

CAPÍTULO 2

Imágenes migrantes del siglo XIX En Argentina y México: estampas, libros, álbumes litográficos

María Eugenia Costa

A manera de prefacio: itinerarios, cruces, huellas

El proceso de migración de imágenes impresas en el siglo XIX fue considerado como un fenómeno multidimensional, enmarcado en una compleja trama de relaciones socio-culturales, económicas y políticas.¹ Por tanto, historiadores del arte u otros estudiosos de la cultura visual abordaron desde distintos puntos de vista estos movimientos y flujos.

Algunos consideraron los desplazamientos espaciales de los propios artistas –primero extranjeros y luego criollos– e indagaron los alcances de la difusión de las producciones plásticas sobre tópicos americanos. En ciertos casos, se analizaron las interrelaciones iconográficas entre pinturas y grabados a ambos lados del Atlántico. A estos aspectos se le sumaron las problemáticas en torno a los géneros pictóricos, con sus convenciones y regímenes compositivos. Otros examinaron los cambios en las materialidades de las imágenes junto con los soportes que las sustentan y las transfieren en un momento histórico dado. Al respecto, subrayaron las traslaciones entre dispositivos gráficos cercanos mediante diferentes técnicas de reproducción seriada. Se identificaron además las variaciones producidas en el tránsito de una a otra edición. Por otra parte, estudiaron las funciones, los usos y las apropiaciones diferenciadas de las imágenes impresas con sus respectivas modificaciones, incluyendo las relaciones con los textos escritos. Asimismo atendieron a los modos de circulación, difusión y recepción de los grabados litográficos en relación a otros consumos artístico-culturales. En particular, diversos autores investigaron el papel de las representaciones visuales e imaginarios subyacentes en cuanto a la configuración identitaria, ya sea a nivel regional o nacional. En este sentido, se considera a la cultura visual como un “lugar específico de interacción social y construcción de identidades y conflictos [...] en el marco de los procesos

¹ Es de destacar la dificultad de establecer generalidades en un contexto histórico que abarca desde la crisis imperial ibérica, la emancipación, la fragmentación producto de las luchas facciosas hasta la centralización de la autoridad estatal. A fines del siglo XIX, junto con la expansión de la industrialización capitalista y el crecimiento basado en la exportación-importación, se dio un amplio proceso de modernización.

culturales en los que se inscribe” (Malosetti Costa y Gené, 2009: 10-11). Se tiene en cuenta un concepto de visualidad que alude al de “visión socializada”: relación visual mediada por un conjunto de discursos, redes significantes, deseos e intereses (Walker y Chaplin, 2002).

Para abordar esta serie de cuestiones resulta sugestivo el concepto de imagen nómada de Belting (2007). Si bien el autor presenta esta noción para explicar la manera en que las imágenes pueden adaptarse a los diferentes medios que las portan o contienen, nos permite repensar algunas cuestiones. Por un lado, la circulación de motivos o temas iconográficos que confluyen desde diferentes puntos de producción y se ajustan a distintos formatos. Por otro lado, la copia, alusión, cita o adaptación, basadas en modelos visuales preexistentes, generalmente impresos. También el uso parcial y fragmentario de los bocetos o croquis tomados por un artista en diversas regiones o situaciones, que son reutilizados en las propias composiciones plásticas. Por último, la simbolización e interpretación resultante de todos estos itinerarios, *desanclajes* y transformaciones de las producciones gráficas.

Aun cuando las imágenes migrantes se transfieran a diferentes soportes de difusión y, por ende, se conviertan en otras representaciones visuales, guardan las marcas o huellas de sus vínculos con registros icónicos anteriores. Asimismo se les atribuyen distintas significaciones e intencionalidades en función de cada contexto temporo-espacial y social. Respecto a estos componentes materiales, convencionales u organizacionales que inciden en la producción social de sentidos, es valiosa la noción de dispositivo técnico-comunicacional.

Las diversas imágenes decimonónicas producidas en contacto con las realidades americanas migraron del papel o lienzo a la plancha metálica o piedra del taller de grabado. De allí pasaron a las láminas en el establecimiento del impresor y se multiplicaron mecánicamente. Luego se introdujeron en los “circuitos de comunicación” donde actuaron el resto de los agentes vinculados a la cultura impresa, en particular al mundo del libro (Darnton, 2010). Este tránsito de bienes simbólicos entre espacios geográficos articulados por redes comerciales enlazó consumos artísticos seculares y mercados editoriales distantes, de alcance internacional. En Europa se coleccionaron numerosos grabados en láminas sueltas o encuadernados en álbumes y se adquirieron libros con relatos de viaje e ilustraciones. En paralelo circularon las *auráticas* obras plásticas de los mismos pintores viajeros, consideradas únicas u originales (Benjamin, 1989). Es de destacar que el tipo de contemplación que requiere una obra pictórica difiere de los modos corporales de recepción de los dispositivos gráficos.

Si bien las pinturas al óleo, ténpera o acuarela y algunos álbumes lujosos tuvieron una circulación restringida, el crecimiento y diversificación de la actividad editorial implicó el acceso a un público burgués cada vez más amplio. Esto se debió a dos factores interrelacionados: la incorporación de adelantos técnicos y el abaratamiento de los costos de impresión en las primeras décadas del siglo XIX. Asimismo, las formas de comercialización se facilitaron con la suscripción a la obra completa encuadernada o la venta por entregas en forma de cuadernos con estampas sueltas.

La antedicha correlación entre los procesos económico-tecnológicos y la difusión de estos artefactos culturales se dio en primer lugar en las colecciones europeas y luego en las latinoamericanas. Progresivamente se fundaron algunos talleres litográficos en los países que nos ocupan, Argentina y México, desde mediados de la década de 1820.² La litografía, descubierta por el alemán Johann Aloys Senefelder a fines del siglo XVIII, es un procedimiento que emplea la piedra caliza en la impresión de imágenes múltiples. Esta técnica ganó protagonismo debido a sus mayores ventajas respecto al grabado en cobre o acero, en cuanto a la posibilidad de reproducir mecánicamente una gran cantidad de láminas de calidad.

En el trabajo presente se privilegiaron estos impresos en litografía, ya sean estampas sueltas o series, láminas de libros o álbumes ilustrados.³ En primer lugar, se consideraron las imágenes migrantes de artistas-viajeros, en el marco de expediciones trasatlánticas. Es de destacar que la experiencia perceptiva y vital del viaje americano se enmarcó en prácticas sociales propias del discurso de la modernidad. En segundo lugar, se analizaron algunos ejemplos de artistas extranjeros o locales que formaron parte de algunos emprendimientos editoriales en Argentina y México. Se incorporaron entonces otros recorridos a través del interior de los países, por las distintas ciudades y sus alrededores. Estas imágenes costumbristas se destinaron fundamentalmente a la circulación local. Si bien el costumbrismo en América Latina estuvo en constante diálogo y cruce con itinerarios previos y modelos visuales preexistentes, marcó un momento de modernización.

Expediciones trasatlánticas y rutas pintorescas americanas

En paralelo a los viajes de estudio a los centros artísticos como Roma, París o Munich, desde fines del siglo XVIII y durante el XIX se incrementaron las travesías de artistas europeos a Latinoamérica. En efecto, pintores y dibujantes formaron parte de expediciones destinadas a diferentes regiones del continente. Si bien prevalecieron las exploraciones con fines científicos (de orientación geográfica, botánica, zoológica, etnográfica, arqueológica), también las hubo con objetivos militares, políticos y/o mercantiles (Catlin, 1990).

Varios de los artistas itinerantes que viajaron a América poseían una formación académica y fueron contratados en equipos, con comisiones e instrucciones específicas. También se incorporaron a las exploraciones territoriales algunos artistas locales, tanto criollos como mestizos e indígenas. Desde mediados del siglo XIX era más frecuente que los artistas

² El francés Jean Baptiste Douville empleó la litografía en retratos de "hombres ilustres" hacia 1826. Pero el primer taller litográfico, instalado en 1828, fue Bacle y Cía, donde actuaron el ginebrino César Hippolite Bacle, su mujer Adrienne Macaire y el inglés Arthur Onslow (Munilla Lacasa, 1999). El impulso a la litografía durante la etapa rosista estuvo sujeto a pautas que se determinaban desde el poder político. En México la técnica litográfica se asoció a la figura del italiano Claudio Linati, quien la introdujo en 1826. Su prensa se trasladó a la Academia de San Carlos en 1828. Las primeras litografías de retratos publicadas en el periódico *El Iris* datan de 1826. Linati formó a discípulos como José Gracida e Ignacio Serrano. Otras figuras asociadas a esta técnica fueron los viajeros Jean Frédéric de Waldeck y Pedro Robert. Sin embargo, la litografía mexicana se desarrolló en el ámbito editorial a partir de 1836 (Aguilar Ochoa, 2007).

³ Si bien en la mayoría de los casos, son imágenes ligadas -aunque no subordinadas- a los textos escritos, el análisis de los mismos excede los límites del presente capítulo.

profesionales o aficionados viajaran siguiendo un itinerario individual propio, con regreso incierto, o que se establecieran definitivamente en el territorio americano.

Los *modos de visualidad* del territorio explorado y la población americana re-descubierta, se asociaron a la dominación, tanto material como simbólica, y supusieron un recorte en la masa de datos relevados (Penhos, 2005). En las expediciones político-científicas son de destacar el anclaje, complementariedad o tensión entre los distintos registros, escritos y visuales, frutos de los contactos con la otredad territorial y cultural. Los *discursos en viaje* incluyeron cuadernos con notas, informes, diarios, epistolarios y crónicas literarias junto con esquemas, diagramas, mapas, planos y dibujos. A nivel territorial, junto con los datos topológicos que fueron cartografiados, se documentaron los principales accidentes geográficos, en especial montañas y volcanes. En algunos casos se los representó como paisajes pictóricos, de clara impronta romántica. Por otro lado, se realizaron vistas panorámicas y aéreas de ciudades, plazas, calles, paseos, mercados, fachadas e interiores de edificios, etc. Aunque muchas de estas imágenes se realizaron a partir de una observación directa, recurrieron a convenciones o modelos que enfatizaban ciertos rasgos típicos. Para Catlin (1990), la tradición empírica asociada a los artistas-viajeros no sólo se alejó de la impronta académica neoclásica, sino que permitió al arte latinoamericano rescatar su carácter autóctono.

Los registros mencionados incluyeron la selección e inventario, la clasificación o catalogación de especímenes vegetales y animales como así también de los diferentes pobladores de la región. En un principio las representaciones icónicas conllevaron la construcción de lugares y seres exóticos, raros o curiosos. Luego configuraron tipos raciales y sociales característicos, con sus respectivos trajes o vestimentas, *usos y costumbres*.

Cabe señalar que el tipo social era considerado una unidad a partir de la cual se podía constituir una taxonomía de las culturas. Las singularidades de cada grupo debían ser claramente identificables, lo mismo que sus ocupaciones u oficios, para producir un “efecto de distinción” en el público receptor (Penhos, 2007). Estos sujetos aparecían a los “ojos imperiales” y a la vez asombrados de los europeos, de un modo semejante a las clasificaciones de las otras especies de la flora o la fauna. La actividad de inventario referida, cuyo fin era documentar ciertos fenómenos de la naturaleza y de la sociedad se alejó, tanto en la teoría como en la práctica, de los criterios artísticos vigentes en las academias europeas (Catlin, 1990).⁴

En los diversos *actos de reconocimiento* de las realidades americanas, se tuvieron en cuenta principios enciclopédicos e ilustrados y postulados del romanticismo, o los cruces entre ambos (Cicerchia, 2005). En la contemplación inquisitiva y descripción pormenorizada, se combinó el discurso racionalista, la valoración utilitaria, la tradición empírica, junto con la

⁴ En México se planteó una temprana instalación de un sistema de enseñanza académico que aportó convenciones compositivas. Esta institucionalización no tuvo correlato en el Cono Sur, donde se limitó a escuelas de dibujo, de perfil más técnico.

apreciación estética.⁵ De esta forma, el panorama se vio enriquecido con una poética combinación de ciencia y arte.

Para elaborar los discursos escritos y registros visuales, los viajeros se valieron de la categoría de lo *sublime*, en referencia a lo inmenso o excesivo, lo grandioso o majestuoso de ciertos fenómenos de la naturaleza. En efecto, ciertos paisajes americanos rebasaban la capacidad de aprehensión del espectador, le provocaban sensación de admiración o temor, junto con un desbordamiento emocional. Paralelamente, se elaboró el principio de lo *pintoresco*, en alusión lo no homogéneo, carente de armonía pero a la vez agradable. Junto con la valoración positiva de lo irregular, esta noción habilitó la comprensión de la variedad de ambientes y la diversidad de culturas, identificando los prototipos fisonómicos.

Así pues la invención de *rutas pintorescas* en América se convirtió en una forma de asimilar la experiencia del viaje, de reorganizar lo desestructurado, de “domesticar” e integrar lo novedoso y lo diferente (Diener, 2007). El caso del pintor-viajero-cronista alemán Johann Moritz Rugendas puede ejemplificar este tipo de itinerarios en el período pos-independiente. Por etapas se trasladó de una región a otra del continente, recorriendo enormes distancias, desde México al Cabo de Hornos. En su itinerario produjo un enorme registro en pinturas y apuntes al óleo, acuarelas y dibujos, algunos de los cuales se trasladaron al grabado.

En la mayoría de los casos las imágenes realizadas durante las travesías de los artistas-viajeros se editaron en diversos dispositivos gráficos. Entre estos artefactos culturales se hallan álbumes, atlas geográficos, carpetas con estampas, libros de viajes, publicaciones periódicas. Es importante tener en cuenta que las ilustraciones finales eran producto de un proceso fragmentado que empezaba con el boceto original, pasando por el dibujo que se realizaba a partir de éste y terminaba en la calcografía o litografía que se imprimía en otro entorno. Las diferentes fases se sujetaban a distancias tempo-espaciales. Los bosquejos se hacían por lo general *in situ* mientras que los grabados se realizaban meses e incluso años después en Europa o en América. Por otra parte se publicaban total o parcialmente e incluso en forma seriada. Esto permitió que en el proceso se filtrase la actuación de artistas amoldados a patrones culturales diferentes.

Grabados viajeros en territorio argentino y mexicano

En Argentina, las dos primeras vistas panorámicas de la ciudad de Buenos Aires datan de 1794 y se debieron al dibujante milanés Fernando Brambila, que formó parte de la expedición de Alejandro Malaspina. La *Vista de Buenos Ayres desde el camino de las carretas* (1) constituyó una imagen verosímil pero a la vez artificiosa de la ciudad. El modelo de tipo nórdico remite a las pinturas de Claude-Joseph Vernet, con los rayos solares iluminando la vista urbana (Penhos, 2005). La imagen de Brambila se estructura mediante cuatro planos diagonales que se suceden hacia el interior. En el primero se emplaza la caravana de carretas y, en el último,

⁵ El modelo fue legado por el científico alemán Alexander von Humboldt, estableciéndose como una especie de “canon”, de gran influencia a nivel literario y artístico (Cicerchia, 2005; Diener, 2007).

se ve el perfil de los edificios porteños. La aguada de Brambila fue trasladada a una plancha de cobre, con el agregado de un gran árbol en primer plano. La escena se copió ampliamente a lo largo del siglo XIX, sufriendo un proceso de apropiación y resignificación. Por ejemplo, Félix de Azara la incorporó en el atlas de su *Voyage dans l'Amérique Méridionale* editado en Francia (París, 1809). En el libro de Azara la imagen de Brambila está invertida respecto al original y así reaparece en diversas traducciones de la obra. Esta vista *Vue de Buenos Ayres* (2) circuló en estampas sueltas, en álbumes impresos en Italia o en España y en libros de viajes de distintos autores. Una reelaboración y simplificación de la imagen se publicó en uno de los volúmenes de *L'Universe Pittoresque, ou histoire et description de tout les peuples...* (París, 1840) a cargo de César Famin. Este es un compendio de textos de divulgación de viajeros famosos, dirigido a un público amplio. La “filiación brambilesca” no es directa y, probablemente, los grabadores tomaran la lámina del *Voyage...* de Azara, dada la popularidad del libro. En *L'Universe Pittoresque...* resultan evidentes los cambios: sólo aparece una carreta representada, el boyero se sustituye por una pareja, los perfiles de los edificios aparecen agrandados y se recortan sobre un fondo liso (Penhos, 2009).

Un caso significativo para el Río de La Plata, fueron las descripciones acompañadas de acuarelas que realizó entre 1816 y 1818 el marino inglés y pintor-viajero aficionado Emeric Essex Vidal. Estas se publicaron dos años después en Inglaterra como *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* (Londres, 1820). El libro incluyó veinticuatro grabados al aguatinta, coloreados a mano, realizados por J. Bluck, D. Havell, George Maile y T. Sutherland, sobre la base de las mencionadas acuarelas de Vidal (3). El artista-viajero compuso algunas vistas de la ciudad, tomadas desde el río o de los alrededores, como así también en las plazas y las calles porteñas. La mayoría son escenas de costumbres, urbanas y rurales, donde se destacan algunos tipos sociales, de distintas etnias, con sus ocupaciones u oficios.

Numerosos relatos de viajes con imágenes llevaron en sus títulos la palabra *pintoresco*, a la hora de ser publicados en Alemania, Francia e Inglaterra. Los editores decimonónicos solían invocar el rol mediador del pintoresquismo para seducir a los posibles abonados, suscriptores o compradores de álbumes y libros ilustrados.⁶ En los periódicos locales se difundían la aparición de los impresos, sus precios y lugares de venta.

Otro ejemplo interesante fue la edición del naturalista-viajero francés Alcide Dessalines d'Orbigny titulado *Voyage pittoresque dans les deux Amériques* (París, 1836). Los numerosos grabados a buril o en “talla dulce” sobre acero fueron realizados por E. Lasalle y M. de Sainson, entre otros (4). Es de destacar que las ilustraciones referidas a la región rioplatense fueron

⁶ Por ejemplo el editor Rudolph Ackermann sostuvo en el prefacio de *Ilustraciones pintorescas de Buenos Aires y Montevideo* que Vidal plasmó las “singularidades en las costumbres, maneras e indumentarias de las gentes en la forma más sorprendente”. Destacó asimismo que “ninguna ilustración gráfica de esos lugares había sido, hasta ahora, presentada al público”. A través de los relatos e ilustraciones de los viajes los lectores podían adquirir información “sin el peligro, la fatiga y el costo de visitar remotas regiones del globo” (Vidal, 1820, p. III-IV).

copiadas en su mayoría de Emeric Essex Vidal.⁷ Asimismo se reproducen algunas acuarelas de Charles Henri Pellegrini como “Plaza de la Victoria (frente al Norte)” de 1829.⁸

Otras imágenes migrantes del libro *Voyage pittoresque* de D’Orbigny provienen del álbum litográfico de *Trajes y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (1833), compuesto por series clasificadas en seis cuadernos. Estas estampas fueron realizadas por la firma *Bacle y Cia. Impresores litográficos del Estado*, taller a cargo del suizo-francés César Hippolite Bacle y su esposa, la artista Adrienne Pauline Macaire (Gluzman, Munilla Lacasa & Szir, 2013). Las imágenes, mayormente coloreadas, estaban referidas a alguna particularidad de la vida cotidiana porteña. Del mencionado álbum de *Trajes y costumbres...* se tomaron y combinaron una serie de señoras porteñas vestidas según la estación u ocasión y algunos vendedores ambulantes.

A pesar de que los modelos de referencia de las imágenes son claramente identificables, se presentan algunos cambios en la edición del *Voyage pittoresque...* de D’Orbigny. Los más notorios son la **puesta en página** con escenas narrativas superpuestas, la composición con elementos provenientes de distintas estampas, el agregado o eliminación de personajes, animales u objetos. Pero también son destacables la inversión de la orientación de las figuras, la modificación de poses o la elevación de la línea de horizonte.

Los dibujos de otro artista-viajero francés, Etienne Adolphe D’ Hastrel, se editaron en París, sin textos explicativos, en el álbum litográfico *Galerie Royale de Costumes*, en la sección dedicada a América (1846). Algunas litografías fueron reeditadas en el segundo volumen del *Musée de Costumes* (1850).⁹ En un retrato al óleo de la esposa de D’ Hastrel (5) aparece en la pared verde de fondo la estampa enmarcada de “Estanciero. Gaucho Propietario, Provincia de la Plata”. Por otra parte, resulta llamativo que la retratada -Louise-Sophie D’ Hastrel- porte el mate y luzca el mismo atuendo que la figura representada en la litografía *Mujer de la campaña*. Las figuras humanas de cuerpo entero y en tres cuartos de perfil se disponen en el eje vertical, sobre el fondo vacío de la página. La ausencia de información visual sobre el espacio lleva a destacar la vestimenta y los atributos de la pareja de hacendados. Dos de las constantes en estas imágenes de *trajes* son la posición del plano de tierra, que se ubica casi a ras de los pies de las figuras de corte academicista y la pormenorizada caracterización tipológica.

Las escenas costumbristas también habilitaron usos y apropiaciones de corte político, como en el caso de las litografías del pintor federal Carlos Morel (Amigo, 2013). En estas imágenes, todo exotismo se disolvió: ya no se trataba de la descripción de un **otro**, sino de la identificación con el régimen rosista. La iconografía del gaucho se modificó con la aparición de la montonera. Algunas obras de Morel aparecieron en la llamada “Serie Grande” de Gregorio Ibarra. Una de ellas, titulada *La media caña* (6) fue reproducida en el álbum *Usos y costumbres*

⁷ Se tomaron veintiuno de los veinticuatro grabados del libro de Vidal.

⁸ Esta imagen también se asemeja a la estampa “El Cabildo” de Gregorio Ibarra (1839) realizada a partir del dibujo de Jules Daufresne en el taller Litografía Argentina. En la llamada “Serie Chica” de Ibarra se “plagiaron” los trajes y costumbres de César Hippolite Bacle.

⁹ En 1845 se publicó también en París el *Álbum de la Plata o Colección de las vistas y costumbres remarcables de esta parte de la América del Sur*. Contenía doce litografías acuareladas por Cicero, Sabatier, Hubert-Clercet, Muller y del propio D’ Hastrel,

de Buenos Aires (1844), editado en gran formato por el establecimiento *Litografía de las Artes* de Luis Aldao. Se modificó el título por *Parada en el campo*, se eliminaron algunos personajes y objetos, pero se mantuvo la estructura narrativa y compositiva. Esta imagen se puede emparentar con las acuarelas y litografías de danzas criollas de Pellegrini, quien publicó el álbum *Recuerdos del Río de la Plata* (1841).

Carlos Morel también editó el álbum *Usos y costumbres del Río de La Plata* (1845). La viñeta de la portada representa el baile de la media caña en una pulpería de campaña, generando un cruce con la mencionada obra de la “Serie Grande”. En este álbum litográfico resalta la disposición y combinación de los pequeños motivos y de las escenas unitarias, ya sean rurales o urbanas. El artista desarrolla secuencias desde diversas vistas, multiplicando las figuras representadas (lavanderas, vendedores ambulantes, gauchos, soldados federales, carreteros, troperos, etc.). Para Amigo (2013) esta edición da cuenta de una modernización en la cultura impresa federal.

Entre los dispositivos gráficos otro ejemplo significativo es el *Álbum Pallière. Escenas americanas. Reproducción de cuadros, acuarelas y bosquejos*, que apareció por entregas entre 1864 y 1865. Lo integran cincuenta y dos litografías impresas en el taller de Jules Pelvilain a partir de los dibujos de Jean Pierre Léon Pallière. Estos fueron realizados en los recorridos por el interior de la Argentina y países limítrofes. Por el diario escrito por el artista se sabe que Pallière procedía tomando rápidos bocetos en su libreta u hojas sueltas, a medida que viajaba a lomo de mula o en carreta. En su mayoría, las imágenes migrantes de Pallière se refieren a temas y paisajes argentinos, sobre todo a la llanura pampeana y sus pobladores. El artista realizaba “cuadros compuestos”: seleccionaba y combinaba croquis tomados en sus travesías. Es decir, reiteraba los personajes en distintas posiciones, creando una “escena típica verosímil”. Asimismo modificaba las características étnicas de los personajes, como en las distintas versiones pictóricas o grabadas de “La pisadora de maíz” de 1864 y 1868 (7). Este modo de componer a partir de lo vivido y lo visto se encuentra también atravesado de referencias literarias (Penhos, 2007). Las obras de Pallière, y en especial las estampas, si bien se difundieron en Europa, fueron apreciadas en Buenos Aires como una especie de “espejo” en el que los porteños podían mirarse y reconocer lo propio local.

Un caso peculiar de cruces de imágenes entre México y la Argentina fue la adaptación de “La cuna” (1864) del *Álbum Palliere* por parte de Louis Falconnet. Este realizó una acuarela de una “Escena de interior” (1865) donde sólo modificó los rasgos indígenas de la mujer. Con la documentación y los materiales que creó y coleccionó en el período de su estancia en México, Falconnet armó un álbum personalizado en el que incluyó acuarelas, xilografías, tejidos, cartas y retratos en formato de *cartes-de-visite*. (8)

En México fue notoria la influencia de los artistas viajeros en el desarrollo histórico de la litografía. Sin embargo, durante la década de 1820 la producción gráfica no se divulgó de forma rápida. Algunos famosos álbumes litográficos como *Trajes civiles, militares y religiosos* (Bruselas, 1828) de Linati y *Vistas de México* (Londres, 1840) de Daniel Thomas Egerton, no circularon en

este país y ningún grabador mexicano los empleó como modelos para sus obras en la primera mitad del siglo XIX (Aguilar Ochoa, 2000). Hasta la década de 1830, los tipos populares mexicanos eran conocidos a través de la pintura de castas (Álvarez de Araya Cid, 2009).

En contrapartida, se reprodujeron los grabados de paisajes de los numerosos volúmenes del viaje del científico alemán Alexander von Humboldt, ya sea en calendarios, revistas literarias o periódicos de misceláneas. Muchos de estos dispositivos gráficos fueron publicados en el taller del impresor mexicano Ignacio Cumplido, quien fue el primero en adquirir una prensa movida a vapor entre otras maquinarias.

En el caso de las ruinas arqueológicas y piezas patrimoniales de las civilizaciones mesoamericanas, en el siglo XIX se editaron libros ilustrados concebidos como “colecciones de antigüedades”. Bajo el auspicio de lord Kinsborough, el artista, cartógrafo y anticuario Jean Frédéric de Waldeck publicó su *Voyage pittoresque et archéologique dans la Province d' Yucatán (Amérique Centrale) pendant les années 1834 et 1836* (Paris/Londres, 1838) (9). Aguilar Ochoa (2007) afirma que es probable que la circulación de este libro gráfico se restringiera a una elite, debido no sólo a su gran tamaño y alto costo, sino también por la postura peyorativa de Waldeck hacia los mexicanos. Sin embargo, algunas de sus láminas con tipos populares fueron reproducidas años más tarde en *El Museo Mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas* (México, 1844) o en *El Liceo Mexicano* (México, 1844). Con estas revistas se difundió el costumbrismo literario y se reafirmaron las tendencias nacionalistas (Pérez Salas, 2005). Como hasta el momento se carecían de dibujos hechos por artistas locales sobre ciertas regiones alejadas del país, el editor recurrió a las “imágenes viajeras”. Por ejemplo, “La Meridiana” de *El Museo Mexicano* –que carece de firma pero salió del taller de Cumplido– replica la estampa “Traje de mestiza de Yucatán” de Waldeck, cuya indumentaria no se corresponde con el típico huipil (10). La figura se modificó de derecha a izquierda, por no trasladar la imagen invertida. Además se limitaron los indicadores espaciales: se suprimió la exuberante vegetación, la cruz atrial y el perfil de la choza maya. También en el caso de la imagen del “Indio Yucateco” reproducida en *El Liceo Mexicano* (“Indio contrabandista del interior”, según Waldeck), se sustituyeron los arcos conventuales por un paisaje montañoso, pero se mantuvo el *contraposto* de la idealizada pose (11).

El artista-viajero más difundido en México fue el dibujante, arquitecto e ingeniero Carl Nebel, quien tuvo contacto con Waldeck y coleccionó, al igual que éste, “piezas prehispánicas”. Asimismo se relacionó con el pintor Pietro Gualdi, al cual influenció en las ambientaciones de sus óleos y en las litografías de *Monumentos de Méjico* (1841). Los registros visuales de Nebel dieron cuenta de sus recorridos por el interior del país. El artista alemán promocionó a sí mismo con gran despliegue en los periódicos locales y la copia o adaptación de sus trabajos aumentó. Aguilar Ochoa (2007) afirma que, en algunos casos, el artista alemán entabló juicios por plagios a sus imágenes.

La principal obra gráfica de Nebel, impresa en gran tamaño, se tituló *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* (París, 1836). Incluyó cincuenta planchas litográficas con texto explicativo (veinte de ellas coloreadas), además de un elogioso

prólogo de Humdoldt. El álbum, por el cuidado en su confección y su cualidad estética, gozó de amplia aceptación entre el público europeo y mexicano, sobre todo luego de su versión en español impresa en la capital francesa (1840). Uno de los atractivos del *Voyage pittoresque et archéologique...* de Nebel fue la diversidad temática: vistas urbanas, monumentos arqueológicos, trajes y escenas costumbristas, enaltecidas por una visión romántica (12). Por otra parte, la estructura compositiva y el tratamiento de las figuras humanas dan cuenta de la formación académica clasicista de Nebel (véase “Gente de tierra caliente”).

Entre las costumbres mexicanas populares se puede tomar como ejemplo la confección de tortillas de maíz. El motivo de las mujeres indígenas “tortilleras” está presente en las representaciones de Claudio Linati (1828), Jean-Frédéric Waldeck (1834) y, en particular, en las imágenes migrantes de Carl Nebel (1836). “Las tortilleras” de Nebel se trasladó al *Álbum pintoresco de la República Mexicana* (1845), editado en la “estampería” de Julio Michaud y Jean Baptiste Thomas. En este caso resultan notables semejanzas, aunque por un lado se modificó la escena de fondo (el paisaje con palmera se reemplazó por una iglesia) y por el otro lado, se sustituyó la figura de la derecha por una mujer con un niño envuelto cargado a la espalda (13).

Desde su mirada romántica, Johann Moritz Rugendas realizó dibujos de paisajes selváticos y montañosos como así también escenas costumbristas urbanas mexicanas que fueron grabados al buril y aguafuerte por G. M. Kurz. Estas imágenes migrantes ilustraron el libro del hacendado Carl Christian Sartorius *México and the mexicans. Landscapes y popular sketches* (Londres, 1852).¹⁰ La escena titulada “Citizens and market-folks”, se desarrolla frente a un puesto del mercado, donde se encuentran una dama con rebozo, un rancharo y una vendedora de frutas indígena (14). Los tres personajes son casi idénticos, aunque en posiciones cambiadas a los que realizó el dibujante y litógrafo mexicano Casimiro Castro en la lámina “Trajes mexicanos” (15). Esta imagen forma parte del famoso álbum *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (México, 1855-1856 y 1869).¹¹ Si bien en la portada tipográfica se informa que fueron “dibujados al natural” por Castro (en colaboración con Julián Campillo, Luis Auda y G. Rodríguez) resultan evidentes las influencias de las litografías de Rugendas. Las figuras se asemejan entre sí a otras del mismo álbum, aunque no se transfieren llanamente, sino que dentro de los distintos escenarios urbanos asumen nuevas relaciones con los demás tipos sociales. También es importante señalar la influencia de Casimiro Castro en otros grabadores contemporáneos.

Por último, es necesario hacer un breve comentario a uno de los casos más renombrados: la publicación literaria con litografías titulada *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854). La obra, salida de la Imprenta de Manuel Murguía, contó con la colaboración de los artistas

¹⁰ Con anterioridad los apuntes de Rugendas fueron publicados en el *Álbum de trajes chilenos* (Santiago, 1838) de Alamiro de Avila Martel. También sus dibujos sirvieron de base a las litografías del *Atlas de la historia física y política de Chile* (París, 1854) de Claudio Gay.

¹¹ La primera edición de *México y sus alrededores* se imprimió en el establecimiento de Joseph Antoine Decaen. Las estampas primero se vendieron por separado y luego fueron reunidas en un solo volumen. La nueva edición aumentada de 1869, salida de la imprenta litográfica Víctor Debray y Cía, llevó el subtítulo “Vistas monumentales, paisajes y trajes del país” y sufrió varias modificaciones.

Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo (16). Los modelos europeos -franceses, ingleses, españoles- y las relaciones entre textos e imágenes son el aspecto más estudiado, ya que fueron un éxito editorial para la época del libro ilustrado romántico (Cuardic García, 2014).¹² En un primer momento *Los mexicanos...* se vendió por entregas a los suscriptores, pero luego se editó el libro completo del cual y se realizaron algunas versiones acuareladas. Los capítulos están dedicados a un tipo social específico (como "La China", "La Chiera", "El Aguador", "El Pulquero", "El Arriero", "El Ranchero", etc.). Se consideró a aquellos personajes "pintorescos", mestizos en su mayoría. Al principio de cada apartado se sitúa una estampa a plena página y la letra capitular está ornada e incluida en una escena. La figura de cuerpo entero se ubica en un entorno reconocible, en el ejercicio de su oficio, con su indumentaria característica y atributos (Pérez Salas, 2005). Estas "colecciones de tipos" permitieron al público mexicano reconocer en la cotidianeidad ciertos aspectos identitarios, tal como eran representados por los editores, escritores e ilustradores.

Breve epílogo

Los itinerarios recorridos implicaron desplazamientos de sentidos en torno a las representaciones del territorio americano y de sus habitantes. A lo largo de la centuria resultó innegable la confrontación de miradas frente a la diversidad de vivencias, relatos e imágenes migrantes a uno y otro lado del Atlántico o al interior del continente. El intercambio implicó el acceso de un público europeo y también americano a diversos productos de la cultura visual. Distinto tipo de redes enlazaron estas producciones estéticas, no solo con sus modelos sino también con los diferentes pintores, dibujantes y grabadores que se apropiaron de las imágenes para copiarlas, adaptarlas, recrearlas y difundirlas.

Bibliografía

- Aguilar Ochoa, A. (2000). "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, N°76, Pp. 113-141. En línea. Disponible en: <www.analesiie.unam.mx>. México: UNAM.
- (2008). "Los inicios de la litografía en México: el período oscuro (1827-1837)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, N°90, Pp. 65-100. Disponible en: <www.analesiie.unam.mx>. México: UNAM.
- Álvarez de Araya Cid, G. (2009). "Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina", en *Aisthesis*, N°45, Pp. 137-153.

¹² El referente explícito e identificable de *Los mexicanos pintados por sí mismos* es *Les français peints par eux-mêmes* (1841-42), si bien lo antecedió *Heads of the people* (1840-41). Este modelo influenció a *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44) y luego a *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852).

- Amigo, R. (2013). "Carlos Morel. El costumbrismo federal", en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del CAIA* N°3, Pp. 1-10. En línea. Disponible en: <caiana.caia.org.ar>.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Pp. 16-57. Buenos Aires: Taurus
- Catlin, S. L. (1990). "El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia (3.i)". "La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco (3.ii)", en D. Ades (Dir.), *Arte en Iberoamérica* (Pp. 41-99). Madrid: Ministerio de Cultura/ Turner.
- Cicerchia, R. (2005). *Viajeros. Ilustrados y románticos en la imaginación nacional*. Buenos Aires: Troquel.
- Cuvardic García, D. (2014). "Programa de ilustraciones y plan iconográfico de las colecciones costumbristas de tipos sociales en los españoles, los cubanos y los mexicanos... pintados por sí mismos", en *Káñina*, N°2, Pp. 241-262.
- Darnton, R. (2010). *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Del Pino Díaz, F., Riviale, P., Villarías-Robles, J. J. R. (Eds.) (2009). *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Diener, P. (2007). "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas", en *Historia*, N°40, Pp. 285-309.
- Gluzman, G. G., Munilla Lacasa, M. L. & Szir, S. M. (2009). "Género y cultura visual. Adrienne Mcaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)", en *Artelogie*, N°5, Pp. 1-31. En línea. Disponible en: <www.artelogie.fr>.
- Londoño Vega, P. (2004). "El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa", en *América Exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*, Pp. 15-46. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango BANREP.
- Malosetti Costa, L., Gené, M. (Comps.) (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Munilla Lacasa, M. L. (1999). "Siglo XIX: 1810-1870", en J. E. Burucúa (Dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Vol. 1, Pp. 105-160. Buenos Aires: Sudamericana.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2007). *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- (2009). "Imágenes viajeras: de la expedición del 'Beagle' a L'Universe pittoresque", en I. Podgorny, Penhos, M. y P. Navarro Floria, *Viajes. Espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*, Pp. 45-87. Buenos Aires: Biblioteca Nacional / Teseo.

Pérez Salas, M. E. (2005). *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

Walker, J. A. & Chaplin, S. (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro.

Imágenes

1. Brambila <www.fbbva.es/TLFU/microsites/malaspina/index.html>
2. De Azara <jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCB~1~1~2055~3290001:Vue-de-Buenos-Ayres->>
3. Vidal <archive.org/details/picturesqueillus00vida>
4. D'Orbigny <gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86267486>
5. D'Hastrel <mnba.gob.ar/coleccion/obra/7316>
6. Morel <mnba.gob.ar/coleccion/obra/8077>
7. Palliere <www.prodlim.ic.gba.gov.ar/html/main.php?pagina=192&orden=&criterio=>
<mnba.gob.ar/coleccion/obra/7333>
8. Falconnet <dp.la/item/b0c95b59c0b44970402667b103daef4e>
9. Waldeck <archive.org/details/gri_33125008635555>
10. *Museo mexicano* <hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent:0004620804&lang=es>
11. *Liceo mexicano* <archive.org/details/liceomexicano01unkngoog>
12. Nebel <gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=.langES>
13. *Album pintoresco de la República Mexicana*
<digitalcollections.smu.edu/cdm/search/collection/mex/searchterm/Folio-2%20F1213%20.l45/field/all/mode/exact/conn/and/cosuppress/>
14. Rugendas en Sartorius *Mexico and the mexicans*
<archive.org/details/mexicolandscape00rudggoog>
15. Castro *México y sus alrededores*
<www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01472848655794917754480/thm0000.htm>
16. *Los mexicanos pintados por sí mismos*
<cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188.html>