del indio antiguo, la cual colocaba en un estrato inferior a los contemporáneos, incluso se dudaba que quienes edificaron las ciudades prehispánicas fueran antepasados del indio con el que convivía el viajero.¹⁶⁹

El contenido de las entregas siguientes reproduce un modelo de representación en donde el viajero muestra sus intereses. En las láminas del primer fascículo y a través de un diálogo que podemos establecer entre ellas, notamos el énfasis en la representación de los tópicos afines al viajero. Si contrastamos las vistas de los puertos de Veracruz y Acapulco

¹⁶⁷ Nebel, *Viaje pintoresco*, 19.

¹⁶⁸ Nebel, *Viaje pintoresco*, 21.

¹⁶⁹ Este tipo de valoraciones se pueden leer en relatos de otros viajeros, por ejemplo, en el *Viaje pintoresco* de Wadeck, personaje con quien Nebel compartió el viaje a Xochicalco.

observamos cómo a través de representación u omisión se hace manifiesto el interés por la arquitectura y el urbanismo, áreas en la que el viajero se había formado. En la nota de la vista de Acapulco Nebel afirmó seleccionar la vista de la bahía porque las construcciones del puerto no dan un aspecto de ciudad;¹⁷⁰ caso contrario al puerto de Veracruz donde Nebel dibuja los edificios como principal atractivo. En las imágenes de Tajín y Tusapan y sus respectivas notas Nebel da cuenta de su interés por la historia, que como recordaremos es la razón por la que decide viajar a México. Analizaremos las imágenes por conjuntos temáticos, conservando la estructura de la obra, es decir: tipos, paisaje y vistas de ciudades, y arqueología. Así mismo nos detendremos en algunas láminas para señalar puntos en concreto.

En el capítulo anterior mencionamos que Nebel hizo una distinción entre tipos urbanos y rurales. Dicha diferenciación la estableció en las imágenes a través del contexto en donde emplaza a los sujetos, además de la denominación de acuerdo con el origen de los personajes. por ejemplo, *La mantilla* e *Indios de tierra caliente cerca de Papantla*. La primera remite a un contexto urbano e *Indios de tierra caliente* a un entorno rural. Nebel recurre a la representación de la arquitectura para señalar el ámbito en donde se desenvuelven los personajes puestos en cuadro, por un lado, los edificios y casas de cantera y por otro la choza con techo a dos aguas.



Fig.34. Nebel, *Mantilla*, (detalle)



Fig. 35. Nebel, *Indios de tierra caliente cerca de Papantla*, (detalle)

¹⁷⁰ Nebel, *Viaje pintoresco*, 19.

Por otro lado, *Tortilleras* nos muestra una actividad en concreto, Nebel escribió:

[...] dos mujeres están ocupadas en la cocina, una de ellas que es la india, machaca granos de maíz sobre una piedra; la otra, criolla, hace con esta masa unas tortillas que tuesta sobre el fuego inmediato. Esta comida sirve de pan al pueblo bajo de toda la república. El jarro que está puesto a la lumbre contiene generalmente un pedazo de carne seca al sol, y por consiguiente de mal gusto. Si agregamos a esto algunas matas de guindillas, conocidas bajo el nombre del chile, y una bebida, nombrada pulque, que se extrae del corazón el maguey —agave—, tendremos la comida diaria del pueblo. Los trajes, que vemos aquí, son de los pueblos que habitan al sur de Puebla de los Ángeles al bajar a la tierra caliente.¹⁷¹



Fig. 36. Nebel, *Tortilleras*.

¹⁷¹ Nebel, *Viaje pintoresco*, 16.

Aunque se trata de una escena que se desarrolla al interior del espacio doméstico, el viajero contextualiza al lector-espectador cuando guía nuestra mirada fuera de la habitación y nos deja ver el paisaje, del cual sobresale una palmera, estrategia que sirvió para remitir a la idea de tierra caliente. Sobre los vestidos de las mujeres surge la pregunta ¿por qué la distinción entre las mujeres indias-criollas la hace a partir de mostrar el torso semidesnudo de la india? La vestimenta, quizá sea una reminiscencia de la desnudez como estrategia para jerarquizar a las personas, o bien es una forma de enfatizar los trajes representados que se usan en tierra caliente.

Indios de la sierra de Huachinango pretende mostrar el traje que “se usa en toda la sierra entre Huachinango, Santa María de Tlapacoya y los países comprendidos entre estos dos pueblos, bajando las cordilleras hasta 15 a 20 leguas de la costa al este noreste de México.”¹⁷²



Fig. 37, Nebel, *Indios de la sierra de Huachinango*.

¹⁷² Nebel, *Viaje pintoresco*, 16.

En el primer plano observamos a cuatro personajes que usan los vestidos sobre los cuales Nebel dijo: “el de los hombres es moderno y no tiene nada de particular, pero el de las mujeres se parece mucho a los que se usaban antes de la conquista; todos son de algodón y fabricados por ellas mismas; el cuadro explicará claramente su corte y sus colores”¹⁷³. ¿Qué le permitió a Nebel afirmar que el traje femenino se parece al que usaba antes de la conquista? Una forma de responder es por medio de la comparación que el viajero hizo con el traje “moderno” y “europeo”, como la mantilla, con el representado en esta lámina, además de la comparación con los trajes dibujados en los códices, documentos que quizá Nebel consultó. En segundo plano, Nebel representó lo que conocemos como la danza del volador. Sobre ésta escribió:

[...] A cierta distancia y detrás del grupo principal se ve una multitud de gente admirada al ver unos hombres que por diversión trepan hasta la extremidad de un palo de 50 a 60 pies, llegados a esta altura se sientan sobre un aro móvil sostenido en el aire por unas cuerdas, fijadas en dicha punta, están enrolladas en lo alto del mismo palo. Todos los indios agarran un cabo de estas últimas cuerdas. Y después de habérselo amarrado en la cintura se dejan caer por detrás afuera del aro en medio de los gritos y vivas de los espectadores. El peso de estos hombres hace dar vueltas al aro y al botón. En esta posición los vemos aquí, bajando poco a poco hasta el suelo, girando continuamente alrededor del palo con el empeño de azotarse uno a otro, lo que excita sus gritos, la risa y el aplauso del público. El más valiente de todos es el que queda sentado o parado en el alto palo, dando vueltas hasta que los demás toquen la tierra. Es juego, de origen antiguo, ha conservado entre montañeses toda su originalidad primitiva.¹⁷⁴

En la imagen Nebel hace referencia a lo antiguo cuando describe el atuendo femenino y la danza de los voladores, sobre ambos aspectos afirma que éstos han conservado su “originalidad” ¿cómo explica el viajero la permanencia en el tiempo de lo representado? Consideramos es vestimenta recurso que Nebel utilizó para mostrar dicha permanencia.

¹⁷³ Nebel, *Viaje pintoresco*, 17.

¹⁷⁴ Nebel, *Viaje pintoresco*, 17.

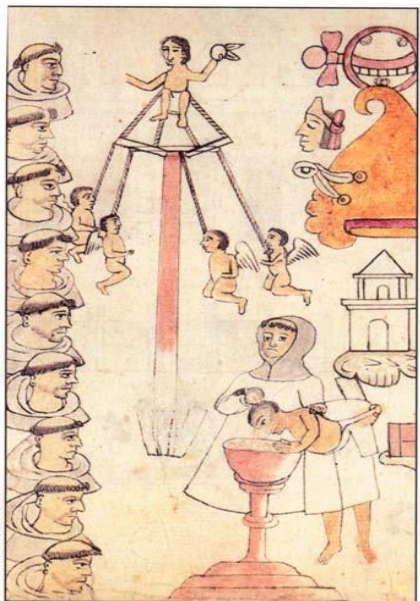


Fig. 38. Representación del Palo Volador en el siglo XVI (1530) (Códice Azcatitlán 1995: lam. XXVII)

En cuanto al “juego que conserva su originalidad primitiva” Nebel representó a los voladores con pantalones cortos color rojo, torso desnudo, tocado y un accesorio que llevan en la mano, probablemente de plumas. Es posible pensar que representó el atuendo de los voladores como lo vio o que se trata de una caracterización que le permitiera enfatizar “lo primitivo”.¹⁷⁵ No tenemos certeza de los cambios que ha tenido la vestimenta de la danza del volador con el paso de los años, sin embargo, las representaciones existen desde el periodo colonial, en ellas se ha mostrado a los participantes ataviados a la manera de aves, incluso se les ha representado como ángeles.¹⁷⁶ Además, consideremos que el rito de palo volador es una práctica panmesoamericana y que las variantes de cada región se ven reflejadas también en el atuendo.

Pensemos en las plumas como elemento característico de la alegoría de América, ¿cómo Nebel uso las plumas en la presentación de los voladores? ¿el regreso a la forma de la imagen alegórica de América es lo que le permitió a Nebel explicar su apreciación sobre un juego que para él y sus lectores era desconocido?, ¿montó en la lámina lo sabido para hacer accesible su percepción de lo desconocido?, ¿se valió de su bagaje sobre el imaginario de lo americano? Como explicamos anteriormente la imagen alegórica de América fue desplazada conforme los viajeros oponían sus ideas preconcebidas con las realidades a las que se enfrentaban. Sin embargo, podríamos considerar que la reminiscencia de las plumas como una de las características de la alegoría, que definía al ser de América como primitivo y salvaje, le permitió a Nebel compartir un código de representación con sus lectores-espectadores. A

¹⁷⁵ Martha Nájera explica que pensar el rito del palo volador como juego es resultado de la visión occidental con la que éste se ha interpretado a lo largo de los años. Martha Iliá Nájera Coronado, “El rito del «palo volador»: encuentro de significados”, *Revista Española de Antropología Americana*, 38, núm. 1(2008): 51-73

¹⁷⁶ Nájera, “El rito del «palo volador”, 62.

través del montaje de formas del pasado y del presente el viajero representó lo diferente: el traje de la mujer de la sierra y la danza de los voladores.

George Didi-Huberman explica que el *montaje* es una de las respuestas al problema de la construcción de historicidad en las imágenes. Entendemos el montaje como la conjunción de imágenes de distintas procedencias para construir otra imagen, además como una forma de explicación, el montaje “hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto”.¹⁷⁷ Consideremos lo anterior, como lo hace Didi-Huberman, con relación al atlas *Mnemosine* de Aby Warburg en donde el símbolo es la supervivencia de los síntomas, formas.¹⁷⁸ Linda Báez Rubí sugiere que los cambios en la vestimenta son un proceso simbólico, al ser éste un producto cultural.¹⁷⁹ En el montaje que Nebel hizo sobre los indios y la vestimenta de los sujetos representados permite dar historicidad a la imagen y al mismo tiempo es el elemento que permite al europeo establecer semejanzas y diferencias, el atuendo es el artefacto que produce la relación alteridad/identidad.

Nebel, en los comentarios sobre las láminas de tipos, recurre a expresiones como las siguientes: “este traje lo llevan todas las mujeres criollas”, “el traje aquí representado no es exclusivamente de...” lo cual ayuda a transitar entre lo particular y lo general. El viajero situó a los personajes en su contexto específico como las poblanas o las indias de la sierra. Sin embargo, la diversidad de tipos que presentó Nebel en su álbum se reduce cuando generaliza el uso de la vestimenta, lo cual en lo posterior ayudaría a construir una idea global de “lo mexicano”. Nebel puso especial atención en los detalles de la vestimenta, sobre todo cuando se trata de poner en cuadro aquellos vestidos que hasta ese momento el europeo desconocía, entre los que se encuentran todos aquellos usados por los indios.

Reflexionemos ahora sobre las vistas de ciudades y paisaje. Este conjunto de imágenes se caracteriza por mostrar, desde puntos de vista específicos plazas y panorámicas de las

¹⁷⁷ Didi-Huberman, *Arde la imagen*, 21.

¹⁷⁸ George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes*, 153-216.

¹⁷⁹ Linda Baez Rubí, “Un viaje hacia las fuentes”. *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Volumen II. Warburg, Aby, ed y trad. Linda Báez Rubí, (México: UNAM, 2012), 17.

ciudades. Nebel en repetidas ocasiones comenta que el espectador se debe suponer arriba de la azotea de algún edificio o bien en lomeríos fuera de las ciudades, con la intención de que éste con la mirada abarque más elementos del paisaje. Además, Nebel permite que el lector-espectador ocupe de alguna manera el lugar del viajero, al colocarse en el mismo punto de vista. Citemos *Vista de los volcanes de México*:

[...] Esta perspectiva [...] da una idea completa del Valle de México. El espectador está encima de la azotea de una casa particular, cerca del jardín del convento de San Diego; todo el pueblo de Tacubaya, con una pequeña capilla en sus orillas, se extiende a sus pies; la ciudad de México queda al lado izquierdo del cuadro.

[...] La vista se complace recorriendo desde luego la inmensa y deliciosa campiña, surcada de diferentes montecillos más o menos grandes y de volcanes que en otro tiempo amedrentaban a los habitantes de estos sitios; después se fija agradablemente al pie de estas montañas impenetrables, cuyo aspecto, siempre nuevo, siempre hermoso y único quizá, produce en el corazón y en la imaginación de todo ser animado un efecto verdaderamente mágico.¹⁸⁰

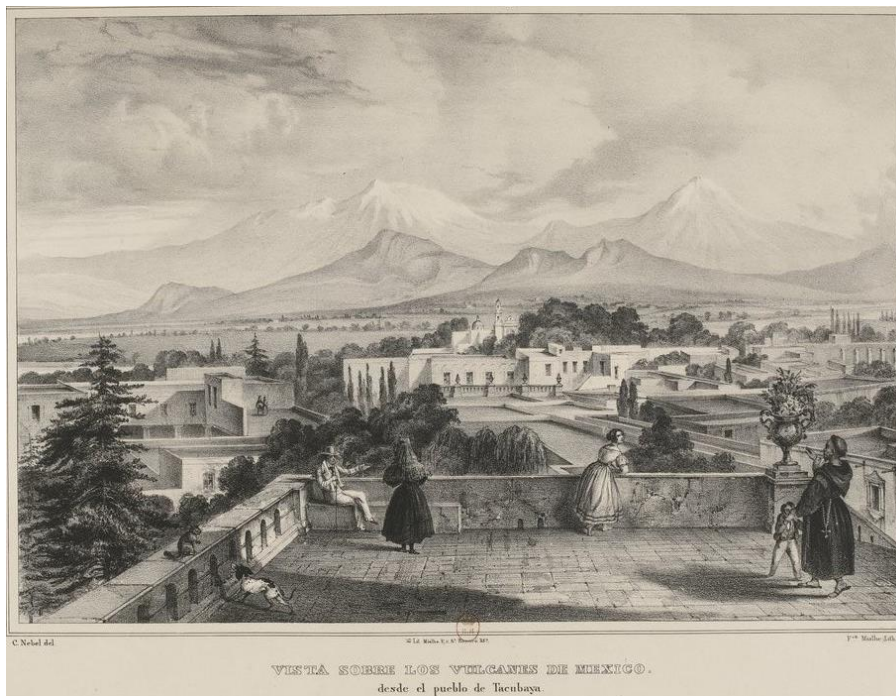


Fig.39 Nebel, *Vista de los volcanes de México desde el arzobispado de Tacubaya*.

¹⁸⁰ Nebel, *Viaje pintoresco*, 13.

Esta lámina es un ejemplo de la estetización de la montaña. Desde la azotea de una construcción el viajero guía la mirada del espectador a la representación de los volcanes que abarca la mitad del cuadro. Además, en la imagen Nebel integró a sujetos *otros* como parte del paisaje, lo anterior ocurre en todas las vistas que incluyó en su álbum. Las imágenes son un todo integrador que permitirá al espectador reafirmar con cada lámina el *imaginario* sobre lo más interesante de la república.

Retomemos ahora la vista del *Interior de Aguascalientes*, para señalar otro aspecto que nos permite pensar en la ambivalencia identidad/alteridad, sobre la cual Nebel escribió:

[...] la vista actual representa la plaza mayor, enfrente se ve la parroquia, a la izquierda está el palacio del gobierno; lo demás son cosas particulares. En medio de la plaza estaba colocada una columna coronada, antes de la revolución, con la estatua del rey de España; en el día no tiene adorno alguno. *Me he tomado la libertad*, para no dejarla en este estado, de poner encima de dicha columna la imagen de la paz y de la libertad, que es, a mi parecer el mejor adorno que pueda tener, y así me perdonarán los habitantes de la licencia de que he usado sin su conocimiento.¹⁸¹

Además de la descripción que hizo Nebel de la imagen, el viajero introdujo comentarios sobre la actividad económica de Aguascalientes, después de la independencia esta ciudad perdió capacidad comercial. “Los negociantes extranjeros fueron recibidos con los brazos abiertos, pero pocos años después de su establecimiento, tuvieron que abandonar su nueva morada por las pérdidas considerables que hicieron en ella, y desde entonces la ciudad volvió a tomar su aspecto desierto y triste.”¹⁸²

Notamos como Nebel refiere a los extranjeros en términos favorables, sus comentarios nos dan cuenta del proceso de asimilación del viajero con el *otro*, por un lado, con aquel que es semejante, el extranjero, por otro con los pobladores de la ciudad ¿podríamos explicar las palabras de Nebel desde la perspectiva de Todorov, es velada aquí la conciencia del

¹⁸¹ Nebel, *Viaje pintoresco*, 20.

¹⁸² Nebel, *Viaje pintoresco*, 20.

colonizador en el relato de viaje? Conquistar no es la toma del territorio como lo fue en el siglo XVI, sino de la toma de control de las actividades económicas del país.



Fig. 40. Nebel, *Interior de Aguascalientes*.

Por otro lado, y de regreso a la lámina, ¿Cuál es para Nebel la imagen de “la paz y la libertad”? sobre la columna vemos a una mujer ataviada con un faldellín y un tocado de ¿plumas?, ¿de qué elementos se valió Nebel para intervenir el aspecto de la plaza? Una imagen que quizá el viajero conocía para representar la libertad es la alegoría de Ripa,¹⁸³ o probablemente replicó en la columna la imagen que adornaba la fuente del Paseo de la Independencia en la Ciudad de México.¹⁸⁴ Las imágenes que muestran “la libertad” en la plaza de Aguascalientes y la fuente en la Ciudad de México se caracterizan por la representación de una mujer con un brazo en alto y sosteniendo un bastón, además de un tocado en la cabeza, ¿el tocado es un referente de la alegoría de América? Agregar el tocado de plumas a la imagen

¹⁸³ En el tratado de iconología de Ripa los atributos alegóricos de la libertad son un gorro frigio y un bastón, la cual dista de la representación que hizo Nebel para adornar la torre de la plaza.

¹⁸⁴ La referencia al Paseo de la Independencia pudo tenerla durante su estancia en la Ciudad de México, dicho monumento terminó de construirse en 1830. Pedro Gualdi, “Paseo de la independencia”, *Monumentos de México*, (México: imprenta de Masse y Decaen, 1841).



Fig.41. Pedro Gualdi. *Paseo de la independencia*, 1841.

nos da cuenta de la supervivencia de los símbolos-síntoma en el montaje que da historicidad a las imágenes, formas del pasado fueron utilizadas para producir una imagen dignificada de América, en ella el lector-espectador reconocería “la libertad”. El acto de intervenir el aspecto de la plaza podría ser un indicador de cómo el viajero extranjero se reconoce como otro hegemónico que mira y expresa su ideología usando una licencia que no le fue concedida para definir la imagen de la libertad.

Es importante señalar que Nebel además de retomar los parámetros de la representación del paisaje americano como los bosques o selvas de naturaleza inaprensible, diversificó de alguna manera esta idea. En las vistas de Zacatecas y las ruinas de La Quemada, representó el paisaje desértico que caracteriza la región. Al respecto Arturo Aguilar Ochoa comenta que en la *Vista general de las ruinas de La Quemada* se conserva una forma ilusoria de mostrar el paisaje con la puesta en cuadro del riachuelo y los árboles de grandes dimensiones en comparación con los hombres que aparecen en la escena, elementos que difícilmente encontraremos en una región árida.¹⁸⁵ No obstante, es importante señalar que actualmente en las inmediaciones del sitio arqueológico está la presa homónima que se alimenta de riachuelos que crecen en temporada de lluvias, además en el plano de las ruinas de la Quemada incluido en el *Viaje Pintoresco* se representa un riachuelo. Los árboles de dimensiones exageradas es el único elemento ilusorio del paisaje, quizá el viajero representó el paisaje como lo vio y la lámina da cuenta de las transformaciones del lugar. Además, con lo anterior podemos contrastar nuestras propias concepciones sobre las características naturales del norte del país.

¹⁸⁵ Aguilar Ochoa, “La influencia de los viajeros”, 139.

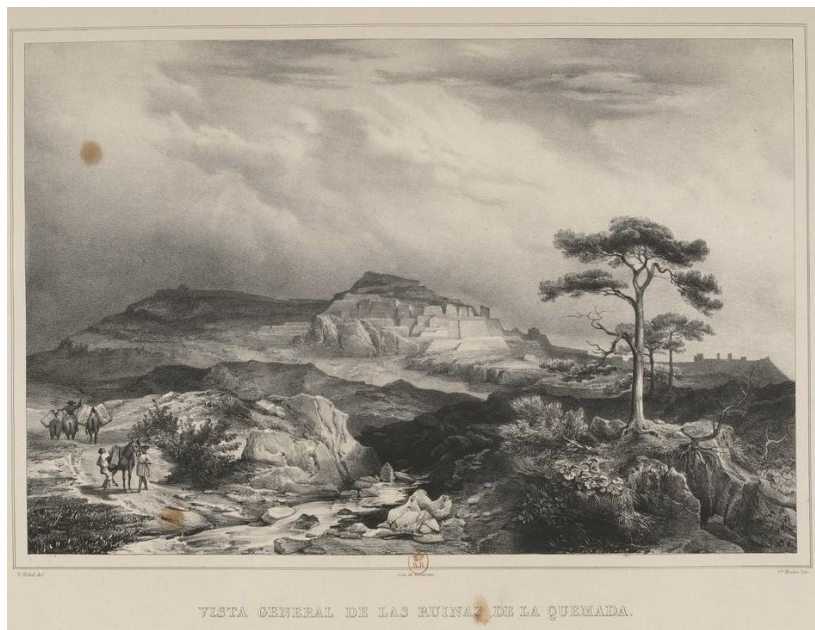


Fig. 42 Nebel, *Vista general de las ruinas de La Quemada.*

Por otro lado, en las vistas sobre Zacatecas incluyó magueyes como componente. En *vista general de Zacatecas* observamos una escena que podríamos considerar costumbrista: en primer plano vemos a un hombre frente a un maguey, quizá un tlachiquero que extrae aguamiel. Al respecto podemos comentar que el maguey y el pulque fueron elementos que se convertiría en “ícono” que remite a lo mexicano.



Fig. 43. Nebel, *Vista general de Zacatecas.*

Sobre las vistas de ciudades, es importante señalar que, en su selección, retoma aquellas que se consolidaron durante el periodo colonial por las actividades mineras o por concentrar el control político. *Vista general de Guanajuato* nos muestra la ciudad desde un sendero, en los comentarios sobre esta imagen, así como en la vista de Potosí y Zacatecas, hay un énfasis en la capacidad minera de dichas ciudades; retomó a Humboldt para evidenciar su potencial y en la notas de estas láminas utilizó expresiones como: “las riquezas que se has extraído de estas minas son inmensas, pero es imposible establecer un cálculo exacto de sus productos”, “en estas tierras en donde el pie pisa sobre un suelo de oro y plata”, “la mina de rayas es la que promete grandes ganancias; las capas metalíferas son mucho más ricas”.¹⁸⁶ Aquí sobresale el interés por las fuentes de riqueza, objeto de conquista. Además, la información detallada sobre la explotación de oro y plata pudo estar dirigida a los empresarios mineros que le financiaron el viaje.

Otro aspecto central en el *Viaje pintoresco* es el referente a las culturas prehispánicas. Nebel nos deja ver en sus notas que realizó una investigación sobre la antigüedad prehispánica para poder explicar los restos materiales a los que estaba enfrentado. Al inicio de este capítulo nos preguntamos qué elementos del *imaginario* sobre América retomó nuestro viajero para explicar su experiencia y el encuentro con el *otro*. También es necesario preguntarnos de qué elementos toma distancia. La explicación del Nuevo Mundo a través de sus restos materiales y un intento por homologar América con Oriente es una idea de la cual Nebel mantiene distancia. Él recurrió a investigaciones previas sobre los sitios que estaba descubriendo y, aunque no era su intención hacer Historia sobre los pueblos antiguos de México hizo un intento por explicar las ruinas y los objetos con referentes locales, por ejemplo, señaló una posible relación entre Xochicalco y Palenque, a través de los elementos formales de los relieves. En cuanto a La Quemada explica que se trata de un sitio que “fue habitado por los pueblos de Aztlán en su camino al Anáhuac”, además se refiere a las estructuras pirámides como *teocallis*, denominación en náhuatl para la casa sagrada en donde habitan las

¹⁸⁶ Nebel, *Viaje pintoresco*, 17 y 18.

deidades.¹⁸⁷ El uso de la denominación en náhuatl le permitió a Nebel mostrarse como un conocedor de la materialidad a la que hacía referencia. Además de mostrarse como otro, también entre sus lectores-espectadores. Aunque sobre este aspecto Nebel toma distancia de Oriente, conserva dicho referente para exponer a los indios como seres inferiores, al señalar que éstos igual que los orientales viven en la “barbarie” ya que no conocen las camas, ni las sillas.¹⁸⁸

Los comentarios sobre los restos materiales no siempre fueron del todo favorables, pues, si bien atribuye un cierto grado de “desarrollo” a las personas que construyeron las pirámides y esculpieron los objetos a los que hizo referencia, afirmó que los habitantes del Nuevo Mundo estaban atrasados en las artes.¹⁸⁹ En este sentido podríamos decir que el conocimiento del *otro* posibilitó que el viajero terminara por imponerse ante el *otro*.

3.4 Nebel, los indios y los españoles

Es importante decir que en el *Viaje pintoresco* el problema de la alteridad podemos revisarlo en dos vertientes: Nebel frente a los mexicanos y frente a los españoles. La alteridad americana-mexicana es lo que hasta ahora hemos tratado de explicar, por otro lado, el viajero reconoce “su patria”, Hamburgo, para distanciarse de los españoles. Nebel vio la oportunidad para mostrar sus diferencias con los españoles al describir al indio americano, el viajero escribió en el texto sobre los *indios carboneros* lo siguiente:

[...] Ya no se trata de individuos que devoran a sus enemigos, y que, en domicilio fijo, corren de un país a otro, viviendo de la caza y de la pesca. No se trata tampoco de las gentes de que hablan los primeros conquistadores como de un pueblo civilizado con conocimientos de astronomía. Los indios actuales de México son gentes demasiado dóciles y pacíficos para comer carne humana, y demasiado flojos e indolentes para ocuparse del curso de los astros.

¹⁸⁷ Nebel, *Viaje pintoresco*, 23.

¹⁸⁸ Nebel, *Viaje pintoresco*, 16.

¹⁸⁹ En este sentido es importante mencionar cómo la visión humboldtina del estudio de América se conserva. Humboldt dividió los monumentos antiguos en dos clases: artísticos e históricos. Los históricos elaborados por pueblos que son poco sensibles a la belleza de las formas, a esta clase pertenecen los países de oriente. Para Humboldt los monumentos prehispánicos están a medio camino entre lo histórico y lo artístico, los pueblos de América como los de oriente, no alcanzaron la expresión artística de los griegos. Véase Antonio Castro Leal, “Alejandro de Humboldt y el arte prehispánico”, en *Memoria del Colegio Nacional*, IV, núm4. (México:1961): 103-111.

[...] Este estado de abatimiento es debido a las medidas despóticas que optaron los conquistadores para someter al país. Después de haber reducido y aniquilado la población al estado de no temerla ya, le imponían los trabajos más penosos y más humillantes, de tal suerte que en menos de medios siglo, ya esta gente no era sino una acémila.¹⁹⁰

Nebel, el viajero alemán mantiene distancia con la sociedad española que tuvo “embrutecidos” a los indios, a lo largo de su obra expresa el daño causado por los españoles y lamenta, que por ellos la sociedad mexicana se encuentre en un estado de estancamiento. El viajero establece una distancia de los españoles a través de la crítica al proceso de conquista, lo cual no significa que rechace el dominio de los europeos sobre territorios más allá de sus fronteras. Como nos deja ver en los comentarios que hace sobre el comercio establecido por los extranjeros que llegaron al país después de la independencia, esos otros semejantes a él son “amigables”, entre ellos sus compatriotas quienes quizá le posibilitaron el viaje mismo.

Además de lo expuesto hasta ahora es importante reflexionar cómo Nebel es *otro* después de su periplo por México ¿cómo los conocimientos implicados en el viaje transformaron al personaje? Como mencionamos antes, Nebel se formó en arquitectura y a su regreso del viaje por la península itálica su ciudad natal ya no le parecía agradable por sus actividades comerciales. Su primer viaje le permitió acercarse a entornos diferentes con lo cual reconoció su interés –como él lo afirma– por la historia, interés que lo motivó a viajar a México. La obra que produjo sobre su estancia en el país le permitió evidenciar sus habilidades como artista. Además, le dio la posibilidad de vincularse a círculos intelectuales como la Sociedad Geográfica de París. Aunque desconocemos si Nebel era cercano a Humboldt previo al viaje a México recurrir al ya famoso viajero prusiano para la introducción de su obra fomentó su propio reconocimiento entre sus compatriotas como *otro* que conocía las Américas. *Otro* que en cincuenta láminas compartía entre sus lectores-espectadores lo diferente.

La identidad/alteridad se construye de manera dialéctica por lo que necesita un elemento disímil al propio, así mismo, está no puede existir en lo abstracto, las imágenes son la materialización de las observaciones de Nebel. Singularizar los apr(he)endizajes del viaje en cincuenta láminas fue lo que permitió la construcción de significado de “lo mexicano” en

¹⁹⁰ Nebel, Viaje pintoresco, 15.

oposición a lo “español” o a lo “alemán”. Lo expresado en las líneas anteriores nos permitió discernir cómo una clase en particular, los europeos burgueses, quienes tenían la posibilidad de viajar o adquirir los productos del viaje, se imaginaban o reconocían a través de *otros*, tal como lo hizo Nebel al distanciarse del comercio como forma de vida, en este caso los mexicanos. Nebel elaboró una ruta sobre la parte más interesante de la República Mexicana para los europeos, participó en la materialización del *imaginario* sobre lo diferente e “inferior”, contribuyó a la idea de México como fuente de riqueza y objeto de conquista, su interés por el pasado prehispánico, al igual que el orientalismo como modelo de conocimiento, se integró a campos de estudio sobre lo americano en instituciones como la Sociedad Geográfica de París. La representación de cuerpos diversos, tipos, tiene además una vertiente antropológica, disciplina que se desarrolló a lo largo del siglo XIX, a partir del estudio del *otro* “exótico, salvaje, diferente.”

CAPÍTULO 4. EL VIAJE PINTORESCO EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD MEXICANA

En este capítulo trataremos de exponer cómo la mirada de los viajeros decimonónicos participó en la construcción de la *identidad* mexicana, entendida como “la búsqueda y expresión de lo propio”¹⁹¹ durante la primera mitad del siglo XIX. Como argumentamos en el capítulo anterior se trata de un proceso complementario. Nebel en el *Viaje pintoresco* representó a sujetos *otros* a partir de su auto reconocimiento. Reflexionemos sobre cómo la obra de Nebel produjo al interior del país un proceso similar. Retomaremos las imágenes hechas por el viajero para el público europeo y replicadas en la prensa local de la época. Nos interesa reflexionar sobre cómo los imaginarios sobre dichos temas fueron retomados por un grupo hegemónico en el centro del país para representar “lo mexicano”.

4.1. Circulación y difusión de la obra de Nebel

Las imágenes del *Viaje pintoresco* fueron retomadas para ilustrar las revistas literarias de Vicente García Torres e Ignacio Cumplido, además fueron incluidas en el *Álbum Pintoresco de la República Mexicana* de Julio Michaud. También fueron impresas algunas escenas en platos de cerámica inglesa producidos en México, en la fábrica de David Johnston & Co. establecida en Puebla.¹⁹² La imagen diseñada por Nebel para mostrar a la poblana y el rancharo sirvieron para modelar figurillas de cerámica. En el cuadro dos mostramos la circulación de las imágenes de Nebel en revistas y otros soportes.

Álbum pintoresco de la República Mexicana de Julio Michaud es una apropiación de la obra de Nebel. Michaud hizo un ejercicio de montaje a partir de las láminas del *Viaje pintoresco*, por ejemplo. *Los arrieros* y *Vista de Guanajuato* redibujadas en una sola imagen en la obra de Michaud. Sobre el sendero que conduce la mirada hacia la ciudad de Guanajuato fueron puestos en cuadro los hombres que trabajan en levantar una mula con carga. En el

¹⁹¹ Dení Ramírez Lozada, “identidad”, en *Diccionario de filosofía latinoamericana*, ed. Horacio Cerutti, Mario Magallón, Isaías Palacios y María del Rayo, (México: UAEMex, 2000): 195,196. Por otro lado, para los autores José Carlos Aguado y María Ana Portal la identidad es la regulación individual o colectiva, que permite reconocer las diferencias frente al *otro* y así afirmar aquello con lo que nos identificamos a partir de la relación de semejanza entre los individuos que pertenecen a un mismo grupo, tiempo y espacio. José Carlos Aguado y María Ana Portal, “Tiempo, espacio e identidad social”. *Alteridades*, 1, 2, (1991): 31

¹⁹² Pérez Salas, “La impronta de Nebel”, 100-102.

álbum de Michaud las formas fueron modificadas ligeramente en los detalles. Michaud imprimió su obra en el taller litográfico de Lemercier, en donde también se imprimió la obra de Nebel; Pierre F. Lenhert, dibujante que colaboró en el *Viaje, pintoresco* fue quien trabajó en el *Álbum pintoresco de la República Mexicana*.¹⁹³

Publicaciones		Láminas que fueron retomadas
Museo Mexicano (1843-1845) Ignacio Cumplido	Tomo I (1843)	<i>Interior del templo de La Quemada</i>
	Tomo III (1844)	<i>Mantilla(léperos), Rancheros, Puebla de los Ángeles, Jalapa y Veracruz</i>
	Tomo IV (1845)	<i>Vista de Guanajuato, interior de Zacatecas*, Veta grande y Monte Virgen</i>
El Diario de los niños (1839) Vicente García Torres		<i>Plaza mayor de Guadalajara, Interior de Aguascalientes y Puebla de los Ángeles</i>
Monumentos de México Pedro Gualdi		Puntos de vista de la Plaza Mayor de México
Álbum pintoresco de la República Mexicana Julio Michaud		Montaje de las láminas del <i>Viaje pintoresco</i>
Otros soportes	Platos de cerámica inglesa	<i>Indios de la sierra de Huachinango, Poblanas, Tortilleras y Paseo de la Viga. (Fig. 4.13)</i>
	Figurillas de cerámica	<i>Poblanas y Rancheros (fig.4.14 y 4.15)</i>
	Billete	<i>Vista general de Guanajuato</i>

Cuadro 2. Elaborado con información retomada de Aguilar Ochoa, Pérez Salas y revisión hemerográfica.

Pérez Salas en su libro *Costumbrismo y litografía* señala que los viajeros impulsaron el rescate de lo regional y lo pintoresco en el país, lo cual se convirtió en un tema de representación en la gráfica.¹⁹⁴ Algunos periódicos recuperaban descripciones geográficas, temas costumbristas, documentos inéditos. Así como, algunas antigüedades prehispánicas

¹⁹³ Pérez Salas, "La impronta de Nebel", 98.

¹⁹⁴ Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía*, 174-177.

como parte de una tendencia nacionalista. Por ejemplo, *El museo mexicano*, editado por Ignacio Cumplido.¹⁹⁵ “Dentro de los temas abordados en las publicaciones periódicas de los años treinta se incursionó en los tópicos de carácter prehispánico opuestos al pasado inmediato colonial, constituían la sección de ‘antigüedades mexicanas’ ”,¹⁹⁶ así mismo se incluyeron temas relacionados a las características naturales del país.

El diario de los niños y el Museo Mexicano fueron las publicaciones en las que identificamos la inclusión de láminas de Nebel para ilustrar el contenido de dichas revistas literarias. Es importante decir que la obra de Nebel no fue la única en ser replicada en la prensa local de época. Aguilar Ochoa expone la circulación de la obra viajeros como Humboldt, Waldeck, Elizabeth Ward, Frederick Catherwood, entre otros. Este autor explica la circulación de las imágenes propuestas por los viajeros en términos de influencia a la litografía mexicana.¹⁹⁷ Explicación que en este trabajo no retomaremos en los mismos términos pues consideramos que la reproducción de imágenes no fue a través de un intercambio unidireccional de los viajeros a los mexicanos. Cuando hablamos de influencia pensamos en la permanencia de algo en particular. Al respecto el historiador del arte Michel Baxandall considera “la influencia” como una maldición de la crítica del arte. Baxandall afirma:

[...] *La influencia* parece invertir la relación activo-pasivo que el actor histórico experimenta y el contemplador inferencial va a querer tener en cuenta. Si decimos que X ha influido en Y, parece que estamos diciendo que X hizo por Y más de lo que Y hizo por X [...] Decir que X ha influido en Y en algún aspecto es escabullirse de la cuestión de causalidad sin que lo parezca. Después de todo, si X es el tipo de hecho que actúa sobre la gente, parece que no hay necesidad apremiante de preguntar por qué Y era el elemento sobre el que se actuaba: la implicación es que X simplemente es ese tipo de hecho —“influyente”—. Pero cuando Y recurre a, o se asimila o refiere de otra forma a X, hay unas causas: respondiendo a las circunstancias, Y hace una selección intencional de una serie de recursos de su arte.”¹⁹⁸

¹⁹⁵ Cumplido escribió sobre su publicación que “nacionalizarlo [al público lector] será el principal objeto de nuestras comunes tareas”, *El mosaico mexicano*, tomo II, p3. En Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía*, 187.

¹⁹⁶ *El Mosaico Mexicano* fue una de las publicaciones en donde circularon los informes de Antonio del Río y Guillermo Duapix. Pérez Salas, *Litografía y costumbrismo*, 186.

¹⁹⁷ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros”, 113-142.

¹⁹⁸ Michel Baxandall, *Modelos de intención, sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. Carmen Bernádez Sanchis, (España: Hermann Blume, 1989): 75

De acuerdo con Baxandall, si explicamos la inclusión de las imágenes propuestas por los viajeros (X) en la prensa local estaríamos ignorando las circunstancias que posibilitaron la selección intencional de las imágenes que los impresores (Y) hicieron para ilustrar sus revistas. Nos interesa reflexionar sobre cómo la visualidad propuesta por Nebel permanece a lo largo del siglo XIX y discernir cómo la mirada de Nebel sobre los *otros* fue aprovechada en la consolidación de la gráfica y la construcción de la identidad “mexicana”, más allá de la circulación de las imágenes, indagaremos sobre las causas que permitieron a los viajeros ser “influyentes”.

Sabemos que el mismo Nebel difundió su obra al interior del país y fue aceptada, además los litógrafos y editores mexicanos mostraron entre un público más amplio las imágenes del *Viaje pintoresco*, éstos buscaban poner sus productos editoriales en el mercado y encontraron en la representación de temas nacionales una veta. La obra del viajero circuló en una época en la cual la producción litográfica y los temas “nacionales” eran un terreno fértil, la técnica tenía poco tiempo de usarse en el país y la Independencia acababa de consolidarse. Las imágenes propuestas por Nebel en las que muestra vistas de ciudades, paisajes, tipos y temas arqueológicos sirvieron crear un *atlas* que mostraran lo nacional o lo mexicano.¹⁹⁹

4.2 El *Viaje pintoresco* y la pregunta por lo “mexicano”

Al consumarse la Independencia de México comenzó la integración de un proyecto de nación y con ello la identidad de un país que se estaba formando. Para ello se buscaron referentes que se acercaran a un pasado interno compartido y que se distanciaran, por tanto, de la corona española. Este periodo fue conflictivo y estuvo atravesado por intereses políticos polarizados. Los estragos de la guerra de independencia afectaron a las instituciones heredadas del periodo colonial, por ejemplo, la Academia de San Carlos.²⁰⁰ Durante la reorganización paulatina de la Academia, se impartieron cursos de litografía, de manera simultánea se consolidó el uso de la

¹⁹⁹ Utilizamos el término atlas desde la acepción de Aby Warburg. La relación entre imágenes, como una práctica de montaje, que permite producir conocimiento y explicaciones culturales. Linda Baez Rubí, *El Atlas de imágenes Mnemosine*, 40-41.

²⁰⁰ Aunque en esta investigación nos concentremos en las imágenes litográficas es importante mencionar que hacía la segunda mitad del siglo el papel de la academia fue fundamental en la construcción de imaginarios nacionales a través de la pintura de historia. Danw Ades, “Las academias y la pintura del Historia”, *Arte en Iberoamérica (1820-1980)*, (España: Ministerio de Cultura, 1990): 27-40. Tomás Pérez Vejo, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, *Historia y gráfica*, 16, (2001): 73-110. Jaime Soler Frost, coord. *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, (México: CONACULTA/UNAM, 2000).

técnica para la producción y reproducción de imágenes y fue aprovechada por los dueños de las empresas editoriales de reciente creación en la ciudad de México, por ejemplo, Ignacio Cumplido y Vicente García Torres.²⁰¹

Sobre la circulación de imágenes de carácter nacionalista Tomas Pérez Vejo en su artículo “La imagen de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX, (1830-1855)” a través de un análisis cuantitativo expone temas que fueron recurrentes en la prensa. Pérez Vejo señala que las láminas de vistas de ciudades, paisajes y tipos sirvieron en la construcción del imaginario nacional, ya que las revistas ilustradas de la época circulaban entre la clase media del México decimonónico.²⁰² Así mismo, menciona la presencia de imágenes hechas por los viajeros en la prensa local.²⁰³

¿Qué elementos de las imágenes nos permiten pensar en los imaginarios de identidad/alteridad y la noción de lo mexicano?, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de los mexicanos? Brígida von Mentz, señala que a lo largo del siglo XIX la denominación étnica “mexicano”, usada hasta el siglo XVIII para referirse a los habitantes de la Ciudad de México o a los hablantes del mexicano —náhuatl—, se convirtió en hegemónica. Se utilizó el nombre de la capital para nombrar al resto del país, *mexicano* se estableció como el término jurídico para nombrar a quien naciera en la república. Así mismo, la autora señala que la identidad mexicana se fue forjando entre las clases medias, los artesanos y las personas que trabajaban en talleres, además se reconocían como nosotros —los *mexicanos*— frente a los otros —los extranjeros—, dueños de las fábricas y talleres en donde las clases medias se desempeñaban. “Lo ‘mexicano’ se transformó en la designación de toda una nueva identidad, una república moderna, en total contradicción con la pluriétnicidad existente”.²⁰⁴

En cuanto a la obra de Nebel, Esther Pérez Salas señala que los tipos propuestos por el viajero como *Poblanas* y *Rancheros* (Fig.32) pueden considerarse el antecedente de personajes

²⁰¹ Arturo Aguilar, Los inicios de la litografía, 78-83.

²⁰² Tomás Pérez Vejo, “la invención de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855)”, en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, coord. Laura Beatriz Suárez de la Torre, (México: Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora/ UNAM, 2001):395-408.

²⁰³ Por tratarse de un análisis cuantitativo el autor no presenta ejemplos concretos de las imágenes que circularon en la prensa.

²⁰⁴ Brígida M. Von Mentz, “Nación, Estado e identidad. Reflexiones sobre las bases sociales del estado nacional en el México del siglo XIX”. *Identidades, Estado nacional y globalidad México siglos XIX y XX*. coord. Brígida M. von Mentz. México: CIESAS, 2000, 71-72.

típicos como “la china” y “el charro”.²⁰⁵ La autora afirma que “la representación del ‘buen salvaje’ ubicado en un paisaje idílico permea la producción gráfica de Nebel, por lo que ofrece a los destinatarios, tanto nacionales como extranjeros imágenes bucólicas de un nuevo país que buscaba identidad”.²⁰⁶ Consideramos que seguir utilizando la denominación del “buen salvaje” para la habitantes del país hacia el siglo XIX es otra forma de excluir, ya que ni los mismos viajeros utilizaron la expresión para referirse a las personas con las que interactuaban. Se trata de una expresión utilizada en la historiografía para expresar cómo veían los viajeros a las personas con las que se enfrentaban en el país. Consideramos que “el buen salvaje” es una figura que podríamos decir se desecha desde el periodo colonial cuando se superaron los debates sobre el *ser* del hombre americano. En ese sentido nos interesa reflexionar en torno a los tipos por sí mismos tal como fueron presentados por el viajero alemán. También, Pérez Salas afirma que además de la copia mecánica de la obra de Nebel en la prensa se trata de “un punto de referencia que favoreció el reconocimiento de lo propio a partir de la mirada del otro”.²⁰⁷ A continuación trataremos de desarrollar esta última idea.

Recordemos que el *Viaje pintoresco* que consultamos en la biblioteca del IIE, de la UNAM, tiene un orden diferente al propuesto por el viajero alemán. Consideramos que esa variación fue hecha para enfatizar “la parte más interesante de la república mexicana” y aleja al lector del *viaje* en los términos que el propio Nebel había planteado. La ruta que el viajero definió para mostrar sus apreciaciones fue alterada por la mano de quien en México compiló el álbum, quizá Vicente García Torres. ¿Por qué nos interesa señalar esta diferencia en las ediciones? Consideramos que la alteración al orden de la obra responde a intereses “nacionalistas”. El *Viaje pintoresco* que reimprimió García Torres comienza con la lámina *México visto desde el arzobispado de Tacubaya* que en la edición francesa formaba parte del segundo fascículo, y las siguientes cuatro láminas son sobre la ciudad de México, continúa con el grupo de tipos y el resto fueron agrupadas por regiones, el álbum finaliza con las piezas arqueológicas referentes a la cultura mexicana. Antes de continuar con nuestros argumentos es

²⁰⁵ Pérez Salas, “La impronta de Nebel”, 96.

²⁰⁶ Pérez Salas, “La impronta de Nebel”, 103.

²⁰⁷ La autora reitera que la obra de Nebel a través del costumbrismo, como tendencia artística, y la litografía influyó en la producción de *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*. Pérez Salas, “La impronta de Nebel”, 105.

preciso señalar qué entendemos cuando nos referimos a la “nacionalidad” y cómo relacionamos el término con nuestro objeto de estudio y la pregunta por la alteridad/identidad.



Fig. 44. Nebel, México visto desde el Arzobispado de Tacubaya

Benedict Anderson explica la nacionalidad o la calidad de nación como artefacto cultural de una clase en particular. Al mismo tiempo considera que la nación, por pequeña que sea, es una comunidad imaginada cuyos miembros no terminarán de conocerse entre sí; sin embargo, cada miembro de la comunidad asume que comparte un territorio con el resto y se identifica por medio de otros artefactos, por ejemplo, el mapa o la bandera.²⁰⁸ Anderson

²⁰⁸ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1993) 21-23.

propone que para imaginar la nación se requiere de un “tiempo homogéneo, vacío”,²⁰⁹ en el cual confluyan las fuentes o las raíces culturales; en ese tiempo homogéneo podrían inscribirse genealogías distintas a la antigüedad clásica y la cristiandad.²¹⁰ La construcción de imaginarios nacionales e identidades colectivas son un proceso que requiere de agentes diversos que promuevan artefactos para imaginar la comunidad. En este trabajo retomaremos los planteamientos de Anderson para reflexionar cómo “el modo de ver” y de representar establecido por los viajeros prevalece en el tiempo a través de los impresores mexicanos.

Retomemos las figuras de Vicente García Torres e Ignacio Cumplido como miembros de una clase y de un gremio en particular, es decir, la clase media y el gremio de los impresores. Ellos crearon artefactos que en lo posterior formaron parte de la idea de “lo mexicano”, además, por ser la prensa un artefacto que también ayuda a imaginar a la comunidad a través de los contenidos. Como mencionamos con anterioridad García Torres enfrentó un juicio ante Nebel por la reproducción del *Viaje pintoresco*, en su defensa García Torres argumentó interesarse por la instrucción del pueblo.²¹¹ Sabemos que Vicente García Torres tenía una postura clara sobre su quehacer en la gráfica mexicana, como él mismo lo afirmó al hablar sobre la finalidad de *El diario de los niños*, “la principal obra fue ‘instruir a los niños y cooperar de alguna manera a la mejora de la sociedad a través de una miscelánea de conocimientos propios de la primera edad en todos los géneros’”.²¹²

Ignacio Cumplido con sus publicaciones también aspiraba a ser parte de la instrucción de la sociedad. A su cargo estaba la publicación del *Museo mexicano*: “en el volumen III de dicha obra, se inició una sección denominada ‘Costumbres nacionales’ en la que los principales costumbristas literarios del momento, como Manuel Payno, Guillermo Prieto y José María Esteve, describían a los tipos mexicanos”.²¹³ Así mismo, se encargaba de la publicación del *Diario de gobierno*, en donde se promocionaba la venta del *Viaje pintoresco*, sobre la obra de Nebel se decía: “esta producción original por tantos títulos y que ha merecido ya una brillante

²⁰⁹ Anderson, “Raíces culturales”, *Comunidades*, 26-62.

²¹⁰ Anderson, “Lenguas antiguas-modelos nuevos”, *Comunidades*, 104.

²¹¹ Ver apartado de las publicaciones de Nebel, capítulo 2.

²¹² Vicente García Torres, *Diario de Gobierno de la República Mexicana*, 23 de mayo de 1839, en Nava Martínez, “Origen y desarrollo de una empresa”, 125.

²¹³ Pérez Salas, “La impronta de Nebel”, 97.

acogida en otros países, no podrá menos de interesar altamente al mexicano para quien especialmente se ha destinado, pues que a ninguno otro interesa más de cerca.”²¹⁴ La aseveración de Cumplido sobre la obra de Nebel y el interés que el mexicano tendría sobre ésta es, como señala Pérez Salas, parte del proceso en el cual las imágenes de Nebel son un referente visual sobre la mexicanidad que se estaba buscando, las vistas provistas por el viajero permitirán acercarse a geografías distintas al interior de la república.

La denominación “mexicano” nos ayuda a nombrar a un grupo de individuos, cuyas características podemos reconocer a través de artefactos, como las imágenes a las que hacemos referencia o las descripciones de los viajeros y editores de la prensa local. Sin embargo, persiste la pregunta ¿cuál es la caracterización de los mexicanos que los impresores establecieron en sus revistas literarias?, ¿qué elementos aportados por los viajeros fueron retomados para dicha caracterización? En el capítulo anterior, mencionamos que la idea que los viajeros postularon, entre ellos Nebel, sobre lo “más interesante” de México es una selección que se reduce a tres tópicos: la naturaleza, tipos populares y arqueología. ¿Esos tópicos se asimilaron por los “mexicanos”?

El *Viaje pintoresco* reeditado por Vicente García Torres con una nueva estructura contribuyó, como señala Von Mentz, a pensar lo mexicano desde el centro del país. La obra inicia y concluye con vistas relacionadas a la capital de la joven república, redundando en la valoración de la cultura mexicana como el pasado unificador opuesto a lo “español”. Además de la recuperación de la obra en conjunto, los intereses nacionalistas se veían reflejados en sus publicaciones periódicas. Circularon láminas como *El interior de Aguascalientes*, imagen en la que Nebel, representó a la “libertad” en la torre que yace al centro de la plaza. García Torres aprovechó las observaciones hechas por *otro* (Nebel) para el reconocimiento de lo “mexicano” a través de *otros* (tipos populares, vistas de ciudades y paisajes).

4.2.1 Los tipos “mexicanos”

“Lo mexicano” es también la representación de colectividades que se abstraen en formas concretas. Didi-Huberman explica que, para pensar en una colectividad, como *el pueblo*, es necesario hablar de los individuos que lo integran. Es darle rostro(s) a cuerpos que hablan y

²¹⁴ *Diario del Gobierno*, 6 de noviembre de 1840, núm. 2000, p. 244, en Arturo Aguilar, *La influencia*, 130.

actúan, constituir una multitud de singularidades, mirar a los personajes “secundarios”, nombrar a los que permanecen en el anonimato, tener presente que mostrar a los sujetos no es representarlos. También explica extraer las características de un individuo para referir a la masa terminará por crear estereotipos que conlleven a la desaparición del pueblo.²¹⁵ En el *Viaje pintoresco* estos rostros, personajes secundarios, son los tipos populares puestos en cuadro por Nebel y re-presentados por las empresas editoriales de García Torres e Ignacio Cumplido, como señala Didi-Huberman la *sobreexposición* de los cuerpos, en este caso los tipos que componen “lo mexicano” (los indios, rancheros, tortilleras, criollos, etc.), terminó por construir una categoría jurídica —mexicano—, excluyente, por lo cual nos interesa reflexionar en torno a las formas en cómo esos cuerpos “aparecieron” en el imaginario sobre lo mexicano a partir de la mirada de *otro*. Con lo anterior nos preguntamos si estas formas individuales/esteotípicas pueden de alguna manera aludir al pueblo a “los mexicanos”.

Recuperemos la vertiente antropológica de las imágenes desde la perspectiva de Hans Belting en la cual el cuerpo es el medio y el lugar de las imágenes. Belting explica que el hombre a partir de su testimonio en imagen muestra los cambios a los que es susceptible, verse como otro y en imagen es lo que le permite su propio conocimiento.²¹⁶ Relacionemos lo explicado por Belting y la definición de tipos populares, los cuales son la representación de individuos, cuerpos con características específicas los cuales fueron tomados a partir de la observación de *otro*, los cuerpos son lugares de las imágenes que proyectan otros cuerpos.

¿La representación de tipos puede ser revisada desde la noción de retrato? Siguiendo los planteamientos de Belting en términos de antropología de la imagen y lo que propone Didi-Huberman sobre darle rostro a las colectividades, consideraremos los tipos populares como retratos de cuerpos sociales, aunque se trata de sujetos individuales con características particulares que aluden a un grupo. El retrato, entendido como aquella imagen que tiene su referente en un modelo vivo —en su momento, los sujetos con los que Nebel interactuó y de los cuales creó una imagen “mimética”—, el cuerpo es el tema, aparece en un soporte autónomo y transportable.

²¹⁵ El autor llega a sus conclusiones a partir de la lectura de Hannah Arent. George Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, trad. Horacio Pons, (Buenos Aires: Manantial, 2014): 21-23.

²¹⁶ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzálo María Vélez Espinoza, (Madrid: Katz, 2007), 14.

¿Cómo los tipos vistos desde la noción de retratos nos ayudan a pensar en los imaginarios de identidad/alteridad? Belting propone que el retrato es un medio del cuerpo, extendiendo su presencia tanto espacial como temporalmente, alude a formas genealógicas y testimoniales.²¹⁷ Aunque a las mujeres que componen el cuadro de *Poblanas* o a la pareja del “populacho mexicano” retomada de la *Mantilla* no les podemos poner nombre y apellido, la reproducción de estos cuerpos, o de cualquier otro incluido en el *Viaje pintoresco* y replicados en la prensa, cuadros o el *Álbum pintoresco* de Michuad, permitió al público mexicano imaginarse a partir de la observación de *otros* (los indios, arrieros, hacendados, etc.) Lo anterior nos remite a la mirada como acto, los tipos como forma y en imagen contienen un modo de ver, el espectador se ve implicado en las imágenes para explicarse con las mismas.²¹⁸ Además, el hecho de ser retratos de personajes anónimos nos permite transitar de lo particular a lo general, en ese sentido los tipos al ser formas estereotipadas pueden ocupar el papel de cualquier individuo que integre la comunidad mexicana y dar rostro a la colectividad.

Los tipos son imágenes testimoniales de los diferentes cuerpos sociales que integraban el México decimonónico hacia la primera mitad del siglo, son la materialización del imaginario sobre los *otros* al interior del país. En estas imágenes los “mexicanos” tenían referentes visuales para establecer semejanzas y diferencias, son un artefacto para imaginarse como miembros de la comunidad “mexicana”. Como mencionamos antes Pérez Salas sugiere que la *poblana* y el *rancharo* pueden ser considerados antecedentes de la *china* y el *charro*.²¹⁹ Afirmación que da cuenta de la aceptación que tuvieron las imágenes propuestas por Nebel; al respecto cabe preguntarnos ¿qué elementos dieron paso a dicha aceptación?

En el texto correspondiente a las *Poblanas* Nebel escribió:

[...] Aunque este traje fue dibujado en Puebla, lo llevan puesto todas las mujeres criollas de la clase media y hasta las del pueblo bajo; con la diferencia de que estas últimas se contentan con un vestido de género común y barato, mientras que las otras gastan mucho dinero en el suyo, pero conservado el corte principal. Es tan cómodo y ligero este vestido, que aún las señoras de primer rango no desdeñan llevarlo en el interior de sus familias.²²⁰

²¹⁷ Belting, *Antropología de la imagen*, 143-175.

²¹⁸ Didi-Huberman, *Arde la imagen*, 33.

²¹⁹ Pérez Salas, “La impronta de Nebel”, 96-97.

²²⁰ Nebel, *Viaje pintoresco*, 16.



Fig. 45. Nebel, *poblanas*

Las figuras femeninas visten faldas largas, blusas blancas, faja en la cintura y rebozo. En la escena, Nebel integró a un hombre con el traje que nos presentó en la lámina de rancheros, atuendo que, como él señaló, era usado por toda la población. *Poblanas* como antecedente de la china se manifiesta en la apreciación sobre el traje “nacional”. José María Rivera en la descripción de la china refiere a la vestimenta como principal característica de la china en *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Rivera escribió:

[...] Pues bien: ya que se trata de pintar Mexicanos, (ó de que los Mexicanos se pinten por sí mismos), antes que á cualquiera otra persona femenil, le presentaré mi *China* al lector, pidiéndole antes perdón á coquetas y literatas, gente con la cual, sobre todo con las primeras, voy á *confrontar* mi tipo nacional y predilecto. ¡Fuera! ¡Fuera la gente de alto rango! ¡Fuera las majas y manolas de España y las grisetas de Francia! ¡A un lado esa turba alegre, zalamera y

bulliciosa, encargada de trastornar el bautismo á los cristianos! Sí... ¡Fuera repito! porque ahora sale mi china; esa hija de México tan linda como su cielo azul; tan fresca como sus jardines floridos, y tan risueña y alegre como las mañanas deliciosas de esta tierra bendita de Dios y de sus santos.²²¹



La poblana y la china son imágenes que en términos formales están relacionadas por el atuendo. En ambas láminas los cuerpos de la mujer poblana o la china, “mexicana” por antonomasia, son de alguna manera el retrato de la colectividad femenina definida y unificada por miembros de una clase en particular. Consideramos que la imagen de la *china* es una apropiación de la forma de mostrar el traje “nacional” que conserva la visualidad establecida por Nebel, ya no se trata de una copia mecánica, sino de la asimilación de un modo ver a los *otros* tanto semejantes como diferentes.

Fig. 46. A. Irirarte. “La China”, *Los mexicanos pintados por sí mismos*.

Las imágenes a las que nos referimos están asociadas a un texto que es necesario retomar. Rivera pone énfasis en la clase de la china, la contrasta con las coquetas y literatas, majas, manolas y grisetas. Lo anterior parece contradecirse con lo que Nebel comentó, el viajero no señala dichas diferencias entre las clases que integran la joven república, afirmando que es traje que usan todas las mujeres. En *los mexicanos pintados por sí mismos* se trata de la persona representada, “la china salida del pueblo”²²² usando el traje “nacional”, aunque Rivera no se detiene a explicar el traje, es la vestimenta el elemento que, tanto para Nebel

²²¹ José María Rivera, “La china”, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, (México: imprenta de M. Murgía, 1854): 90.

²²² Rivera, *Los mexicanos*, 90.

como Rivera, permite un punto de referencia para contrastar a la mujer europea con la china que según Rivera “será un tipo que pertenecerá a la historia”.²²³

Las imágenes de la poblana y la china, pensadas desde la vertiente antropológica, nos ayuda a entender que verse como otros y en imagen es lo que permitió que “la hija de México [la china]” retratada en *Los mexicanos* fuese el referente visual que permitiera pensar en otros semejantes e imaginarse como mexicanos. Hans Belting explica que los retratos pasaron de ser máscaras, que originalmente se tomaban del sujeto al que se deseaba aprehender, a los lienzos. Las máscaras se volvieron independientes del cuerpo y fueron transpuestas a un nuevo medio portador.²²⁴ En este caso las revistas literarias fueron el nuevo medio portador del retrato de *la china*, la imagen que daría cuerpo a la colectividad. *La china* se convirtió de alguna manera en la máscara de una identidad social al colocarse, en los cuerpos que la observaban, siendo el observador el lugar de las imágenes.

El “populacho mexicano” o léperos, personajes secundarios en la *Mantilla* de Nebel fueron retomados por Cayetano París, dibujante del tercer número del *Museo Mexicano*. Se trata de una pareja que yace en el margen izquierdo de la lámina de Nebel, consideramos que estos personajes son otro ejemplo de los cuerpos que fueron puestos en cuadro para construir imaginarios identitarios. En la sección “Costumbres y trajes nacionales” Cayetano París redibujó a los léperos en un espacio urbano acompañados de otros personajes, quizá como estrategia visual para comparar a esta clase con otras, al fondo de la escena al margen derecho se observa tres personas que dirigen la mirada a los léperos. En el texto que acompaña esta lámina se refieren al populacho como la clase de la cual salen “los empedradores de las calles y otras ocupaciones para las cuales solo se requiere el instinto y que son de un recio trabajo personal”.²²⁵ Además se explica que estos personajes sólo gastan su dinero en vicios como el tabaco, pulque y mezcal. El autor del texto también escribió:

[...] En cuanto a la mujer, es en vano, buscar en ella a la *china*, ese tipo primoroso y exclusivo de la América, ni es de tez morena ni delicada como la seda, ni esos ojos negros, ni ese pie pulido, ni ese andar airoso, ni esas palabras melosas y agradables; nada se encuentra en esta

²²³ Rivera, *Los mexicanos*, 98.

²²⁴ Belting, *Antropología*, 167.

²²⁵ “Costumbres y trajes nacionales”, *El Museo mexicano III*, 1844, 450.

clase de mujeres, continuamente desaseadas con el cabello en desorden, una camisa desorganizada, unas enaguas zurcidas con remiendos de mil colores, y hasta de cuero, siempre recogiendo los cabos de puros y cigarros, comiendo cáscaras de frutas y bebiendo mezcal en las puertas de las vinaterías.²²⁶

En la nota que Nebel escribió sobre *Mantilla* no hizo comentarios respecto a estos personajes; sin embargo, en la lámina de las poblanas el viajero hizo notar que los mexicanos gastan su dinero en vicios, aspecto que se remarca en la nota sobre “el populacho mexicano”.



Fig.47. Nebel, *Mantilla*, Fig. 48. Cayetano París. *Populacho mexicano*.
(detalle)

Con los ejemplos anteriores expusimos cómo Nebel y los escritores del *Museo mexicano* determinaron de alguna manera la forma de ver al *otro*, a partir de la oposición de la *china* frente a la mujer del “populacho mexicano”. Además, el grupo de individuos involucrados en la producción literaria, a través del contraste entre las cualidades de los tipos que representaban en sus revistas expresaban que lo “mexicano” lo constituye la clase media, al poner el acento en *la china* contra las *manolas* o el *populacho*. En la revisión hemerográfica que realizamos nos percatamos que en las revistas literarias fueron retomados sólo tipos urbanos. Los tipos rurales, como *indias de la sierra* y *tortilleras*, fueron plasmados en platos de cerámica inglesa, lo anterior podría ser un indicador de los intereses de quienes se apropiaron

²²⁶ *Museo mexicano*, 450.

de las imágenes de Nebel, en ambos casos subyace la mirada al *otro* diferente, pero con quien comparte el territorio de la joven república, lo cual a la postre ayudaría a imaginar a los otros individuos de la comunidad mexicana.

Las figurillas de cerámica que representan a la *poblana* y al *ranchero* son una apropiación de las formas propuestas por Nebel. Estas figuras son una copia exacta de los dibujos del viajero. El paso a la tridimensionalidad también da cuenta de procesos apropiación por parte de los mexicanos, en el cual la imagen ya no es el único recurso para ver al *otro*, con la figurilla se ve y posee al *otro*. Consideramos que la circulación de los tipos en soportes diversos durante la primera mitad del siglo se convirtió en la nueva forma de dar conocer y jerarquizar a la sociedad. Con la independencia, la llegada de los viajeros y la representación que estos hacen de la sociedad, así como la apropiación que los mexicanos hicieron de dichas representaciones, la pintura de castas fue desplazada.

Las imágenes del *Viaje pintoresco* retomadas en la prensa local y la cerámica funcionaron como el elemento que permitió establecer igualdades y diferencias al interior, así mismo existió un proceso de apropiación del imaginario por parte de los editores y escritores. Una clase en particular representada por el gremio de los impresores pretendía incidir en el lector-espectador a través de la imagen litográfica. Así mismo, los cuerpos puestos en cuadro no se divulgaron gracias al representado (los tipos) —retomados por nosotros desde la dimensión del retrato—, sino al representador (Nebel, García Torres e Ignacio Cumplido).²²⁷ Si retomamos la vertiente antropológica de las imágenes propuesta por Belting en la cual explica que nuestro cuerpo natural es también un cuerpo colectivo, y el cuerpo es el lugar de las imágenes con las que el hombre interactúa, los cuerpos son los lugares en donde existen las culturas.²²⁸ Los lectores/espectadores de las revistas literarias son los lugares en donde los tipos, retratos de la sociedad, existen. El espectador se asimila a las imágenes que muestran a *otro*, lo cual le permitirá determinar si es como ese *otro* y asumirse parte de una comunidad.

²²⁷ Belting, *Antropología de la imagen*, 148

²²⁸ Belting, *Antropología de la imagen*, 75.

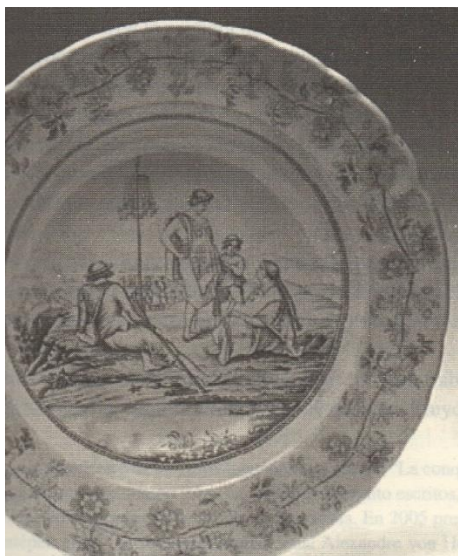


Fig. 49. Indios de la Sierra de Huachinango en un plato de cerámica inglesa



Fig. 50. Poblana, figurilla de cerámica.



Fig. 51. Ranchero, figurilla de cerámica

4.3 El *Viaje pintoresco* y las revistas literarias como lugar. Metáforas del museo en la construcción de imaginarios sobre identidad/alteridad.

El *Viaje pintoresco* articuló un modo de ver a la República Mexicana a través de sus ciudades, paisajes y la arqueología. En este apartado nos proponemos explicar cómo las láminas del *Viaje pintoresco* sobre estos tópicos fueron retomados por los impresores mexicanos para postular imaginarios sobre lo “mexicano”.

Anderson menciona que la difusión del nacionalismo requiere artefactos, entre los cuales destaca el museo como espacio. “La imaginación museística” aprehende el pasado a través de objetos organizados, colecciones. Así, “el Estado pudo mostrarse como el guardián de una tradición generalizada, pero también local.”²²⁹ El *Viaje pintoresco*, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, *México y sus alrededores*, el *Álbum pintoresco de la República Mexicana* y *Monumentos de México* son publicaciones que reúnen entre sus páginas una colección de tipos, vistas de ciudades y paisajes, mismas que se integraron al imaginario colectivo de lo “mexicano” por diferentes vías.²³⁰ El *Viaje pintoresco* es considerado un antecedente de las obras mencionadas anteriormente, esto por la amplia aceptación del álbum entre el público local, además de establecer de alguna manera parámetros de representación. Proponemos que el modo de ver de Nebel materializado en su álbum se conserva cuando se reproducen los estereotipos para ser aplicados de una clase a otra, en este caso de los impresores a los consumidores y del centro o la capital al resto del país.²³¹

Consideramos que con el uso de las imágenes del *Viaje pintoresco* en las revistas literarias, como en el *Museo*, se articuló la invención de una tradición en torno a lo mexicano,

²²⁹ Anderson, *Comunidades*, 253.

²³⁰ Pensemos también en colecciones desde la propuesta de Benjamin, la colección como repositorio de la memoria. Una construcción que establece un orden de las cosas que están dispersas, es el intento por integrar una unidad que nunca estará complete. En ese sentido la colección de ilustraciones sobre tipos, vistas y objetos arqueológicos, y el papel de Nebel y de los impresores como coleccionistas consiste en agrupar elementos para construir significados, en este caso en torno a lo “mexicano”, el imaginario sobre alteridad/identidad. Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, Trad. Jesús Aguirre en *Discursos interrumpidos I, filosofía del arte y de la historia*, (Argentina: Taurus 1989): 87-135. Walter Benjamin, “el coleccionista”, *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, (España: Akal/vía láctea, 2005): 221-229.

²³¹ Consideramos las publicaciones en donde circularon las imágenes de Nebel como lugar, desde la perspectiva de Pierre Nora quien considera “el lugar” como aquel referente en donde se activan discursos en torno a la memoria-historia y nos permitiera acceder al pasado en la medida que son representaciones culturales. Pierre Nora, “Between Memory and History: les lieux de Mémoire”, *Representations*, 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989) 7-24.

una tradición en cuanto a representación, repetición de formas que aluden a la “nación” .²³² Eric Hobsbawn explica la invención de la tradición por tipos, entre ellos “la tradición que establece o simboliza la cohesión social o pertenencia al grupo ya sea comunidades reales o artificiales”, tipo de tradición que tiene sentido de identificación.²³³

Hasta ahora recurrimos a la identidad/alteridad como conceptos clave de esta investigación, los cuales explicamos brevemente; sin embargo, es necesario precisar que dichos términos están estrechamente relacionados con la cultura. Hace falta detenernos en una reflexión más amplia con el fin de no obviar las implicaciones de éstos. La “definición” misma de la identidad/alteridad es insuficiente cuando tratamos de reflexionar en torno a la construcción de ésta; por ello retomaremos a Homi Bhabha quien a través de diversos cuestionamientos en torno a la cultura nos invita a pensar “más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales.”²³⁴ El autor propone el estudio de espacios “entre-medio” (*in-between*) en donde se articulan diferentes aspectos culturales como la *identidad*, que se construye desde la tensión pasado-presente, centro-periferia, nosotros-los otros, etc. Estos espacios proveen estrategias de colaboración y cuestionamiento en el acto de definir a la sociedad misma.²³⁵ La propuesta de Bhabha nos ayuda a pensar en los espacios de negociación en los que la definición de la identidad ocurre.

Pensemos en las publicaciones hasta ahora mencionadas como espacios “entre-medio”, en concreto, las imágenes de las cuales se generaron discursos en un intento por definir a la sociedad mexicana, espacios en donde se hacen manifiestas la diferencias culturales, tanto en el exterior como en el interior.²³⁶ El *Viaje pintoresco* y las revistas literarias en donde circularon las imágenes de Nebel posibilitaron puntos de anclaje de lo mexicano en

²³² “La ‘tradición inventada’ implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado. Eric Hobsbawn y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, trad. Omar Rodríguez (España: libros de historia 2013): 8.

²³³ Eric Hobsbawn, *La invención de la tradición*, 16.

²³⁴ Homi K. Bhabha, *El lugar de la Cultura*, trad. Cesar Aira, (Argentina: Ediciones Manantial, 2002): 18.

²³⁵ Bhabha, *El lugar*, 18.

²³⁶ Es importante considerar que durante la primera mitad del siglo XIX en México la vida político-social estaba en crisis, desde la Independencia hasta la Restauración de la República, lo cual posibilitó la existencia de los espacios “entre-medio” a los que se refiere Homi Bhabha. La crisis es en sí misma un espacio “entre-medio”.

un contexto compulsivo e inestable. Las colecciones, conjunto de imágenes emplazadas en las publicaciones, lugares-museos, repositorios de la memoria-historia en un “tiempo homogéneo”, facilitaron a los lectores-espectadores imaginarse como miembros de una comunidad a partir del intento por ordenar aspectos dispersos referentes a la “nación”.

4.3.1 Las vistas de ciudades y la *civitas* “mexicana”

Anderson menciona que el mapa es un artefacto para la difusión del nacionalismo, ya que muestra el territorio como espacio físico en donde la sociedad habita.²³⁷ El *Viaje Pintoresco* carece de mapas; la representación de México como territorio que Nebel construyó fue con base en la serie de vistas de ciudades y paisajes. El mapa, como las vistas son resultado, en la mayoría de los casos, de conocer el espacio y tienen implícito un ejercicio de descripción que permite a otros conocer. En ese sentido, cabe preguntarnos si podemos hacer un paralelismo entre el mapa y las vistas. ¿Las vistas son un artefacto para imaginar una comunidad? Dado que ambas representaciones aluden a mostrar el espacio que se habita, analizaremos las imágenes sobre las ciudades hechas por Nebel como artefactos para imaginar una comunidad. Las ciudades mostradas por Nebel en su álbum están vinculadas con los intereses económicos del viajero. En los textos relacionados a éstas destaca el potencial de las mismas: ciudades mineras, productoras de cerámicas y paños, los puertos. Así como, aquellas en donde se concentraba el poder político en determinadas regiones al interior del país, por ejemplo, Guadalajara.

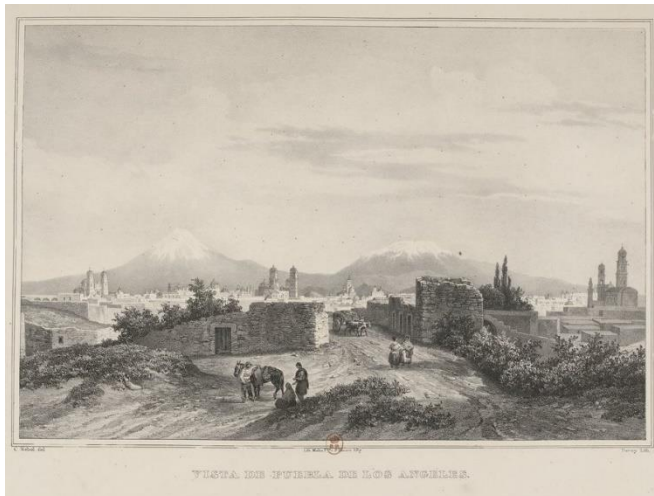
Resulta interesante cómo en el *Museo mexicano* fueron recuperadas las vistas de Puebla, Jalapa, Veracruz y Guanajuato, asociadas a relatos de viajes: las tres primeras para ilustrar “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843” y Guanajuato lámina que acompañó “Recuerdos de Viaje. Granaditas” en el tomo III y IV respectivamente, ambos textos son de la autoría de Manuel Payno. Dichas imágenes conservan de alguna manera su contexto: el viaje, lo cual nos da la posibilidad de analizar dichas asociaciones como modelo de conocimiento en la construcción de imaginarios nacionales por parte de los colaboradores del *Museo*.

“Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843” se conforma por veintidós cartas dirigidas a Fidel (Guillermo Prieto). En ellas Payno narra el viaje en sí e incluye datos sobre el pasado de

²³⁷Anderson, *Comunidades*, 229-238.

los lugares que visita. Al salir de la Ciudad de México menciona el pasado prehispánico y el proceso de conquista, en Puebla la consolidación del virreinato y en Veracruz la salida de los españoles después de la independencia. Edgar Mejía en su artículo “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales en el viaje a Veracruz de Manuel Payno” reflexiona en torno al relato y al *Museo*, revista que toma el nombre del espacio en donde se articula el sustento material de la nación.²³⁸ El autor expone cómo en la revista a cargo de Ignacio Cumplido, Manuel Payno a través del relato establece un orden de los elementos históricos que se deben acumular, colección que dará sentido de identidad, en el contexto de las tensiones con los Estados Unidos por la apropiación del territorio, lo anterior con base en la decisión de Payno sobre la ruta Ciudad de México-Veracruz, por la lejanía con la problemática en la frontera norte. Así como, los acontecimientos históricos que posibilitaron la existencia de la “nación” (el pasado prehispánico, el virreinato y la independencia).²³⁹

Además del contenido del relato de Payno como lo revisó Mejía, nos interesa recuperar las imágenes de Nebel tomadas para ilustrar el viaje en el *Museo*. Manuel Payno inició su narración de su paso por Puebla haciendo énfasis en el paisaje y, describió la ciudad “a vista



de pájaro”, perspectiva que obtuvo desde el último cuerpo de una de las torres de la catedral. Se concentra en los dos monumentos principales: el Popocatepetl (natural) y la pirámide de Cholula (del hombre y testimonio del enlace entre el Viejo y el Nuevo Mundo).²⁴⁰

Fig.7. Nebel, *Puebla de los Ángeles*

²³⁸ Edgar Mejía, “Nación, coleccionismo y tecnologías visuales en el viaje a Veracruz de Manuel Payno”, *Literatura Mexicana* XXIII.2, 2012: 5-29.

²³⁹ Mejía, “Nación, coleccionismo”, 24-25.

²⁴⁰ Manuel Payno, “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843”, *Museo mexicano o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas*, III, (México: 1843): 162.

La imagen de Nebel muestra los volcanes, la arquitectura y algunos personajes, la pirámide de Cholula es omitida de la representación dado el punto de vista desde cual fue tomada la imagen. Aunque Payno no apela a la imagen directamente al finalizar su narración sobre la vista de la ciudad escribió:

[...] un hábil pintor puede más bien dar una idea del paisaje que descubre desde las torres de la catedral, que un embarrador de papel, que se haya agobiado con tanta figura, con tanto claro oscuro, con tanta belleza; así permitirá que descienda de la torre sin hacerle un magnifico capítulo de Puebla a *vista de pájaro*.²⁴¹

En el *Museo* el texto y la imagen conviven y se complementan, como afirma Ette anulando el vacío. En este caso la información se complementa por la narración que sí integra a la pirámide de Cholula como elemento constitutivo del paisaje y vestigio material de las sociedades que construyeron la ciudad. Aunque la imagen tampoco nos muestra la pirámide de Cholula el lector conoce la ciudad a través de las palabras del viajero.²⁴²

Manuel Payno describe su estancia en Xalapa como una experiencia poco agradable; la humedad del ambiente le parece incómoda y lamenta la falta de monumentos equiparables a los que describió en Puebla. Sin embargo, sus apreciaciones sobre la ciudad, una vez que puede contemplarla gracias a un día despejado, son favorables: la describe como un “paraíso” por su abundante vegetación y la fertilidad de la tierra,²⁴³ en este último punto Nebel también hizo énfasis cuando explica la producción de “toda clase de legumbres y frutas europeas, los árboles y frutas de los Trópicos”.²⁴⁴ La vista de Xalapa nos muestra la ciudad desde un sendero fuera de la ciudad. Además, Nebel incluyó la representación de un “indio carbonero” como el mismo lo nombra en su *Viaje pintoresco*. La imagen fue retomada quizá para mostrar la vista de Xalapa como Payno la vio en un día soleado.

²⁴¹ Payno, “Un viaje”, 162.

²⁴² En su paso por Puebla, Payno no pierde la oportunidad para hacer referencia a “la china” personaje femenino “característico” de México, el autor igual que Nebel aclara que a la china se le puede encontrar en todo el país. Payno, *Viaje a Veracruz*, 166-167.

²⁴³ Payno, “Viaje a Veracruz”, 473 y 474.

²⁴⁴ Nebel, *Viaje pintoresco*, 21.



Fig. 52. Nebel, *Xalapa*



Fig. 31. Nebel, Veracruz

La vista de la plaza de Veracruz antecede el relato de la carta número dieciocho en la cual Payno se detiene a explicar la fundación de este puerto, en este caso la imagen aparece sólo como referencia visual. Además del plano que incluyó Payno para dar a conocer la ciudad. Payno no hace comentarios en torno a la imagen de Nebel, la vista en este

caso fue utilizada para mostrar “una postal” del puerto. Sobre este relato de viaje también es importante considerar el orden de éste en la revista, “Un viaje a Veracruz” se distribuye a lo largo de todo el tomo III, lo cual nos habla también del relato como eje rector de la acumulación de conocimientos que el *Museo* proveía.

La vista de Guanajuato, quizá la imagen más popular de Nebel,²⁴⁵ se utilizó para ilustrar el relato de Payno en la zona del Bajío. El autor hace referencia a la imagen que acompaña su texto, para guiar de alguna manera la mirada del lector-espectador, “la cual les dará una idea de la situación caprichosa y singular de la ciudad, así como de la majestuosa y espesa serranía que la rodea, en cuya cima se halla la famosa Valenciana, Mellado, Rayas, la Luz y otras minas que han tenido bonanzas prodigiosas, y dignas de consignarse en los anales mineros.”²⁴⁶ Además la relación imagen-texto podríamos pensarla como modelo ficcional (dimensión del relato de viaje propuesta por Ette en torno a la relación imaginación-ficción) para quien no puede realizar el viaje, es decir, cercano a la novela, posibilitando un viaje en el tiempo histórico.



Fig.53, Nebel, *Vista general de Guanajuato*.

²⁴⁵ En la década de los treinta del siglo pasado la vista de Guanajuato se utilizó para ilustrar el reverso del billete de diez pesos, por ello consideramos esta imagen como la más popular, aunque el público desconociera la autoría de dicha ilustración. (Fig.51)

²⁴⁶ Manuel Payno, “Recuerdos de viaje. Granaditas”, *Museo mexicano o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas*, IV, (México: 1843), 206.

En la narración Payno de su viaje, Payno escribió:

[...] Quiero que por un momento el lector se figure colocado en un punto dominante de Guanajuato y trasladándose con la imaginación al momento en que estos sucesos pasaban [guerra de independencia], contemple aquellas masas enormes de gente, gritando furiosas, conmoviéndose agitadas como las olas de un mar tempestuoso, cayendo en un profundo y momentáneo silencio, para tronar después de la explosión de las armas de fuego que disparaban los enemigos, como las nubes que con el contacto eléctrico, revientan lanzando mil rayos... En efecto, aquellas montañas se movían, aquellos edificios tenían voz, de aquellas profundas grutas salían aullidos horribles, aquellas calzadas parecían agitarse, levantarse y estrellarse contra el punto defendido por españoles²⁴⁷

Además, del modelo ficcional del relato de viaje implícito en el texto de Payno, podemos señalar que apelar al lector fue una estrategia retórica que le permitió enfatizar la importancia de la ciudad de Guanajuato durante la Independencia, suceso que potenció la búsqueda de lo “mexicano”.



Fig. 54. Billeto ilustrado con una litografía de Nebel, ca. 1930

Por otra parte, en el *Museo* el estatuto epistemológico del relato, establecido por Payno, cumple una función sino colonizadora sí hegemónica, sobre el imaginario de lo mexicano establecido del centro del país al resto. Payno utiliza expresiones como: “el cielo si bien es de un azul purísimo y hermoso no es superior al de México”, “el valle de Puebla no es

²⁴⁷ Manuel Payno, “Recuerdos de viaje”, 208.

ni tan fértil, ni tan pintoresco como el de la capital”²⁴⁸ para reiterar la importancia de la Ciudad de México en comparación con el resto del país.

Además de la relación que podemos establecer entre las vistas y el relato de viaje para la “representación” de lo mexicano, en donde a través de la conjunción imagen-texto se postularon los referentes que darían sustento a la joven república, tenemos las vistas de ciudades como tema: las imágenes retomadas en un contexto diferente al viaje. Aguascalientes, Puebla y Guadalajara son láminas incluidas en el primer tomo del *Diario de los niños* de García Torres y Zacatecas publicada en el cuarto tomo del *Museo*. Richard L. Kagan en su libro *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1473-1780* explica las vistas de ciudades a partir de dos categorías: vistas corográficas y comunicéncricas. La primera de éstas no permite ver-mostrarse la dimensión material-arquitectónica (referentes a la *urbs*) y comunicéncricas son aquellas con las que podemos conocer-identificar a través de lo material a la comunidad, “expresión visual” de la *civitas* en la cual se “entrelazan la memoria, historia y experiencia colectiva”.²⁴⁹

Los perfiles hechos por Nebel como vistas corográficas (postales) para el público europeo, las cuales ponen el acento en la arquitectura para que los lectores-espectadores tuvieran “diversión y recreo”, un viaje sin desplazarse, fueron retomados en la prensa local en términos semejantes. Los impresores se propusieron dar a conocer las diferentes ciudades que integran el país con la finalidad de instruir al pueblo. En ese sentido ¿podemos revisarlas las imágenes propuestas por Nebel que circularon en las revistas mexicanas como vistas comunicéncricas? La “expresión visual” de la *civitas* es la selección de los monumentos o edificios puestos en cuadro que ayudaban a la población a establecer identidad, las imágenes como lugar,²⁵⁰. Los impresores aprovecharon las vistas hechas por los extranjeros. En el caso particular de Nebel son perspectivas que muestran el ámbito urbano en donde se desarrollan las actividades de la cotidianidad.

²⁴⁸ Payno, “Viaje a Veracruz”, 162.

²⁴⁹ Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, trad. José Antonio Torres Almodóvar, (España: Ediciones el Viso, 1998), 16-45.

²⁵⁰ Richard Kagan retoma a Pierre Nora para pensar en las vistas de ciudades como artefacto en donde los edificios o monumentos pasan a ser íconos, lugares de la memoria. Kagan, *imágenes urbanas*, 41.



Fig. 40. Nebel, *Interior de Aguascalientes*.

Un ejemplo de las imágenes que permitían a la población mexicana reconocer es la vista del interior de Aguascalientes, en la cual observamos el desarrollo de diferentes actividades y sobresale la estatua de la libertad, inventada por Nebel, ícono que permitió a los lectores-espectadores de las revistas

literarias identificarse como miembros de una comunidad dentro del territorio recién independizado. La imagen postula un lugar de la memoria-historia, la estatua, y al mismo tiempo es un lugar en sí, que permite a los que no habitan esa ciudad o no pueden desplazarse hasta ahí imaginarse como miembros de la comunidad mexicana. El lector-espectador establece un vínculo con los *otros* semejantes con quienes comparte el territorio de la joven república, que como él son *mexicanos*, a través de la estatua que adorna la plaza.

Es importante considerar que durante la época existía una tensión entre lo nacional y lo regional, entre la Ciudad de México como metrópoli y las otras ciudades en torno a la concentración del poder político y/o económico. La Ciudad de México desde el virreinato concentró el poder político; sin embargo, el capital económico era producido al interior por las ciudades mineras, productoras de alimentos y otros productos comerciales como paños y cerámica, o los puertos.²⁵¹ Nebel en su *Viaje pintoresco* remarcó estos aspectos en los textos que acompañan las imágenes y en la prensa local se seleccionaron aquellas que permitieran establecer una narrativa en torno a los lugares que componían el país. Las vistas dentro de la prensa local, imágenes comunicébricas, presentaban los lugares que sostenían al país por su actividad política, económica o por su importancia histórica; por ejemplo, la vista de la plaza de Zacatecas ilustraba los artículos referentes a la explotación de las minas o Guanajuato que, además de la riqueza mineralógica era importante ya que Payno la presentó como la cuna de la Independencia.

²⁵¹ José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, (Argentina: Siglo XXI, 2004), 21-44 y 173-246.

La distinción entre vistas corográficas o comunicéntricas, como el mismo Kagan lo señala, es poco clara. Es el uso de las imágenes, más allá de los aspectos formales, lo que nos permite diferenciarlas. Es por ello que retomamos las mismas imágenes con ambas categorías. La apropiación del imaginario propuesto por Nebel para el público europeo por los editores de las revistas es lo que nos permite pensar estas láminas como artefactos que en su momento apostaban por la definición de la *civitas* mexicana a través de la representación de las *urbs*. *Monumentos de México* de Pedro Gualdi es un álbum integrado con vistas de la Ciudad de México. En esta obra podemos observar que la vista de la catedral fue tomada desde el mismo punto que la dibujó Nebel, aunque no podemos afirmar un vínculo directo entre ambos artistas, las imágenes remiten a la *civitas* al mostrar los lugares representativos de la capital. La sociedad decimonónica podía identificarse a través de las vistas siendo éstas también un lugar.



Fig. 41. Pedro Gualdi. *Paseo de la independencia*

En *el paseo de la independencia* de Gualdi, la fuente que se representa en el centro de la imagen se vislumbra una estatua que simboliza la libertad, se trata de una mujer que tiene un tocado de lo que parecen ser plumas. En el texto que acompaña esta lámina el autor señala que la construcción de ésta concluyó en 1830. No podemos

situar temporalmente la imagen de Nebel sobre la misma representación, lo cual deja abierta la interrogante si la libertad que el viajero alemán dibujo en la vista de la plaza de Aguascalientes fue tomada de esta fuente, de ser así la reflexión en torno a la imposición ideológica e iconográfica de América se anularía, sin embargo, la forma de pensar en los elementos que constituyen lo “mexicano” desde la metrópoli se conserva, reproduciendo un modo ver hegemónico centro-periferia.²⁵²

²⁵² Pedro Gualdi, “Paseo de la independencia”, *Monumentos de México*, (México: imprenta de Masse y Decaen, 1841).

4.3.2 El pasado prehispánico como elemento unificador de lo mexicano

Viaje pintoresco y arqueológico de Nebel incluye veinte láminas sobre los restos materiales de las culturas prehispánicas, una colección integrada por vistas de sitios y reproducción de figurillas, instrumentos musicales, la Piedra del Sol, de los Sacrificios y Coatlicue. A pesar del número de láminas entorno a este tema resulta extraño que éstas no fueron replicadas en la prensa local a excepción de las ruinas de La Quemada, aunque desde el siglo XVIII existía un interés local por el estudio de la cultura material prehispánica en diferentes latitudes de la Nueva España. Con lo anterior cabe preguntarnos ¿cómo las omisiones a la obra de Nebel son parte del proceso que determinó la forma en que se imaginó lo mexicano durante la primera mitad del siglo XIX?

Las revistas literarias que hemos mencionado contenían entre sus páginas elementos referentes a la antigüedad, las cuales aludían en su mayoría a la Historia de los aztecas/mexicas. El primer tomo del *Museo* comienza con la biografía de Antonio Alzate, personaje que hizo el primer estudio de las ruinas de Xochicalco, sitio que se menciona en la revista solo por el trabajo del clérigo, sin relevancia alguna en el resto de la publicación. También se incluyó una vista de las ruinas de La Quemada, la imagen propuesta por el viajero. En el texto referente a la imagen el autor señaló que se remite a la obra de nuestro viajero para dar mayor exactitud sobre el sitio referido. Así mismo expone que los comentarios del viajero alemán no son tan precisos como él lo afirma, sin embargo, es un referente para cualquier interesado en los restos de las sociedades que migraron hacia el centro del país y fundaron México Tenochtitlán. La inclusión de La Quemada quizá responde a cómo en la época se construyó el pasado de la capital, tomando como referente a los mexicas que venían de Aztlán.²⁵³

La circulación de la obra de Nebel sobre temas prehispánicos fue menor en comparación con las láminas de vistas o tipos. Las únicas imágenes que se copiaron en la

²⁵³ Es importante tomar en cuenta que el estudio de La Quemada que presentó Nebel es su obra fue retomado en gran medida de los trabajos de su compatriota Carl de Berghes, quien fue patrocinado por el gobierno de Zacatecas. Monika Wehrheim explica que la obra titulada *Descripción de las ruinas de asentamientos aztecas durante su migración al Valle de México, a través del actual Estado Libre de Zacatecas*, sirvió en su momento como sustento para la creación del pasado prehispánico de la capital y al mismo tiempo insidió en la constitución del pasado regional, en el contexto de las tensiones centro-periferia. Monika Wehrheim, "En búsqueda de una historia regional: Carl de Berghes y su descripción de las ruinas de La Quemada (1855)", *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 27-28, (octubre, 2010), 379-391.

prensa local fueron las referentes a la Quemada. Sin embargo, consideramos que más allá de la copia, la visualidad en torno a la cultura material responde la construcción del discurso en torno a lo mexicano, construcciones discursivas y visuales que como mencionamos antes tienen sus antecedentes con los trabajos de los clérigos y la élite ilustrada del siglo XVIII. Uno de los referentes visuales que tampoco fue copiado en la prensa, pero circuló en México, es el trabajo de William Bullock y la lámina con la que ilustró y sirvió de registro de la exposición que realizó en Inglaterra en la imagen se distinguen la representación de Coatlicue, la Piedra del Sol, la piedra de los Sacrificios, una serpiente emplumada —de dimensiones exageradas—, y el códice Boturini (Tira de la Peregrinación), lo anterior referentes a la cultura mexicana. El viajero reunió en una imagen una colección que representó al México antiguo entre los europeos.



Fig. 22. William Bullock, Grabado sobre la muestra *México antiguo*.

Nebel también incluyó en su *Viaje pintoresco* la representación de los objetos que acabamos de enlistar a excepción del códice, dedicándole a cada objeto una lámina. En los textos referentes a éstos también retomó los estudios realizados por la élite intelectual del XVIII interesada en la cultura material, además incluyó la mención de sitios alejados de la metrópoli, sin embargo, sus láminas no fueron puestas en circulación en la prensa local. En las

revistas literarias las colecciones sobre lo prehispánico se articularon desde el centro del país. Se retomó la visualidad establecida en torno a lo prehispánico, las láminas sobre estos temas son quizá el mejor de ejemplo del proceso de apropiación del imaginario sobre lo mexicano. Los ilustradores hacen sus propios dibujos para representar un tema que se había universalizado a través de los relatos de viajes tanto en México como en el extranjero, otro factor por el quizá hicieron sus propias representaciones y no recurrieron a las imágenes hechas por los viajeros que los objetos puestos en cuadro ya se exhibían.

En *México y sus alrededores* se presentan las antigüedades mexicanas reunidas en una lámina, se distinguen las piezas representadas por Bullock y algunas más de diferentes procedencias, algunas figurillas nos recuerdan las láminas con las que Humboldt ilustró *Vistas de las cordilleras*. La omisión de los sitios que no están vinculados directamente con la cultura mexicana como Xochicalco, Tajín o Palenque, resta la posibilidad de imaginar la comunidad mexicana desde las regiones que la constituyen, lo cual tuvo por resultado la unificación del pasado al que se haría referencia para tomar distancia del periodo virreinal.



Fig. 55. "Antigüedades mexicanas". *México y sus alrededores*.

El *Viaje pintoresco* y las revistas literarias son el lugar en el cual se articularon discursos sobre los *otros*, tanto en el exterior como en el interior, de una clase en particular a otra. El viajero y los impresores determinaron los elementos que constituyen lo mexicano, con su selección de temas y aspectos a representar. En estos lugares (las publicaciones) se estableció la imaginación museística a la que se refiere Anderson a través de las colecciones articuladas en sus páginas, además de hacer referencia a lugares en sí, como las ciudades, los tipos y la cultura material. Las obras aquí citadas son metáforas del museo, espació en donde se resguarda y ordena una tradición generalizada y local, que sirvió para que los miembros de la joven república se identificaran como “mexicanos”.

CONSIDERACIONES FINALES. NEBEL, LOS OTROS Y NOSOTROS

La revisión de la obra de Nebel desde su condición de relato de viaje a través de la relación imagen-texto y de la circulación de dichas imágenes en la gráfica local, nos permitió reflexionar acerca de cómo se construyen imaginarios en torno a los problemas de alteridad/identidad e imaginarios “nacionales”. Exploramos cómo estas cuestiones existen desde la tensión de supuestos en torno al *otro*.

La ambivalencia alteridad/identidad existe durante el viaje y se refleja en cómo Nebel se relaciona con *otro* contexto, paisaje, ambiente, pasado y *otros* individuos. También en cómo a su regreso sus apre(h)endizajes, experiencias, motivaciones lo convierten en *otro* entre los europeos. Así mismo, en cómo en el país los *mexicanos* lo ven como *otro* que mira. En los tres casos la forma en la que el viajero sea consciente o no de los espacios en los que se encuentra influye en la constitución de su identidad.

El contenido de las imágenes del *Viaje pintoresco* y su uso en ámbitos distintos a la obra, son en términos de Didi-Huberman, prácticas de montaje que dan historicidad a y con las imágenes, éstas surgen de la crisis de la representación. En el contexto inestable de la definición de la república, por un lado, la pugna por el poder político al interior del país y, por otro, la inminente amenaza de invasión extranjera. La crisis político-social permitió que en la búsqueda y definición de lo *mexicano* fueran retomadas las imágenes de Nebel y otros viajeros por parte de los impresores, en donde lo *pintoresco* fue el modo de ver que articuló los imaginarios sobre lo nacional.

Nebel retomó una tendencia sobre lo prehispánico, recurrió a parámetros de representación sobre el viaje, se insertó en una dinámica de mercado en torno a los productos de éste, se vinculó con la Sociedad Geográfica de París y recurrió a Humboldt para la producción y puesta en circulación de su *Viaje pintoresco* entre un público ya existente. Nebel en su obra hizo de la imagen su principal recurso para fomentar el interés de los lectores-espectadores a los que estaba apelando. El viajero, quien fue patrocinado por sus compatriotas establecidos en el país, aportó “de forma desinteresada” al conocimiento del territorio: los recursos naturales, las actividades comerciales, la composición de las ciudades y el pasado prehispánico como Historia.

La mirada selectiva de Nebel da cuenta de las transformaciones en la representación de sujetos *otros*, los cuadros de castas que en siglo XVIII servían para tipificar y conocer a las personas, durante la primera mitad del siglo XIX fueron sustituidas por *tipos* que refieren a una división de la sociedad por clase y/o gremio, lo anterior vinculado al auge de la modernidad, la concentración de capital entre la naciente burguesía y los cambios en la organización política hacia formas republicanas de gobierno.

Las páginas del *Viaje pintoresco* presentan desde la tensión observador-sujeto observado el conocimiento producido por el movimiento en el espacio y tiempo. Dicha tensión lleva implícita la relación identidad/alteridad cuestión que el viajero tiene presente durante su desplazamiento, incluso después de éste, para imponerse como el *otro* que mira y no asimilarse al *otro* observado. Además, Nebel en el contexto europeo fue *otro* después del viaje: los conocimientos adquiridos sobre las Américas a partir de su experiencia lo posicionó entre un grupo de intelectuales, fue reconocido como artista por el mismo Humboldt y se apartó de la vida mercantil que llevaría en Hamburgo.

Nebel en el marco de una tendencia en torno a lo prehispánico, fomentada hacia el siglo XIX en buena medida por las nacientes instituciones científicas, contribuyó con representaciones cada vez más cercanas a los objetos, a diferencia de otros viajeros como Waldeck o Bullock, quienes dibujaban las piezas arqueológicas con las que interactuaban a partir de sus interpretaciones y no de sus observaciones, por ejemplo, la representación de caracteres de la epigrafía maya como elefantes. Que el dibujo arqueológico de Nebel se corresponda con los objetos es indicador de la observación y el estudio sistematizado que hizo de éstos. La relación ciencia y arte para representar la naturaleza, se hace presente también en cómo el viajero se acerca a lo prehispánico e intenta explicarlo más allá del vínculo con oriente, aceptado por algunos de sus predecesores. Pese a ello, los comentarios sobre sitios y/o monumentos arqueológicos que Nebel realizó conservaron la distinción humboldtiana sobre los restos materiales de las culturas prehispánicas.

El conocimiento que Nebel adquirió durante el viaje fomento hacía el exterior la idea que se tenía sobre México como fuente de riqueza de la que se podía disponer, sobre todo de recursos minerales. Los tipos incluidos en el álbum muestran las diferencias entre clases,

gremios y pobladores de los lugares que visitó. Además, mostró diversidad de paisajes en contraste con la idea de “América tropical” al mostrar el contexto natural de La Quemada.

En cuanto a la circulación de las imágenes de Nebel en la prensa local podríamos señalar que los impresores seleccionaron de la mirada del viajero recursos sobre el pasado y su presente vertidos en las imágenes. La diversidad de tipos que Nebel había presentado se redujo a la selección que los impresores hicieron de tipos como la poblana, el rancharo, o los léperos, lo cual terminó por unificar a la sociedad. Recurrieron al pasado prehispánico como sustento de la joven república, las vistas de ciudades fueron el artefacto que ayudó a imaginar la comunidad en el territorio, aunque sean herederas del pasado colonial del que se estaban distanciando.

La construcción de la identidad requiere de representaciones culturales que le sirvan como sustento. Siguiendo esta premisa, las imágenes creadas por Nebel fueron puntos de referencia para el reconocimiento de los componentes de la joven república: su cultura material con énfasis en lo prehispánico, sus paisajes y ciudades, y las personas. Parte del éxito de las obras, el *Viaje pintoresco* y las revistas literarias, fue posible gracias a la técnica misma con la que fueron elaboradas: la litografía, una forma de reproductibilidad técnica que brinda la posibilidad de poner el mercado imágenes que desde su creación fueron concebidas para entrar en contacto con el espectador más rápido que un cuadro pictórico.

El análisis que hicimos de la obra de Nebel con relación a la construcción de imaginarios sobre alteridad/identidad debemos situarlo en nuestro contexto. Por ello, consideremos esta investigación como un viaje de retorno, una reflexión acerca de lo familiar: lo “mexicano”, categoría jurídica con la que nos identificamos frente a *otros*. Categoría que Vicente García Torres e Ignacio Cumplido aprovecharon para articular una serie de contenidos que respondieran a una necesidad: la nacionalización del territorio recién independizado. La búsqueda de lo *mexicano* por parte de estos personajes justificó el plagio de García Torres y su uso en las revistas. Ser *mexicanos* les otorgó a Ignacio Cumplido y García Torres el derecho de usar las imágenes de *otro*, al ser éstas una representación de lo *mexicano*.

A través de la revisión del *Viaje pintoresco* y su circulación durante la primera mitad del XIX, y de acuerdo con Said, invitamos a no valorar el pasado mediante la invención de una

cultura esencial de incorruptible realidad. Él insiste en que todas las culturas están cambiando constantemente, que tanto cultura como identidad son procesos, no hechos. Cómo se representan estos procesos es profundamente indicativo del poder de una cultura dominante, un discurso dominante, para construir el mundo de forma particular bajo la “apariencia” de conocerlo.²⁵⁴ Esta construcción ocurre de varias maneras –en los medios, en las opiniones de expertos, en el estudio académico y en comentarios intelectuales– pero todo esto recae sobre un terreno profundo de supuestos no examinados. Un ejemplo de ello fueron las opiniones de los colaboradores de las revistas literarias, como Payno o Rivera, quienes describieron las ciudades y grupos sociales a los cuales no pertenecían y su mirada desde afuera era parcial.

La construcción de la identidad cultural o la definición de lo *mexicano* es un proceso inacabado, lo que se postula como lo *mexicano* responde a intereses políticos, sociales, de clase, de época, etc. Aunque la búsqueda de lo *mexicano* es constante y los intentos por definirlo se hacen a través de artefactos que postulan *lugares* para identificarlo, en nuestro quehacer debemos considerar siempre que México no es homogéneo, sino heterogéneo. Lo caracteriza la diversidad, los contestatarios, las posiciones opuestas, la pluriétnicidad, y hablar de un monolítico estado mexicano parcialmente unificado por un pasado prehispánico, tipos nacionales como la *china* y el *charro*, descrito así por los impresores que se apropiaron de las imágenes de los viajeros, carece de sentido. Evidenciar estos procesos de construcción es para nosotros, una responsabilidad historiográfica.

²⁵⁴ Said, *Orientalismo*, 4298-7119.

FUENTES CONSULTADAS

Acha, Juan. "La independencia y la consolidación". *Las Culturas estéticas de América*. México: UNAM, 1993, 95-116.

Aguado, José Carlos y Portal, María Ana. "Tiempo, espacio e identidad social". *Alteridades*. 1. 2. (1991): 31-41. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74745539005>

Aguilar Ochoa, Arturo. "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana" (1837-1849) *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea] 2000, XXII (primavera) Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907604>> ISSN 0185-1276.

_____. "Los negocios alemanes en México en la primera mitad del siglo XIX. El caso de Carl Nebel. En. *A través del espejo. Viajes, viajeros y la construcción de la alteridad en América Latina*. Ed. De Ita Rubio, Lourdes y Sánchez Díaz, Gerardo. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UMSNH, 2005

_____. "Aventura visual de un pintor viajero". *Artes de México: Carl Nebel: pintor viajero del siglo XIX*. 80 (2006): 9-20.

_____. "Inicios de la litografía en México. El periodo oscuro 1827-1837", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 90, 2007.

_____. "Carlos Nebel en México (1828-1848)". en *Alemania y el México independiente. Percepciones mutuas, 1810-1910*. Ed. Kohut Karl, Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales. México: Herder, 2010, 73-89.

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

Alzate, Antonio. "Descripción de las antigüedades de Xochicalco". *Gazeta de Literatura de México*. México, 1791.

Arfuch, Leonor. "Problemáticas de la identidad". *Identidades, sujetos y subjetividades*. Argentina: Prometeo Libros, 2005, 21-43.

Ashcroft, Bill y Ahluwalia, Pal. *Edward Said: The Paradox of Identity*. Inglaterra: Routledge, 1999.

- Báez Rubí, Linda. "Un viaje hacia las fuentes". *El Atlas de imágenes Mnemosine*.
 Volumen II. Warburg, Aby, ed y trad. Linda Báez Rubí. México: UNAM, 2012, 11-21.
- Baxandall, Michel. *Modelos de intención, sobre la explicación histórica de los cuadros*. trad. Carmen Bernandez Sanchis. España: Hermann Blume, 1989.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la Cultura*. trad. Cesar Aira. Argentina: Ediciones Manantial, 2002.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Trad. Jesús Aguirre. en *Discursos interrumpidos I, filosofía del arte y de la historia*. Argentina: Taurus 1989, 17-60.
- _____. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs". Trad. Jesús Aguirre. en *Discursos interrumpidos I, filosofía del arte y de la historia*. Argentina: Taurus 1989, 87-135.
- _____. *Libro de los pasajes*. trad. Luis Fernández Castañeda. España: Akal/vía láctea, 2005, 221-229.
- Berger, John. *Modos de Ver*. trad. Justo G. Beramendi. España: Gustavo Gili, 2016.
- Berman, Marsall. "El Fausto de Goethe: la tragedia del desarrollo". *Todo lo sólido se desvanece en al aire, la experiencia de la modernidad*. trad. Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 2011, 28-64.
- Brunhouse, Robert L. *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*. México: FCE, 2002.
- Bullock, William. *A description of the unique exhibition called Ancient Mexico: collected on the spot in 1823 by the assistance of the Mexican government: and now open for public inspection at the Egyptian Hall, Piccadilly*. London, 1824.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime*. Trad. Menene Gras Balaguer y Juan Antonio López Férez Madrid: Editorial Tecnos,1997.
- Burke, Peter. "Estereotipos de los otros". *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. trad. Teófilo de Lozoya. España: Crítica Barcelona, 2005.
- Castañeda Paganini, Ricardo. *Las ruinas de Palenque: su descubrimiento y primeras exploraciones en el siglo XVIII*. Guatemala: 1946.

Castro, C; J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez. *México y sus alrededores, colección de vistas, trajes y monumentos*. (México, Decaen Editores, 1855-1857.

Castro Leal, Antonio. "Alejandro de Humboldt y el arte prehispánico". en *Memoria del Colegio Nacional*, IV, núm4. (México:1961): 103-111.

Catelli. Laura. "Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío". *Cuadernos CILHA, Mendoza* , 13, (diciembre, 2012): 147-175, Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S18529615201200020009&lng=es&nrm=iso

Celis de la Cruz, Martha. "La propiedad literaria: el caso de Carlos Nebel contra Vicente García Torres (1840)". en *Empresa y cultura en tinta y papel, (1800-1860)*, coord. Laura Beatriz Suárez de la Torre. México: Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora/ UNAM, 2001, 489-504.

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. "La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la libertad". *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 13, 1, (julio 2011): 17-28.

Covarrubias Velasco, José Enrique. *México, país y gente según tres autores alemanes del siglo XIX. Las obras del Landeskunde de Mühlenpfordt, Sartorius y Ratzel*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM, 1989.

_____. "Carl Christian Sartorius y su comprensión del indio dentro del cuadro social mexicano". en *La Imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un estado-nación o un mosaico plurinacional?* Ed. Ferrer Muñoz, Manuel. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2001, 117-236.

Costeloe, Michael P. "El panorama de México de Bullock-Burford, 1823-1864: historia de una pintura". *Historia Mexicana*, (abril, 2010): 1205-1245. Disponible en: <http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1840/1658>

Danw Ades. "Las academias y la pintura del Historia". *Arte en Iberoamérica (1820-1980)*. España: Ministerio de Cultura, 1990, 27-40.

Del Río, Antonio. *Description of the Ruins of an Ancient City, Discovered near Palenque... from the Original Manuscript Report of Captain Don Antonio del Rio: Followed by Teatro Critico Americano by Doctor Paul Felix Cabrera*. London: Henry Berthoud Publisher. 1822.

Depetris, Carolina. "Arte y ciencia en el Viaje Pintoresco de Frédéric de Waldeck". *Península*. IV. 2. (otoño 2009): 13-31. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358333206001>

_____. "El orientalismo como episteme: Frédéric de Waldeck y las ruinas mayas". *HiN. Humboldt im Netz*. 11.21. (2010): 10-22. Disponible en <http://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin21/depetris.htm>

_____. "Viajar en 1832: ¿empresa ilustrada o gesta romántica?". *Península*. II. 1. (2012):39-49. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358333203002>

_____. "El relato de viaje moderno: ¿posmodernidad escondida?". *Cuadernos del CILHA*.14. 19. (2013): 109-126. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181730583008>

_____. *El héroe involuntario: Frédéric de Waldeck y su viaje por Yucatán*. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2014.

Diario de los niños. Tomo I. Vicente García Torres. México, 1839.

Díaz Perera, Miguel. *De viajeros y coleccionistas de antigüedades, Frédéric Waldeck en México. Historia y origen de la naturaleza del hombre americano en los albores de la modernidad*. Tesis de doctorado, Colegio de Michoacán, 2008.

_____. "Tras las huellas de Palenque: Las primeras exploraciones". *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* VII, 1, (2009): 107-137.

Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posesión. El ojo de la historia I*. trad. Inés Bértolo. España: Machado libros, 2008.

_____. *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve, 2012.

_____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, trad. Horacio Pons, (Buenos Aires: Manantial, 2014)

Diener, Pablo. "El México pintoresco", *Artes de México. Pintor viajero del siglo XIX. Carl Nebel*. 80 (2006): 34-47.

_____. "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas", *HISTORIA*. II, (julio-diciembre 2007): 285-309.

Encina, E. "Imágenes encontradas de una guerra. Un acercamiento al 'Libro Bellamente Ilustrado' del siglo XIX mexicano". *Anales de Historia del Arte, Norteamérica*. 24. (mayo 2015): 175-184. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/48699>

Ette, Otmar. *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 2001.

Fernández, Justino. *Historia de arte del siglo XIX en México*. México: UNAM, 1967.

García Rubio, Fabiola. *La entrada de las tropas estadounidenses a la Ciudad de México: la mirada de Carl Nebel*. México: Instituto Mora, 2002.

Gendrop, Paul. "Las culturas clásicas del Golfo de México", *Compendio de arte prehispánico*. México: Trillas, 1987, 65-75.

Gualdi, Pedro. "Paseo de la independencia". *Monumentos de México*. México: imprenta de Masse y Decaen, 1841.

Gutiérrez Haces, Juana. "Etnografía y costumbrismo en las imágenes de los viajeros". en *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*. México: Fomento Cultural Banamex, 1996, 159-182.

Hobsbawn, Eric y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, España: libros de historia. 2013.

Howat, John K. "The Hudson River School". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 30. 6. (jun-jul, 1972): 272-346.

Humboldt, Alexander von. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, trad. Vicente González Arnao. París, Casa de la rosa, 1822.

_____. *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo continentes*. Casa de la Rosa: París, 1826.

- _____. *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas*, trad. Bernardo Giner. Madrid: Imprenta y librería de Garspar, 1878.
- _____. "Observaciones". En *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834*. Carl Nebel. México: Porrúa, 1963.
- Humpheys, Richard. "La visión clásica", *Landscapes of the mind. Paisajismo británico colección Tate 1960-2007*. México: Munal, Tate, 2015.
- Hussey, Christopher. *The Picturesque. Studies in a point of view*. Londres & Nueva York: P. Putnam's Sons, 1927.
- Iturriaga del Fuente, José N. "Anecdotario de viajeros extranjeros en México" En. *A través del espejo. Viajes, viajeros y la construcción de la alteridad en América Latina*. Ed. De Ita Rubio, Lourdes y Sánchez Díaz, Gerardo. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UMSNH. 2005.
- Juárez López, José Luis. *Las litografías de Karl Nebel. Versión estética de la invasión norteamericana, 1846-1848*. México: Miguel Ángel Porrúa. 2004.
- Kagan, Richard L. *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. trad. José Antonio Torres Almodóvar. España: Ediciones el Viso, 1998.
- Kohut, Karl; Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales. *Alemania y el México independiente. Percepciones mutuas, 1810-1910*. México: Herder, 2010.
- León y Gama, Antonio de. *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella en 1790*. segunda ed. (México: Imprenta del ciudadano Alejandro Valdez, 1832).
- López Lujan, Leonardo. "La Arqueología mesoamericana en la obra de Nebel". *Artes de México*, Carl Nebel: pintor viajero del siglo XIX. 80. (2006): 21-33.
- _____. "Los primeros pasos de un largo trayecto: la ilustración de tema arqueológico en la Nueva España del siglo XVIII. Discurso para ingresar a la Academia Mexicana de la Historia". *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, LI, (2010) :203-258.

_____. "Una pirámide veracruzana para la Estatua de la Libertad". *Arqueología Mexicana*. 108.

Los mexicanos pintados por sí mismos. México: Imprenta de M. Murguía, 1854.

Márquez, José. "Due antichi monumento di architettura messicana" (Roma, 1804) trad. Francisco del Paso y Troncoso, en *Anales del Museo Nacional de México* (1877- 1903).

Mayer, Roberto. "Curiosidad bibliográfica", *Artes de México, Carl Nebel, pintor viajero del siglo XIX*, 80 (2006): 62.

Mejía, Edgar. "Nación, coleccionismo y tecnologías visuales en el viaje a Veracruz de Manuel Payno". *Literatura Mexicana* XXIII.2, 2012: 5-29.

Mello Júnior, Donato. 1973. "Alexandre von Humboldt e o Conde de Clarac. Uma interpretação artística francesa da nossa floresta tropical pelo sábio naturalista alemão". In: *Revista Brasileira de Cultura*, 16 (1973), 121-136.

Mentz de Boege, Brígida M. von. *México en el siglo XIX visto por los alemanes*. México : UNAM, IIH, 1982.

_____. "Nación, Estado e identidad. Reflexiones sobre las bases sociales del estado nacional en el México del siglo XIX". *Identidades, Estado nacional y globalidad México siglos XIX y XX*. coord. Brigida M. von Mentz. México: CIESAS, 2000, 33-93.

Michaud, Julio. *Álbum pintoresco de la república mexicana*, Estampas dibujadas por Pierre Frédéric Lehnert y Fernando Bastin y litografiadas por Urbano López, 1850.

Moro, Cayetano; Carlos Nebel y Enrique Griffon. "Informe de la comisión nombrada por el Exmo. señor gobernador de México, para el reconocimiento del Teatro de Santa Anna" [S.l.] [s.n.] México Imp. de Vicente G. Torres, 1843. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000144746&page=1>

Museo mexicano o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas. Tomos I-IV. Ignacio Cumplido. México, 1843-1845.

Nájera Coronado, Martha Iliá. "El rito del «palo volador»: encuentro de significados". *Revista Española de Antropología Americana*, 38, núm. 1(2008): 51-73.

- Nava Martínez, Othón. "Origen y desarrollo de una empresa editorial: Vicente García Torres, 1838-1841". en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, coord. Laura Beatriz Suárez de la Torre. México: Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora/ UNAM, 2001, 123-130.
- Navarrete, Carlos. *Palenque, 1984: Inicio de la aventura arqueológica maya*. México: UNAM, 2000.
- Nebel, Carl. *Voyage Pittoresque et Archeologique dans la partie la plus Intéressante du Mexique*. París, 1836.
- _____. *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834*. México: Porrúa, 1963.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: les lieux de Mémoire". *Representations*. 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989) 7-24. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/2928520>
- O'Gorman, Edmundo. "El horizonte cultural". *La invención de América*. México: FCE, 1984, 55-76.
- Ortega y Medina, Juan A. "Monroísmo arqueológico. Un intento de compensación de americanidad insuficiente." *Cuadernos Americanos*. 5(septiembre-octubre, 1953):160-189
- _____. "Monroísmo arqueológico II." *Cuadernos Americanos*. 6.(noviembre-diciembre, 1953):158-187.
- _____. "México en la conciencia anglosajona", en *Obras de Juan A. Ortega y Medina, 3, literatura viajera*, edición de María Cristina González Ortiz y Alicia Mayer, México: UNAM, 2015, 121-253.
- _____. "Landeskunde humboldtiana y pintura de paisaje". En *Obras Ortega y Medina*. vol.4 Humboldt. ed. González Ortiz María Cristina y Alicia Mayer. México: UNAM, 2015, 323-338.
- Pascual Soto, Arturo. *El Tajín en busca de los orígenes de una civilización*. México: IIE, UNAM-INAH, 2006.

- Payno, Manuel. "Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843". *Museo mexicano o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas*. III. (México: 1843).
- _____. "Recuerdos de viaje. Granaditas" *Museo mexicano o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas*. IV. (México: 1843).
- Pérez Salas, María Esther. "Genealogía de 'Los mexicanos pintados por si mismos'". *Historia Mexicana. Las imágenes en la historia del México porfiriano y posrevolucionario*. 2 (oct-dic: 1998): 167-207.
- _____. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: UNAM, 2005.
- _____. "La impronta de Nebel en el costumbrismo mexicano". en *Alemania y el México independiente. Percepciones mutuas, 1810-1910*. Ed. Kohut Karl, Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales. México: Herder, 2010, 91-113.
- Pérez Vejo, Tomás. "La invención de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855)". en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*. coord. Laura Beatriz Suárez de la Torre. México: Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora/ UNAM, 2001,395-408.
- _____. "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes". *Historia y gráfica*, 16, (2001): 73-110.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de México: Cultura Económica. 2010.
- Ramírez Lozada, Dení. "Identidad. en *Diccionario de filosofía latinoamericana*. ed. Horacio Cerutti, Mario Magallón, Isaías Palacios y María del Rayo, (México: UAEMex, 2000): 195,196
- Ramírez Rojas, Fausto. "la visión de la América tropical: los artistas viajeros", en *historia del arte mexicano*. núm. 68. México. SEP-INBA-Salvat, 1981.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Argentina: Siglo XXI, 2004.
- Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Ediciones Coyoacán, 2012.
- Said, Edward. *Orientalismo*. trad. María Luisa Fuentes. Kindle. España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2013.

- Soler Frost, Jaime. coord. *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México: CONACULTA/UNAM, 2000.
- Todorov, Tzvetan. "Frente a los otros. El viaje y su relato". *Las morales de la historia*. Paidós: España, 1993, 99-101.
- _____. *La conquista de América. El problema del otro*, trad. Flora Bottan Brulá. México: Siglo XIX Editores, 2007.
- Thompson, Carl. *The suffering traveler and the Romantic imagination*. USA, Oxford University Press, 2007.
- Toussaint, Manuel. *La litografía en México en el siglo XIX*. México: Estudios Neolitho, 1934.
- Tyler, Ron. "Un gran libro estadounidense". *Artes de México, Carl Nebel: pintor viajero del siglo XIX*, 80: 49-60.
- Waldeck, Jean-Frederic. *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán entre 1834 y 1836*. México: Conaculta, 1996.
- Wehrheim, Monika. "En búsqueda de una historia regional: Carl de Berghes y su descripción de las ruinas de La Quemada (1855)". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 27-28. (octubre, 2010): 379-391.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. trad. Guillermo David. Buenos Aires: Los cuarenta, 2009.
- Withers, Charles, W.J. "Geography, Natural History and the Eighteenth-Century Enlightenment: Putting the World in Place." *History workshop journal*. 39 (spring, 1995):136-163.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. (pág.13) José Antonio Alzate, *Lámina 3*, Registro de Xochicalco, (Gazeta de Literatura, 1791). Tomado de *Artes de México*, Núm. 80, pp.27

Fig. 2. (pág. 14) García, Grabado de cobre de la Pirámide de los Nichos, 1785. Tomado de López Lujan, *Discurso para ingresar a la Academia Mexicana de Historia*, 2010, pp.251

Fig. 3. (pág. 14) Andrés de Islas, "No. 4. De español y negra, nace mulata", 1774. Tomado de Catelli, Laura. "Pintores criollos. Pintura de Castas", pp 162.

Fig.4. (pág. 31) Charles de Clarac, *Selva virgen de Brasil*, 1819. Tomado https://library-artstor.org.pbidi.unam.mx:2443/#/asset/ARMNIG_10313258906;prevRouteTS=1554220964738

Fig. 5. (pág. 41) Atribuido a Nebel, *Camino a Guanajuato*, óleo sobre tela, ca. 1934. Tomado galeriascristobal.com/codeless_portfolio/camino-antiguo-a-guanajuato/

Fig. 6. (pág. 47) Nebel. *Ruinas de la pirámide de Xochicalco*, 1836. Tomado *Voyage Pittoresque et Archeologique dans la partie la plus Intéressante du México*, 1836 en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 7. (pág. 48) Nebel, *Puebla de los ángeles*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 8. (pág. 50) Nebel, *Hacendero y su mayordomo*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 9. (pág. 51) Nebel, *Mantilla. Traje de la mañana*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig.10. (pág. 52) Nebel, *Plaza mayor de México*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 11. (pág. 54) Nebel, *Plaza mayor de Guanajuato*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 12. (pág. 56) Nebel, *Indios carboneros y labradores de la vecindad de México*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 13. (pág. 57) Nebel, *Arrieros*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig.14. (pág. 59) Nebel. *Piedra del monte Malpica*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 15. (pág. 61) Nebel, *La pirámide de Papantla (llamada el Tajín)*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 16. (pág. 61) Nebel, *La pirámide de Papantla (llamada el Tajín)*. Detalle.

Fig. 17. (pág. 62) Nebel, *Ruinas de la pirámide de Xochicalco*. Detalle.

Fig.18. (pág. 64) Nebel, *Piedra del monte Mapilca*. Detalle.

Fig. 19. (pág. 65) Nebel, *Templo antiguo de los Totonacos en Tusapan*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 20. (pág. 66) Nebel, *Fuente entre las ruinas de Tusapan*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 21, 22y 23. (pág. 68) Nebel, *El zodiaco; Grupo de la piedra de sacrificio de tamaño medio natural; Teoyaomiqui o diosa de muerte*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 24. (pág. 69) Nebel, *Restauración de la pirámide de Xochicalco*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 25. (pág.73) Cesare Ripa, *América*. Tomado de Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, "La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la libertad". *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 13, 1, (julio 2011), pp.19.

Fig. 26. (pág. 75) Agostino Aglio, Grabado sobre la muestra *México antiguo* organizada por William Bullock, 1824. Tomado de

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1a/Bullock_ancient_mexico.jpg/450px-Bullock_ancient_mexico.jpg

Fig. 27. (pág. 76) Johann Rugendas, *Paisaje en la selva virgen de Brasil*, óleo sobre tela, 1830. Tomado de Pablo Diener, "Lo pintoresco como categoría estética", pp. 304.

Fig. 28. (pág.77) Nebel, *Monte virgen*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 29. (pág. 78) Dibujo de Jean-Frédéric Waldeck, Nicté-Tac, joven lacandona desnuda. Acuarela sobre papel. 50.6 X 39.7 cm. The Newberry Library, Chicago, Illinois, EEUU. Reprografía: Marco Antonio Pacheco / Raíces. Tomada de *Arqueología mexicana*, <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/iii-historia-de-la-arqueologia-en-mexico-la-epoca-de-los-viajeros-1804-1880-el>

Fig.30. (pág.78) Nebel, Nebel, *Gente de tierra caliente entre Papantla y Misantla*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig.31. (pág.83) Nebel, *Veracruz*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 32. (pág. 84) Nebel, *Rancheros*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig.33. (pág.85) Nebel, *Acapulco*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque*.

Fig. 34 y 35. (pág. 87) Nebel, *Mantilla*, detalle; *Indios de la sierra*, detalle, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque*.

Fig.36. (pág.88) Nebel, *Tortilleras*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 37. (pág.89) Nebel, *Indios de la sierra de Huachinango*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 38. (pág.91) Representación del Palo Volador en el siglo XVI (1530) (Códice Azcatitlán 1995: lam. XXVII). Tomado de Martha Iliá Nájera Coronado, "El rito del «palo volador»: encuentro de significados", pp.63

Fig. 39. (pág. 93) Nebel, *Vista de los volcanes de México desde el arzobispado de Tacubaya*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque*.

Fig.40. (pág.95) Nebel, *Interior de Aguascalientes*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig.41. (pág.96) Pedro Gualdi. *Paseo de la independencia*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 42. (pág.97) Nebel, *Vista general de las ruinas de La Quemada*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig.43. (pág. 97) Nebel, *Vista general de Zacatecas*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig.44. (pág. 108) Nebel, *México visto desde el Arzobispado de Tacubaya*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 45. (pág.113) Nebel, *poblanas*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 46. (pág.114) A. Irirarte. “La China”. Tomado de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, pp.90

Fig.47 y 48. (pág.116) Nebel, *Mantilla*, (detalle). Tomado de *Voyage Pittoresque*; Cayetano París. *Populacho mexicano*, pp. 451.

Fig. 49.50 y 51. (pág. 118) Plato de cerámica ilustrado con *Indios de la sierra de Huachinango* de Nebel. Tomado de Kohut, Karl; Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales. *Alemania y el México independiente*, pp.113; Figurillas de cerámica *Poblana y Ranchero* basados en los dibujos de Nebel. Tomado de *Artes de México*, núm. 80, pp. 7 y 43.

Fig. 52. (pág.124) Nebel, *Xalapa*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig.53. (pág.125) Nebel, *Vista general de Guanajuato*, 1836. Tomado de *Voyage Pittoresque...*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=nebel?rk=21459;2>

Fig. 54. (pág. 126) Billeto ilustrado con una litografía de Nebel, ca. 1930. Tomado de *Artes de México*, núm. 80, pp. 15.

Fig. 55. (pág.132) Casimiro Castro, “Antigüedades mexicanas”, 1857. Tomado de *México y sus alrededores*, lám.38.

Mapa 1. (pág. 42) Posibles itinerarios de Nebel, mapa elaborado por Pedro Urquijo.