

Monumentos de México tomados del natural (1841), de Pedro Gualdi. Acercamiento plástico y literario a la primera colección mexicana de monumentos y paisajes urbanos

MONUMENTOS DE MÉXICO TOMADOS DEL NATURAL (1841),
BY PEDRO GUALDI. PLASTIC AND LITERARY APPROACH TO THE FIRST
MEXICAN COLLECTION OF MONUMENTS AND URBAN LANDSCAPES

Gerardo Francisco Bobadilla-Encinas*

Resumen: La historia del arte y la de la literatura consideran que la primera colección de monumentos y paisajes realizada en México es, precisamente, *Monumentos de México tomados del natural* (1841), dibujada y escrita por el italiano Pedro Gualdi. A la vez que muestra la sólida formación académica europea de su autor —con el manejo y dominio de diversas técnicas y enfoques—, la obra revela también la gran sensibilidad y empatía que estableció con el objeto de la representación artística, México y el mexicano, al captar una imagen total del entorno nacional e identificarse e integrarse a él.

Palabras clave: literatura; artes gráficas, colección de arte; ilustración; arquitectura; monumento; monumento histórico; paisaje; artista; México

Abstract: The history of art and literature consider that the first collection of monuments and landscapes made in Mexico is, precisely, *Monumentos de México tomados del natural* (1841), drawn and written by the Italian Pedro Gualdi. At the same time that it shows the solid European academic training of its author —with the handling and mastery of various techniques and approaches—, the work also reveals the great sensitivity and empathy that he established with the object of artistic representation, Mexico and the Mexican, by capturing a total image of the national environment and identifying and integrating with it.

Keywords: literature; graphic arts; art collections; illustration; architecture; monuments; historic monuments; landscape; artists; Mexico

* Universidad de Sonora, México
Correo-e:
gerardofranciscobobadilla@
gmail.com
Recibido: 10 de marzo de 2021
Aprobado: 6 de septiembre de 2021



Con un brillante desfile encabezado por Agustín de Iturbide, el Ejército Trigarante hizo su entrada triunfal a la Ciudad de México el 27 de septiembre de 1821. Este evento marcó la conclusión de la guerra de Independencia de México contra España iniciada once años antes, el 16 de septiembre de 1810, pues representó la toma del espacio-tiempo del poder político por parte de los insurgentes.

Para el país, la consumación de la independencia supuso el inicio de un largo, contradictorio y, casi siempre, sangriento proceso de alrededor de 46 años para poder definir y conciliar un proyecto de nación¹ que lo encauzara por las vías del progreso decimonónico. Dicha aspiración comenzó a cristalizar solo a partir de 1867, de la mano de la República restaurada (1867-1876) y el porfiriato (1876-1910), pues frente al aburguesamiento afrancesado de la sociedad citadina, en la provincia y los campos de México siguieron vivas las estructuras y tensiones del antiguo régimen. Sin embargo, para el exterior, es decir, las potencias extranjeras —Inglaterra, Francia, Alemania, Bélgica— que durante siglos habían visto los límites del otrora imperio español americano como cercados por murallas infranqueables que poco o nada dejaban vislumbrar acerca de los contornos físicos y culturales de esas posesiones —salvo el evidente brillo argentino del oro y la plata— debido a las rígidas medidas proteccionistas que regulaban el tránsito por el virreinato, la caída del sistema colonial implicó, literalmente y en el corto plazo, el redescubrimiento del antaño Nuevo Mundo. Y es que, salvo Francia en Haití, en la Guayana francesa y en la parte este de Canadá, Inglaterra en Jamaica y las trece colonias, Portugal en Brasil y Holanda en la Guayana, realmente poco conocía Europa

1 El cual, al final, se firmó con sangre, con el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, quien fincó su imperio sobre el filo de las bayonetas francesas entre 1864 y 1867.

de América, pues las expediciones científicas realizadas por España:

[casi nunca] desembocaron en publicaciones de acceso general. Incluso en la época de la Ilustración, la política del secreto privó sobre todo lo concerniente a las posesiones indianas. Ante la falta de divulgación del conocimiento geográfico y la carencia de información escrita sobre el verdadero estado de las posesiones españolas en el Nuevo Mundo, las tierras mexicanas, como las del resto del continente, constituyeron siempre un enigma para el mundo, incluso en los medios científicos europeos (Cramussel, 1998: 334).²

Con el inicio de la vida independiente y la derogación de las medidas proteccionistas, un gran número de extranjeros recorrió el país con la finalidad de establecer nuevos pactos políticos y comerciales. Hombres de su siglo al fin y al cabo, muchos de esos representantes de gobiernos extranjeros o inversionistas que buscaban ampliar sus mercados o fuentes de insumos tenían una perspectiva y sensibilidad románticas que los impelía a complementar sus negocios con el relato de las características tanto físicas como culturales e idiosincrásicas de los hombres y espacios con los que trataban, como un medio para conocer y obtener así ventajas en esas relaciones. Varios remataban sus informes gubernamentales y mercantiles, incluso sus cartas particulares,³ con testimonios o crónicas histórico-culturales cuyas características podrían

2 En este contexto, deben mencionarse como caso de excepción los trabajos de Alexander von Humboldt, resultado de sus expediciones por América; me refiero a *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810) y *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España* (1811), estudios realizados con base en la observación directa.

3 Aquí podemos incluir al inglés Henry Ward, comisionado de asuntos mercantiles; el italiano Claudio Linati, periodista y litógrafo carbonario; el francés Mathieu de Fossey, ingeniero y colono agrícola; el alemán Karl Nebel, pintor; el francés Jean-Frédéric Waldeck, explorador y minero; John Phillips y Alfred Rider, mineros, entre varios otros.

asociarse a los cuadros costumbristas literarios. Estos documentos iban acompañados de dibujos y pinturas, lo cual les permitía un conocimiento cabal del espacio-tiempo mexicano desde una perspectiva romántica pintoresquista con la que articulaban una imagen un tanto idealizada y exótica del hombre y del entorno nacional, que servía como un primer acercamiento a esa realidad humana y cultural poco conocida.

Algunos de esos testimonios devinieron en interesantísimas colecciones plástico-literarias de arquetipos, paisajes y monumentos, como *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828), de Claudio Linati; *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834* (1836), de Carl Nebel; *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán entre 1834 y 1836* (1838), de Jean Frederick, Waldeck; *e Incidentes de viajes a Centroamérica, Chiapas y Yucatán* (1841), de Frederick Catherwood. También destacan las obras de Daniel Egerton, John Phillips y Alfred Rider, Karl Sartorius y Johann Moritz Rugendas.⁴ La historia del arte mexicano ha llamado a este grupo de artistas extranjeros los ‘pintores viajeros’, sumamente influyentes para el desarrollo de una de tantas páginas bellas y definitorias de la cultura y la literatura nacionales, la de los álbumes de monumentos y paisajes.

Debido, por un lado, a la inestabilidad política de México durante las primeras cinco décadas de vida independiente, en las que el país sobrevivió penosamente a múltiples asonadas internas e intervenciones extranjeras, provocando la carestía de la vida en general, de papel y tinta en particular, lo que puso en crisis a la exigua industria editorial de la época (Aguilar Ochoa,

2000; Pérez Salas, 2009); y por otro a que, entre 1826 y 1843, se dieron los contactos iniciales y el gradual aprendizaje y dominio de la litografía⁵ por parte de los impresores mexicanos (Aguilar Ochoa, 2012), muchas de esas colecciones compuestas por los pintores viajeros fueron editadas y distribuidas en y desde Londres, París o Bruselas.

Esos textos plásticos y literarios fueron conocidos y apreciados por las élites mexicanas, quienes tenían la capacidad material e intelectual para adquirir los compendios y leerlos en francés o inglés, las lenguas originales en que se escribieron, o en las escasas traducciones realizadas; también fueron estimados por el pueblo mediante la reproducción de alguna lámina en los periódicos y revistas culturales de la época. Lo importante e interesante de la divulgación de esas obras en el país fue que, junto con otras expresiones de la vida cultural —como el surgimiento de diversos proyectos editoriales, muchos de ellos de la mano o como complemento de los programas literarios de asociaciones como la Academia de Letrán (1836-1849) —, comienza a impulsarse entre los mexicanos la necesidad de articular un discurso escriturario y plástico nacional, un conjunto de valores, códigos y representaciones con los que expresar tanto su identidad como su emancipación mental y cultural frente a España. Si bien la instauración de esa palabra propia había dado inicio consciente y sistemáticamente con el proyecto de mexicanización de la literatura y la cultura nacional planteado por la Academia de Letrán (Campos, 1997; Pacheco, 2013), realmente comenzó a cristalizar a partir de 1843 gracias a los periódicos y revistas que, desligados ya de la agrupación (Tola de

4 El caso de Karl Sartorius es muy especial: la obra que escribió originalmente en alemán, *México y los mexicanos* (1850; traducida al inglés en 1858, la versión más conocida), fue ilustrada por Johann Moritz Rugendas en un acto de interdependencia discursiva única, pues tanto el texto escriturario de Sartorius como el plástico de Rugendas se complementan de manera natural.

5 La litografía es una técnica de impresión de imágenes inventada en 1796 por el alemán Aloys Senefelder que ofrecía mayor nitidez en la reproducción de imágenes y que era mucho más económica que el grabado, el cual había sido la forma de edición más utilizada durante siglos. Fue introducida en México por el italiano Carlos Linati en 1826, quien realizó las primeras litografías para la revista *El Iris*, de la que fue cofundador junto con el cubano José María Heredia y su coterráneo Florencio Galli.

Habich, 1994), paradójicamente asumieron como suyos y continuaron el ideario mexicanista y la labor editorial de la entidad lateranense —como *El Museo Mexicano*, la *Revista Científica y Literaria de México*, el *Álbum Mexicano*—. Dichos proyectos incorporaron a la miscelánea genérica y discursiva que les daba ser y sentido la composición literaria y plástica de artículos y cuadros de tipos, escenas y monumentos, gracias al conocimiento del costumbrismo pintoresquista español y al dominio de la técnica litográfica que a la fecha habían alcanzado los impresores mexicanos (Aguilar Ochoa, 2012), de entre los cuales, para el final de esa década, las representaciones de escenas y monumentos se habrían convertido en las dominantes (Pérez Benavides, 2007).

En este marco, la publicación de *Monumentos de México tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi* —cuya primera edición data de entre 1840-1841, y la segunda, de 1841-1842— constituye un hito dentro del desarrollo de la plástica y la literatura nacional, pues establece al álbum como un texto fundacional dentro de la historia del arte y las letras mexicanas del siglo XIX, esto es, una resolución ética y estética modélica dentro de la naciente tradición artística y literaria nacional. La obra fue la primera colección de monumentos compuesta e impresa en el país y se adelantó incluso, a la publicación de *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, que en 1842 comenzaron a editar en París Jenaro Pérez de Villaamil y Patricio de la Escosura, obra considerada, hasta ahora, el primer compendio de su tipo en el mundo hispánico (Ortega Fernández, 2010).

Monumentos de México, si bien muy mencionado, ha sido poco estudiado como formalización artística del mundo producto de la integración de dos discursos, el plástico y el literario, por parte de la historia del arte y de la cultura literaria nacional. Una y otra disciplina han estudiado la obra desde sus códigos particulares, la imagen y la palabra escrita respectivamente, dejando

de lado el planteamiento autoral que lo concibió desde la segunda edición (la definitiva) como un todo o unidad significativa a partir de la interrelación e interdependencia de los códigos discursivos de la plástica, basada en la comprensión sensible de los objetos representados, y del texto, que se sustenta en la comprensión intelectual de los mismos. Quizás debido a la inmediatez del conocimiento sensible, plástico, casi siempre se ha privilegiado el estudio del primer enunciado, el de la imagen, marginándose o asumiéndose como un anexo meramente circunstancial la parte escrituraria, literaria por eso, que compone el álbum. Esa es la inferencia a la que inducen las investigaciones más sugerentes y reconocidas sobre la obra en particular y sobre las colecciones de monumentos y vistas urbanas en general (Aguilar Ochoa, 2012, 2019; Ramírez Rojas, 1985, 1986, 2009, 2013), las cuales destacan solamente las particularidades visuales del documento, reduciendo a un mero dato anecdótico el señalamiento de que iban acompañadas por un ‘cuadro histórico descriptivo’.

Por ello, asumiendo que *Monumentos de México tomados del natural* es un texto bivocal, esto es, tanto un enunciado compuesto y recibido en su momento (1841-1842) como la integración de dos discursos, abordo de manera conjunta el estudio y comprensión de sus más destacados aspectos plásticos y literarios. Sustento mi acercamiento al texto de Gualdi en particular, y a las manifestaciones literarias, artísticas y culturales en general, en los planteamientos teóricos de Mijail Bajtin en “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, y de Juri Lotman en *Estructura del texto artístico y La semiósfera. Semiótica de la cultura y el texto*, referentes a que los contenidos y valoraciones de toda obra de arte (literaria, plástica, musical, arquitectónica, cultural en suma) realizan y proyectan su significación mediante la selección e integración consciente de distintas formas discursivas y recursos artísticos que le otorgan un carácter estético a determinadas preocupaciones

cognoscitivas y éticas.⁶ Por tal razón, apoyándose en este marco comprensivo, busco describir y explicar el entramado que es Monumentos de México, de Pedro Gualdi, un todo producto de las interrelaciones e interdependencias habidas entre dos códigos o lenguajes, sin reducir ni privilegiar la significación de la obra solo a una de las dimensiones implicadas.

MONUMENTOS DE MÉXICO, PRIMERA COLECCIÓN DE MONUMENTOS Y VISTAS URBANAS DESDE UNA PERSPECTIVA MEXICANA

En 1805, Madame de Staël había publicado *De la literatura, considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*, obra conocida entre los letrados y artistas mexicanos e hispanoamericanos, ya en la lengua original ya en la traducción al español que la parisina Imprenta de Pillet realizó en 1829, como lo revelan diversos artículos y consideraciones de José María Heredia en 1826 y de José María Lafragua y Luis de la Rosa en 1844. En ese ensayo, la escritora francesa, condicionada por la concepción de que la literatura era todo lo escrito (Gunia, 2008; Urrejola, 2011), desarrollaba la idea de que el texto literario era expresión concreta y original de los valores e imágenes de la sociedad del momento de la enunciación.

Pero además, la obra de Madame de Staël, sistematizando muchas de las ideas de su época, planteaba el hecho de que el grado de desarrollo civilizatorio de un pueblo estaba dado por el número de instituciones y organizaciones culturales y artísticas que había sido capaz de conformar a lo largo de su historia, así como por el

grado de relaciones establecidas entre ellas, pues se expresaba de esta manera la complejidad de ese entramado sociohistórico (Staël, 1829).⁷ En este contexto, la diversificación e interrelación de instituciones políticas y legislativas; la fundación de academias de ascendencia ilustrada, como las de historia, artes, lengua, geografía, ciencias; la celebración de tertulias literarias, veladas musicales, representaciones teatrales; y la erección de edificios y plazas monumentales contribuía a otorgar legitimidad y representatividad histórica y progresista a una sociedad determinada.

En este efervescente contexto intelectual, van a adquirir particular significado y trascendencia las colecciones de monumentos y vistas urbanas, pues, como señala Patricio de la Escosura,

conocer la arquitectura de un pueblo es conocer también al pueblo mismo, al menos en general y con respecto al grado de civilización en que se halla. Ciertamente no basta el estudio de los monumentos, por profundo y aprovechado que sea, para escribir la historia. Enemigos de exageraciones, nos guardaremos de incurrir en esa: pero sostendremos con íntimo convencimiento que sin el auxilio de aquel importante ramo de los conocimientos humanos [esto es, de la arquitectura], jamás podrá formarse cabal idea de la índole, carácter, é ilustración de un estado (Pérez Villaamil y De la Escosura, 1842: 10) [Las cursivas son mías].

Como se colige de la cita, la pintura y la reflexión literaria de monumentos y paisajes que conformaban esas colecciones no respondían solo a una melancólica añoranza o a un interés meramente pintoresquista por representar las edificaciones antiguas (Ortega Fernández, 2010), sino

6 Estudiosos como Peter Burke, Erwin Panofsky, Jean-François Botrel y W.J.T. Mitchel han abordado, desde una perspectiva interartística, algunos tipos de discursos bivocales, híbridos, como los que me interesan. Sin embargo, quizás porque sus perspectivas y planteamientos teóricos así lo determinan, sus análisis privilegian el estudio de la imagen en demérito del de la palabra y sus elecciones discursivas.

7 Madame de Staël utiliza el concepto 'institución social' para referirse a todas las prácticas de la vida social y cultural indicadoras del progreso civilizatorio de una nación. Y es que la escritora francesa asocia la realización de manifestaciones culturales e institucionales diversas con el grado del progreso material alcanzado por una sociedad, debido a que permite complejizar, diversificar e interrelacionar los ámbitos de acción de la colectividad.

que estas expresiones eran concebidas como testimonios de un temperamento y forma de ver y entender el mundo. Sus características y distribución, su diseño estructural en suma, se consideraba que expresaban una manera de organizar y establecer una relación del individuo con su entorno, determinada siempre por la circunstancia histórica que condicionaba tales realizaciones arquitectónicas. Los planteamientos de Patricio de la Escosura, que se basaban en el imaginario pasatista romántico de ascendencia alemana e inglesa, como explícitamente reconoce Pablo Piferrer en su Introducción a *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1865) (1843: 3), fueron retomados conscientemente y de manera muy original dentro de la tradición artística y literaria hispánica, pues se les otorgó la función no solo de representar melancólicamente las edificaciones del pasado, como sucedía en el norte de Europa, sino de ser un testimonio de la historia.

Como resultado de estos presupuestos teóricos y conceptuales, y de todo este imaginario romántico historicista, entre finales de 1840 y enero de 1841,⁸ en la capital de la república mexicana se publicaron por separado, como edición de autor y con gran éxito de ventas, doce láminas sobre monumentos y sitios de la Ciudad de México, a las cuales acompañaba como obsequio una portadilla para el caso de que el lector quisiera encuadernarlas como libro.⁹ Casi al terminar ese mismo año e inicios del siguiente, la casa impresora de Massé y Decaen, ante

la buena acogida del público y la ganancia económica segura que implicaba, imprimió y sacó a la venta con igual éxito un portafolio integrado por el mismo número de láminas, que ahora iban acompañadas por un cuadro descriptivo histórico-costumbrista. El título del álbum o colección era Monumentos de México tomados del natural, mismo que había sido realizado por el artista italiano Pedro Gualdi (1808-1857). El reconocimiento a esta obra y la trayectoria de Gualdi fue constante a lo largo de ese siglo en México, como evidencia la reimpresión de varias de sus láminas en publicaciones como El Mosaico Mexicano, El Almacén Universal, el Álbum Pintoresco de la República Mexicana (h. 1850), además de las perspectivas y ángulos que ayudó a establecer dentro de la práctica de las colecciones de vistas y paisajes urbanos en México.

Afirma Jorge Alberto Manrique (1997) que Pedro Gualdi nació en Carpi, Módena y fue hijo de una familia de sirvientes. Desde pequeño comenzó a mostrar aptitudes para el dibujo, por lo que

su párroco y maestro le encontró cualidades y a través del obispo lo hizo ingresar a los 16 años a la Academia Astetina de Bellas Artes en la ciudad ducal. Después continuó, becado, en la famosa Academia Brera, de Milán, donde se relacionó, siempre con beca, con Domenico Mazzoni, quien dirigía la escuela de pintura escenográfica en el teatro ya para entonces famoso de la Scala de Milán. Con una todavía parca obra de *vedute* de interiores y vistas urbanas y su entrenamiento de escenógrafo, Gualdi se engancha, buscando una mejor situación social y quizá con un aliento romántico, en la compañía operística de Napoleona Albini, famosa diva, a México [...] A finales de 1835 y principios de 1836 llega y se enamora de la ciudad (Manrique, 1997: s/n).

Gualdi permaneció en el país luego de que la compañía regresó a Europa, desempeñándose

8 Al respecto no hay nada definitivo, algunos historiadores del arte documentan que la primera edición de las imágenes se realizó entre 1840 y 1841, otros fechan su impresión y venta entre 1839 y 1841. En lo personal, me adscribo a los planteamientos de Mayer (1996), para quien Gualdi realizó y vendió las láminas entre 1840-1841, pues en 1839 todavía estaban vigentes sus obligaciones laborales con la compañía de ópera italiana que lo había traído a México.

9 Roberto L. Mayer (1996) indica que, dado el sistema de comercialización por entregas vigente en la época, era costumbre el regalo de la portadilla a los lectores para que realizaran individualmente la encuadernación si fuera su intención. En el caso concreto de *Monumentos de México*, es de lamentar que, al parecer, haya tenido poco éxito esta práctica entre los suscriptores, pues solo se conocen dos ediciones originales del compendio.

como litógrafo y pintor. Aunque se ha dicho insistentemente que fue profesor de perspectiva en la Academia de San Carlos, “Andrés Reséndiz, historiador e investigador del Instituto Nacional de Bellas Artes, pone en duda esta versión porque no se han localizado documentos que confirmen alguna relación de esta institución con Gualdi” (Salmerón 2016: s/n). El italiano migró a Nueva Orleans alrededor de 1853, donde realizó diversos trabajos arquitectónicos y pictóricos, allí murió en 1857.

Aunque la crónicas periodísticas y reseñas históricas de la época no hablaban sino esporádicamente de la escenografía de las óperas representadas por la Albini, cuando lo hacían alababan los decorados (Manrique, 1997: s/n; Olavarría y Ferrari, 1895: 77), en un reconocimiento a la calidad del trabajo escenográfico y litográfico de Gualdi, que llamó la atención entre el público mexicano desde el primer momento. Una vez establecido en la república —estancia que se prolongó durante los siguientes quince años—, el artista continuó pintando escenografías para el Teatro de los Gallos y el Teatro Nacional de la Ciudad de México (Aguilar Ochoa, 2019). Aparte de su labor como decorador de telones, particularmente importante para la historia del arte y de la literatura en México, fueron reconocidas sus capacidades plásticas, mismas que le permitieron integrarse activamente a la vida cultural y editorial del país. En las revistas *Almacén Universal* (1839-1840), *El Mosaico Mexicano* (1840-1842) y *El Museo Mexicano* (1843-1846) aparecieron publicadas litografías suyas que completaban diversos cuadros literarios pintoresquistas, y colaboró con dibujos para casas impresoras francesas vecindadas en la capital del país, como las de Michaud, Fournier, Massé y Decaen durante la década de 1840-1850. En todos los trabajos, Gualdi firmaba y se proyectaba como un artista plástico de perspectiva que buscaba dar cuenta cabal de la tridimensionalidad espacial de escenas y monumentos, gracias a la cual creaba una impresión realista que

en escenografías, litografías y pinturas ayudaba a producir un efecto casi retratístico, muy novedoso y reconocido en su momento, que contribuía a reforzar la comprensión y verosimilitud de las situaciones representadas. Por su formación académica en Milán, seguramente conoció la tradición romántica de paisajes y monumentos y dominó su técnica, así lo revelan sus diálogos plásticos con Nebel, al que, por lo demás, conoció y con el que trabó amistad en México.¹⁰

Como señalé antes, en vida del pintor, *Monumentos de México* tuvo dos ediciones, la primera fue de autor, en 1840-1841, con láminas impresas en distintos talleres (los de Jules Michaud, Hipólito Salazar, August Decaen), lo que en principio explicaría las diferentes texturas de las litografías (aunque la calidad plástica era la misma); mientras que la segunda respondió a un proyecto editorial formal desarrollado entre 1841 y 1842, concebido y articulado desde el principio como un todo, que ejecutó y comercializó la casa de Massé y Decaen, constituida en 1840. La dimensión plástica de la obra presenta en la segunda edición variantes de enfoque y ángulo en ocho de las doce láminas que lo componen, además de que aquí, precisamente, el autor incorporó los cuadros histórico-costumbristas.¹¹ Basándome

10 Carl Nebel había publicado en 1836 *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834*. En ese texto captó muchos de los monumentos, vistas urbanas y naturales, y escenas costumbristas que se fijaron dentro del imaginario cultural y plástico en torno al país. Pedro Gualdi conoció a Carl Nebel en México “y trabaron cierta amistad; prueba de ello es que, en 1841, colaboraron en la elaboración de una lámina que lleva por título “Vista occidental del Jardín Botánico de la ciudad de Guadalajara” (Aguilar Ochoa, 2000: 131). Sin duda, el litógrafo italiano dialogó con la influyente obra de Nebel, pues algunos de sus trabajos retoman temas y ángulos planteados por el pintor alemán, los cuales originaliza y trasciende gracias a su manejo de la perspectiva y el esfumato.

11 Llamo cuadros histórico-costumbristas a los textos escriturarios —literarios por eso, según la preceptiva de la época— que acompañaron a los textos plásticos a partir de la segunda edición de *Monumentos de México*. Con base en la descripción plástica y escrituraria de edificaciones y paseos, buscaban fijar un origen histórico (arquitectónico, cultural, político a veces) para la nación emergente, a la vez que revelaban dinámicas representativas de la vida cotidiana de la

en los criterios de la ecdótica (Higashi, 2013), considero que la edición de 1841-1842 es el *codex optimus* o el testimonio que se aproxima más al texto ideal que buscó presentar Gualdi, por lo que es la que utilizo en este trabajo. Roberto L. Mayer (1996) señala que esta versión, de la cual hay ejemplares en los acervos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, es la más conocida, pues de la primera solo han sobrevivido dos ejemplares hasta nuestros días, que pertenecen a coleccionistas privados.

Quizás sin profundizar ni tender nexos directos entre ellos, se ha especulado acerca de la posible influencia de Gualdi en pintores y litógrafos mexicanos, sobre todo en Casimiro Castro:

no es casual que algunos investigadores insistieran en este asunto pues, independientemente de la atmósfera y la ambientación que cada uno desarrolla, el control de la perspectiva arquitectónica es manifiesta en ambos estilos. [...] Aunque las analogías existentes en el trabajo de estos creadores no son suficientes para aseverar de manera decisiva un aleccionamiento directo, si así fue, quizá el encuentro bien pudo darse en algún establecimiento litográfico que no fue la Academia [de San Carlos]. Por ejemplo, entre 1851 y 1852, cuando el italiano y nuestro connacional realizaron litografías para la revista *La Ilustración Mexicana*, tuvieron la posibilidad de coincidir al trabajar en los talleres responsables de la factura (José Antonio Decaen e Ignacio Cumplido). En todo caso, es factible que Castro conociera las

época. Considero que la relación imagen-literatura en las colecciones de tipos, monumentos, vistas y escenas no fue solo complementaria sino intencional por parte del autor, pues mientras la parte plástica mostraba la sublimidad sensorial de los edificios, la escrituraria comentaba y contextualizaba: reconocer y explicar, aunque sea de manera general, esa simbiosis entre pintura y literatura, es el objetivo integral, semiótico, de este texto.

publicaciones del italiano y realizara las observaciones respectivas (Reséndiz, 2003: 9-11).

Aparte de plantearse estas posibles influencias de perspectiva y encuadre en la obra plástica de Castro, hay que señalar que, entre los años 1840 y 1850, las litografías de *Monumentos de México* fueron reproducidas —plagiadas, afirmo coincidiendo con Toussaint (1934: 9)— por otros autores en sus propias colecciones. Fue el caso de Urbano López, quien publicó bajo el sello de la Estampería de Julio Michaud y Thomas el *Álbum pintoresco de la República Mexicana* alrededor de 1850, copiando grosera y burdamente los dibujos del italiano, a los que superpuso figuras tomadas de otras litografías de Carl Nebel. Otro tanto pude decirse de los ingleses John Phillips y Alfred Rider, quienes reprodujeron varios trabajos de Gualdi en *Mexico Illustrated* (1848). Afirma Roberto L. Mayer (1996) que, aunque se trató de plagios absolutos, el concepto de derechos de autor de la época impidió al italiano realizar reclamos legales, pues la legislación asociaba esa autoría con los impresores, no con los artistas, quienes eran vistos y considerados como artesanos anónimos. Podría matizarse tal interpretación con base en el hecho de que Gualdi vendió los derechos de sus láminas a la Estampería de Michaud y Thomas, por lo que al menos el *Álbum pintoresco*, de Urbano López (h. 1850), no plagió las litografías, sino que le fueron cedidas por los impresores.

Las doce láminas y artículos costumbristas que componen la segunda edición de *Monumentos de México* son los siguientes: “Catedral de Méjico”, “Plaza de Sto. Domingo y Aduana”, “Interior de la Universidad de Méjico”, “Santuario de N. S. de Guadalupe”, “Interior del Colegio de Minería”, “Colegio de Minería”, “Interior de la Catedral de México”, “Alameda de Méjico”, “Paseo de la Independencia”, “Claustro del Convento de Na. Sa. de la Merced”, “Cámara de los Diputados” y “Casa Municipal”. Cada una de esas litografías está dibujada en blanco y negro y

compuesta a partir de dos o tres técnicas o recursos plásticos básicos. Algunas de estas obras recurren a los panoramas, esto es, la captación del horizonte o escena citadina desde una perspectiva circular, en la cual

el espectador se ubicaba en el centro de la sala y daba la impresión de contemplar su ciudad [o el monumento representado] desde las alturas, como si se hubiera ubicado en la cúspide de una torre, [en un balcón o azotea] (Pérez Salas, 2017: 103-117).

Otras representaciones, como “Alameda de Méjico” y “Paseo de la Independencia”, fueron realizadas a partir de la técnica de los paisajes italianos —también llamados paisajes colonizados—, consistente en la descripción de escenas, sitios y paseos naturales en los que la exuberancia de la naturaleza ha sido dominada o manipulada por el hombre, quien convive armónicamente con ella, manifestando su capacidad para perfilarla. Por último, habría que mencionar aquellas que se sujetan a la descripción panorámica de interiores —como “Interior del Colegio de Minería”, “Interior de la Universidad de Méjico” e “Interior de la Catedral de México”, donde el virtuosismo de Gualdi llega a su clímax—, que buscaba representar la grandiosidad sublime de la obra humana. Hay que señalar, además, que la colección logró establecer un ritmo visual y narrativo particularmente bien logrado, pues alterna distintos enfoques o puntos de vista, como las perspectivas lineal, oblicua e invertida, que ayudan a captar y dinamizar la percepción de los monumentos y espacios naturales; asimismo, realiza un manejo único del esfumato para crear un efecto de profundidad y definir el punto de fuga.

Si bien la composición de algunas láminas revela cómo algunos pintores viajeros habían fijado ya dentro del imaginario artístico y cultural ciertos enfoques y encuadres (como sucedía con la catedral de la Ciudad de México, casi siempre representada en panorámicas en diagonal

desde el suroeste, como había hecho Carl Nebel. Sin duda Gualdi, pintor de perspectiva, como se autonombra, logró captar en su estampa de forma minuciosa los detalles del monumento y la textura del terreno, lo cual, sin menoscabar el trabajo del alemán, revela su sensibilidad y capacidades pictóricas (Figura 1).¹² En este sentido, es pertinente afirmar que:

Los edificios, calles y plazas que dibuja Gualdi adquieren plasticidad, no solo por la propia sombra que proyectan, sino también por las sombras de las nubes. Las distancias se hacen palpables por la difuminación en el dibujo, los segundos y terceros planos se hacen cada vez más suaves haciéndonos sentir su lejanía (Mayer, 1996: 88).

FIGURA 1. “PLAZA MAYOR DE MÉJICO”, DE CARL NEBEL



Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mejicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834 por el arquitecto Don Carlos Nebel; 50 láminas litografiadas con su texto explicativo (1840).

Fuente: Smithsonian Libraries.

12 No puedo dejar de mencionar que, quizás, la formación de los artistas condicionó muchas de sus resoluciones plásticas: Carl Nebel, arquitecto, apostó por la precisión de diseños y líneas, en tanto que Pedro Gualdi, escenógrafo y pintor, se decantó por los efectos dramáticos de la perspectiva y los puntos de fuga.

Si bien los efectos de luces y sombras se explotan a lo largo de todo el portafolio, sin duda, las facultades para el dibujo de monumentos de Pedro Gualdi alcanzan un punto sublime en algunas de las estampas de espacios cerrados, sobre todo en “Interior de la Catedral de Méjico”. Y es que el dominio pictórico del artista le permite captar y reproducir los claroscuros, las filtraciones del sol por las ventanas, plasmando esa vaporosidad aérea de la luz que crea un efecto de grandiosidad dramática y melancólica, como puede advertirse también en otras láminas, como “Interior del Colegio de Minería”, “Interior de la Universidad de Méjico” y “Alameda de Méjico”.

Como a otros pintores de paisajes y monumentos (Pérez de Villaamil y Parcerisa), a Pedro Gualdi se le ha criticado que sus personajes “son rígidos y carecen de vida” (Mayer, 1996: 88-89), pues se ven minúsculos y aparentemente no realizan una acción de manera natural. En el mismo tenor, se ha dicho que “presenta a las personas como un elemento secundario, que están ahí sólo para dar escala a los monumentos” (Milán López, 2018: 99). No comparto esta consideración, que además encuentro injusta. Y es que debido a que la intención de la litografía es destacar la grandiosidad de la edificación, me resulta lógica y comprensible la representación de la pequeñez del hombre frente a la inmensidad de sus obras monumentales, sin captar la minuciosidad de expresiones y acciones.

Se suele explicar esta falta de naturalidad de las figuras argumentando que fueron realizadas por otros dibujantes, según se estipuló en el contrato del 10 de febrero de 1841, celebrado entre Gualdi y la casa impresora de Massé y Decaen (Aguilar Ochoa, 1997; Mayer, 2012), una práctica común, por lo demás, en los talleres de la época, que seguían funcionando como gremios. Puedo compartir tal interpretación, aunque eso no desdice el señalamiento estilístico de que el tamaño y actitudes de arquetipos y escenas costumbristas se integran naturalmente, a mi parecer, al entorno representado, pues su pequeñez

(y la subsecuente falta de ‘naturalidad’ y detalle de gestos y actitudes) contribuye a dinamizar la grandiosidad sublime de las edificaciones retratadas. Hago esta afirmación teniendo en mente muchas de las láminas que componen *España artística y monumental* (1842-1850), donde las minimizadas figuras humanas, que parecieran estar posando, cumplen meramente con una función incidental, mientras que en *Monumentos de México* representan una situación o escena socio-cultural provista de significado en sí.

Uno de los grandes méritos éticos y estéticos de *Monumentos de México* radica en que plantea una imagen total de la sociedad y tradición mexicana, lo que le permite reconocer y esbozar en miniatura (y de manera rígida, si se quiere) la diversidad de la vida no solo cultural sino social del país. De esta manera pueden percibirse los arquetipos con los que entonces solía identificarse a México y al mexicano (el aguador, la china, el rancharo, el indio, el vendedor de pájaros), así como diversas escenas costumbristas (los escorzos de la cabalgadura del rancharo, el arriero que conduce su recua de mulas, en “Santuario de N. S. de Guadalupe”; los cocheros o taxistas de la plaza mayor y los malabares del cargador, en el dibujo de la “Catedral de Méjico”. Asimismo, el litógrafo codea a estos personajes con los burgueses y aristócratas de la época, los clase-medieros y comerciantes (puede reconocerse en “Santuario de N. S. de Guadalupe” al matrimonio que lleva su itacate en un pañuelo o al extranjero vestido con chaqueta a la francesa que admira la plaza mayor en la “Catedral”, con los caballeros que en traje de montar platican sobre sus cabalgaduras), lo que le da un dinamismo y significado sociológico muy particular a los textos de Gualdi, como puede observarse en los detalles de sus litografías, estableciendo así una diferencia con los pintores viajeros como Nebel, que representaban preferentemente solo los tipos y situaciones pintorescas de la cultura mexicana, como la vida de la plaza o la religiosidad popular (en “Interior de Aguascalientes” (Figura 2) e “Interior

de Zacatecas” (Figura 3), la mirada del retratista está centrada solo en los arquetipos: el rancharo, los curas y las beatas, la placera, los marchantes, el merolico). En esto se singulariza el pintor italiano, pues su obra muestra la vida dinámica, tensa y dialéctica de México durante la década de 1840, particularidad que continuaron explotando los litógrafos nacionales posteriores.

FIGURA 2. DETALLE DE “INTERIOR DE AGUASCALIENTES”, DE CARL NEBEL



Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mejicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834 por el arquitecto Don Carlos Nebel; 50 láminas litografiadas con su texto explicativo (1840).

Fuente: Smithsonian Libraries.

FIGURA 3: DETALLE DE “INTERIOR DE ZACATECAS”, DE CARL NEBEL



Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mejicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834 por el arquitecto Don Carlos Nebel; 50 láminas litografiadas con su texto explicativo (1840).

Fuente: Smithsonian Libraries.

Como ya dije antes, la historia del arte afirma que *Monumentos de México tomados del natural* es la primera colección de este tipo realizada en México, cuya función es articular un testimonio histórico acerca del progreso material y cultural de la sociedad a partir de la plasmación plástica y escrituraria de vistas y edificaciones grandiosas del pasado. Y es que, por lo general, la representación icónica de esos monumentos y panoramas solía ir acompañada de una contextualización histórica y cultural escrita que hacía uso de específicos recursos retóricos (literaria por todo eso), para refrendar, ampliar o matizar la historicidad de lo plasmado. En dicha praxis, los discursos involucrados establecían una interdependencia en la que su significado estaba en función uno del otro. Considero que la práctica editorial contemporánea de desgajar y romper esa unidad significativa ha propiciado que en la actualidad se estudie y aprecie artísticamente solo alguno de los dos códigos involucrados, privilegiándose sin duda la parte visual, dado el efecto sensible que implica la cercanía e inmediatez plástica, aunque en demérito de la comprensión intelectual que posibilita la palabra. En este marco, hay que señalar que dichas colecciones definieron una rigurosa estructura literaria consistente, primero, en la ubicación histórica y cultural del monumento, donde se planteaban los motivos que originaron su construcción, a la vez que, casi formulísticamente, se reconocía la falta de una documentación histórica que la explicara;¹³ luego, se procedía a una descripción física de sus características, muy técnica y exhaustiva casi siempre; y en algunas ocasiones se concluía con algún comentario o situación que expresaba la empatía e identificación de los contemporáneos

13 En la parte literaria de la litografía “Colegio de Minería” se indica que “el costo de dicha fábrica ascendió á millón y medio de pesos, según se cree, aunque no aparece esta cantidad en los documentos que aun existen”, señalamiento revelador, pues *Monumentos de México* se da a la tarea de establecer un valor aproximado que se asumirá a partir de entonces como fidedigno.

con la edificación, señalando así su trascendencia histórica y cultural.

Creo pertinente refrendar que el auge de las colecciones de monumentos y vistas coincide en el mundo hispánico en general, y en México en particular, con los procesos de definición y consolidación de las culturas nacionales posindependentistas de los años 1830-1860 (Martínez 1955; Brading, 1998). En este contexto, que buscaba documentar evidencias que justificaran el derecho de las naciones emergentes a su autonomía política y cultural, dichos álbumes fueron concebidos, realizados y recibidos como testimonios plásticos-literarios, escriturarios, capaces de ofrecer argumentos sensibles e intelectuales que convocaran y explicaran un orden, una identidad, una historia nacionales. Así lo planteó al menos Patricio de la Escosura en su introducción a *España artística y monumental* (1842), al considerar:

cuando con el transcurso del tiempo la historia de nuestros días pueda escribirse imparcialmente, sus futuros autores encontrarán, gracias á la invención de la imprenta, documentos en que apoyar sus inducciones, datos para formar su juicio, pinturas más ó menos exactas, pero al cabo contemporáneas de nuestras costumbres [Por lo que] *la obra que damos al público [la colección de vistas y monumentos] no es solo un homenaje que rendimos á las glorias del arte [...] sino además un servicio que hacemos á la historia del país, facilitando á naturales y extranjeros seguros medios para apreciar debidamente la antigua civilización* (Pérez de Villaamil y De la Escosura, 1842: 3) [Las cursivas son mías].

Por tal razón, considero que la afirmación referida a la falta de documentación histórica, verdadera o ficticia, que permitiera la contextualización del monumento en esos compendios era el motivo literario y cultural que funcionaba en realidad como detonante cognoscitivo y ético a partir del cual la obra en cuestión se daba a la tarea

de articular una interpretación histórica sobre la edificación que en algún momento trascendía al monumento en sí y se encaminaba a la exégesis progresista y evolutiva del espacio-tiempo cultural e histórico y a sus determinaciones en el temperamento y carácter de los que lo habitan, muy tímidamente si se quiere en este primer esbozo que fue *Monumentos de México*, pero plenamente asumido y desarrollado años después por Francisco Zarco en el capítulo inicial de *México y sus alrededores* (1855).¹⁴ En este marco, el texto bivocal conformado por las colecciones de monumentos y paisajes cumplimentaba así la función ética y estética asociada a la poesía como parte de las bellas letras de contribuir en la ordenación y definición del mundo por medio de la palabra (Gunia, 2008; Urrejola, 2011), y dotar de un sentido lógico y trascendente a la realidad.

A la consideración de que fue la primera colección de vistas y monumentos realizada en la tradición artística y literaria nacional, me parece que solo habría que agregar que Monumentos de México tomados del natural fue dibujada y escrita desde la perspectiva y espíritu de un mexicano, pese a la extranjería y el origen italiano de su autor. Como he planteado más arriba, hay una voluntad del artista plástico por captar visualmente al todo que conforma la realidad mexicana, capaz de reconocer no solo los distintos arquetipos populares, sino, más importante aún, el entramado diverso y dialéctico de perfiles sociales y culturales que, con sus confluencias y tensiones, impulsaban el movimiento histórico del país. Ahora bien, lo interesante es que la entidad organizativa que se encarga de seleccionar, describir y valorar los monumentos, sitios y figuras es una voz que se visualiza siempre dentro, como copartícipe del entorno narrado, la realidad

14 “La Fuente del Salto del Agua” fue el capítulo que abría *México y sus alrededores* en la primera edición de 1855. Ese orden respondía al hecho de que el artículo de Fortún definía el sentido y función de las colecciones de vistas y monumentos en el país, al plantear una ósmosis histórica e identitaria entre paisaje natural y monumento arquitectónico.

mexicana, punto de vista que, entre varios otros, revela el cuadro plástico costumbrista “Plaza de Santo Domingo y Aduana”.

[El Palacio de la Inquisición de México situado a la derecha de esta litografía] es de muy buena arquitectura y de gran extensión; y aunque muchas veces ha servido como una especie de cárcel de estado para delincuentes en política, no deja de sorprender el contraste de que en el mismo palacio donde antiguamente se albergaron la persecución y el fanatismo, se abriera, diez y siete años hace, un plantel de ciudadanos libres con el establecimiento de la primera escuela lancasteriana en *nuestro suelo* (Gualdi, 1981) [Las cursivas son más].

Dentro del contexto histórico y cultural en el que se realiza la enunciación del cuadro, el empleo del posesivo que configura la propiedad y compartimiento colectivo del objeto o idea que califica revela, necesariamente, la identidad e integración del hablante con la realidad descrita. Tal praxis discursiva, considero que rebasa la formulística configuración omnisciente y monárquica del narrador decimonónico al expresar una empatía emocional, afectiva, y una unidad histórica y cultural con los valores y la cultura representados. Y es que el texto no se asume ni se plantea como un enunciado narrativo ficcional, sino como un documento o testimonio que busca establecer el perfil nacional de monumentos y paseos, así como recuperar el carácter y sentido histórico que les subyace. Esta identificación de la voz con la realidad y el acontecer mexicanos que representan los edificios y sitios que describe, articula conscientemente una otredad cultural que incluso la distancia de sus coterráneos europeos:

mucho han hablado de *nuestra Alameda* varios europeos de los que han visitado *nuestra ciudad*; los unos celebrándola con exageración y los otros apocándola con exceso [Por lo que

coincidiendo solo con aquellos que promueven el progreso urbano de México, como Beulloch, quien critica que circulen carrozas dentro del paseo, continúa diciendo Gualdi que] de buena gana quisiéramos ver desterrado este uso de *nuestra aristocracia*, en obsequio del buen gusto (Gualdi, 1981) [Las cursivas son más].

Con esta estrategia discursiva, retórica realmente porque busca inducir a una significación determinada (empatía e inmersión en el mundo narrado) mediante específicos manejos del lenguaje, el posesivo permite reconocer y afirmar la cercanía emocional e identificación cultural del autor con respecto a México y sus monumentos. En el pacto de lectura del cuadro plástico y literario, el adjetivo logra establecer una comunidad, una conexión entre el hablante y sus lectores ideales, los mexicanos precisamente, con los que manifiesta que comparte las emociones y valores históricos que expresan las edificaciones.

No puedo dejar de señalar que, si bien las menos, a veces el narrador de los cuadros plástico-literarios plantea un guiño juguetón y pintoresquista, por ejemplo, cuando incorpora escenas costumbristas sobre los celos proverbiales del mexicano a lo largo de la historia de la cultura, concluyendo con el neutral reconocimiento de que “en nuestros días, gracias a Dios, son más pacíficos *nuestros* galanes, y menos celosos los amantes, que van a la Alameda tan solo a ver y divertirse” (Gualdi, 1981) [Las cursivas son más].

Para concluir este apartado, solo me queda añadir que por medio de diversas estrategias del lenguaje, de específicos giros o usos adverbiales, la colección plástica y literaria de edificaciones y vistas que es *Monumentos de México tomados del natural* articula una resolución artística que, coincidiendo en mucho con la tradición de los pintores viajeros a la que se suele asociar dada la extranjería de su autor, al mismo tiempo la rebasa y logra ofrecer un discurso original que mucho influyó no solo en las colecciones

posteriores, sino en el imaginario cultural a partir del cual hoy se representa e interpreta el México del siglo XIX.

CONCLUSIÓN

Luego de esbozar en líneas generales las ideas románticas en torno a la definición de la historia y el progreso civilizatorio de una sociedad a partir de sus distintas instituciones y prácticas socioculturales, las edificaciones arquitectónicas una de ellas, traté de señalar el significado y función ética y estética de las colecciones de vistas y monumentos dentro del mundo hispánico en general y de México en particular. Así, de la mano de los pintores viajeros, gracias al ejercicio consciente de los propios artistas plásticos y literarios mexicanos o de los que se identificaban con su temperamento y cultura, enmarqué el comienzo y desarrollo de la tradición de este tipo de colecciones en 1841, con la composición y subsecuente edición de *Monumentos de México tomados del natural*, de Pedro Gualdi. Los afanes del italiano por articular una imagen cabal, integrada, total, de edificios y hombres, tanto en su dimensión cultural como social, así como su autfiguración como entidad narrativa que establecía una otredad cultural, sobre todo con sus compatriotas europeos, me conducen a considerar esa obra no solo como la primera realizada en México, sino, además, como la primera hecha, sí no por un mexicano, sí con la visión del mundo, la mirada y la sensibilidad de uno.

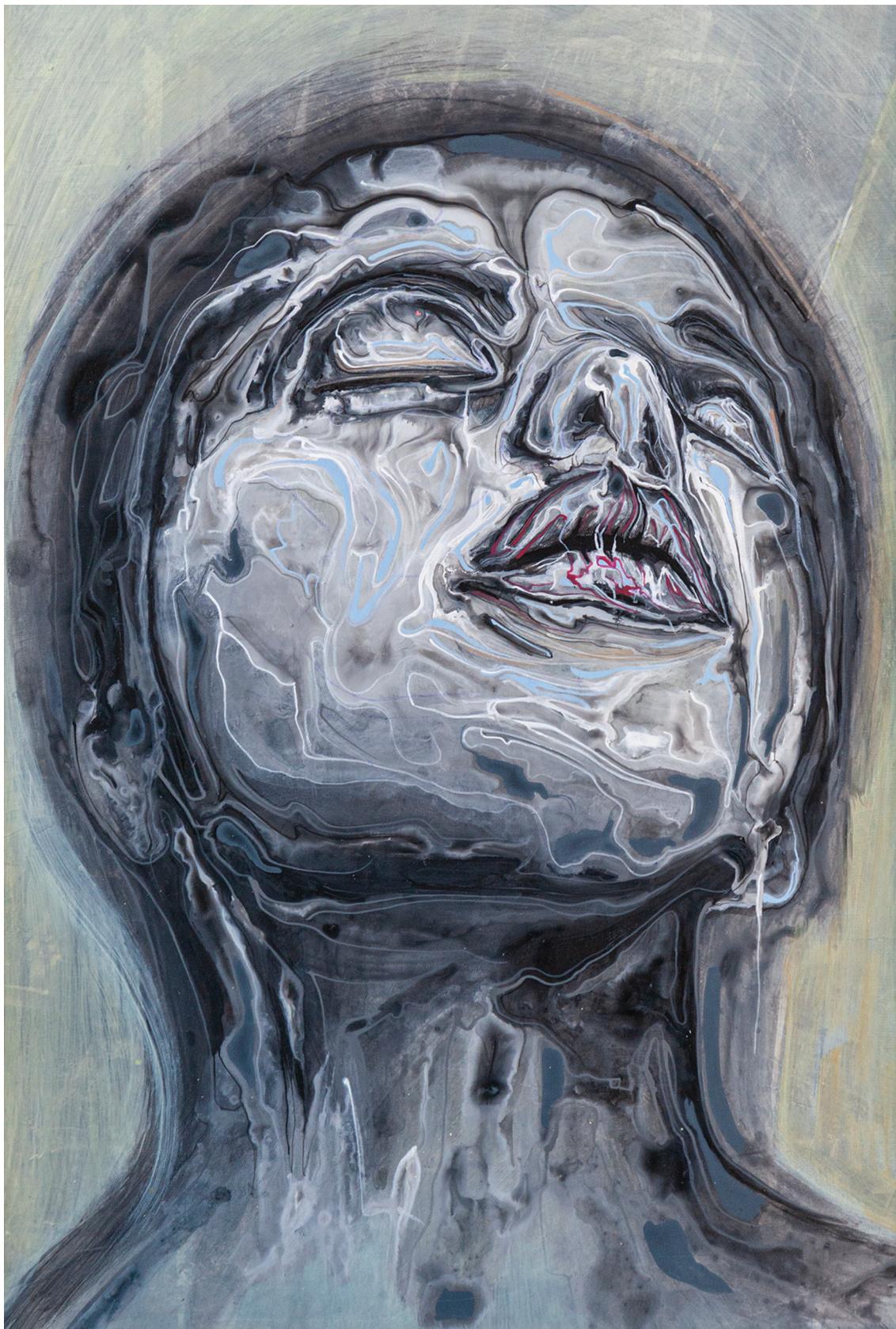
De esta manera, *Monumentos de México tomados de natural y litografiados por Pedro Gualdi* (1841-1842) da inicio a una de las páginas más interesantes del arte y la literatura mexicana, la de las colecciones de edificaciones y paisajes, que al captar plástica y discursivamente la grandiosidad de palacios, templos y paseos mexicanos desde una perspectiva y sensibilidad nacional, da

inicio también a la articulación de una historia y a la comprensión de un arte propios.

REFERENCIAS

- Aguilar Ochoa, José (1997), "Pedro Gualdi. Pintor de perspectiva en México", en *El escenario urbano de Pedro Gualdi. 1808-1857*, México, Museo Nacional de Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Aguilar Ochoa, Arturo (2000), "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 22, núm. 76, pp. 113-142.
- Aguilar Ochoa, Arturo (2007), "Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 29, núm. 90, pp. 65-100.
- Aguilar Ochoa, José Arturo (2019), "Pedro Gualdi en México y el papel de los italianos en el ámbito cultural de la primera mitad del siglo XIX. 1836-1851".
- Marín Manuel Checa-Artasu y Olimpia Niglio (eds.), *Italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas entre los siglos XIX y XX*, Roma, Aracne Editrice, pp. 139-158.
- Campos, Marco Antonio (1997), "La academia de Letrán", *Literatura Mexicana*, vol. 8, núm. 2, pp. 569-596.
- Cramaussel, Chantal (1998), "Imagen de México en los relatos de viajes franceses. 1821-1862", en Javier Pérez Siller (dir.), *México Francia. Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX y XX*, t. I, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Colegio de San Luis/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 333-363.
- Gualdi, Pedro (1991), *Monumentos de Mejiúco. Tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi en el año 1841*, México, Fondo Cultural Banamex.
- Gunia, Inke (2008), *De la poesía a la literatura. El cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid, Iberoamericana Veruert.
- Higashi, Alejandro (2013), *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Manrique, Jorge Alberto (1997), "Pedro Gualdi", en *La Jornada*, 18 de junio de 1997, México.
- Mayer, Roberto L. (1996), "Los dos álbumes de Pedro Gualdi", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 18, núm. 69, pp. 81-102.
- Mayer, Roberto L. (2012), "Phillips, Rider y su álbum *México Illustrated*. ¿Quiénes fueron los autores de los dibujos originales?", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 22, núm. 76, pp. 291-305.
- Milán López, Juan Alfonso (2018), "Casimiro Castro y su visión aérea de la Ciudad de México, crónica de una urbe en expansión", *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, año 2, núm. 4, pp. 99-104.

- Nebel, Carl (1840), *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, México, Imprenta de P. Renouard.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de (1895), *Reseña histórica del teatro en México*, México, Casa Editorial, Imprenta y Litografía "La europea".
- Ortega Fernández, Isabel (2010), "La pieza del mes. *San Pablo de Valladolid*, de Jenaro Pérez Villamil", en *Catálogo del Museo del Romanticismo*, Madrid, Museo del Romanticismo, pp. 1-23.
- Pacheco, José Emilio (2013), *A 150 años de la Academia de Letras. Discurso de ingreso*, México, El Colegio Nacional.
- Pérez Benavides, Amanda Carolina (2007), "Actores, escenarios y relaciones sociales en tres publicaciones periódicas mexicanas de mediados del siglo XIX", *Historia Mexicana*, vol. 56, núm. 4, pp. 1163-1199.
- Pérez de Villamil, Genaro y Patricio De la Escosura (1842), *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, t. 1, París, Editorial de Alberto Hauser.
- Pérez Salas, María Esther (2009), "Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850)", en Lise Andries y Laura Suárez de la Torre, *Impressions du Mexique et de France*, París/México, Éditions de la Maison des sciences de l'homme/Instituto Mora, pp. 219-254.
- Pérez Salas, María Esther (2017), "Imágenes de poder: claustros, cúpulas y campanarios", en Miguel Ángel Castro (coord.), *El viajero y la ciudad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 103-117.
- Piferrer, Pablo (1843), "Introducción", en *Recuerdos y bellezas de España*, en *España pintoresca, artística, monumental, literaria y de costumbres*, t. I, México, Imprenta de Vicente García, pp. 3-11.
- Ramírez Rojas, Fausto (1985), *La plástica del siglo de la independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- Ramírez Fausto (1986), "En torno al arte del siglo XIX, 1850-1980", en *VIII Coloquio de Historia del arte. Los estudios sobre el arte mexicano. Examen y prospectiva*, México, UNAM, pp.144-146
- Ramírez Fausto (2009), "Cinco interpretaciones de la identidad nacional en la plástica mexicana del siglo XIX (1859-1887)", *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 85, núm. 740, pp. 1169-1184
- Ramírez Rojas, Fausto (2013), "México hacia 1858: las artes visuales como el campo de una batalla simbólica", *Catana. Revista de Historia del Arte y Cultura visual del Centro Argentino de Investigadores de Artes*, núm. 3, pp. 1-13.
- Reséndiz, Andrés (2003), *Inferencias y vínculos, Casimiro Castro*, México, Cenediap/INBA.
- Salmerón, Luis Arturo (2016), "México visto por Pietro Gualdi", *Relatos e Historias en México*, núm. 89, disponible en: <https://relatosehistorias.mx/numero-vigente/mexico-visto-por-pietro-gualdi>
- Staël, Madame de (1829), *De la literatura, considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*, París, Imprenta de Pilet.
- Tola de Habich, Fernando (1994), "Prólogo", en Ignacio Rodríguez Galván, *El Año Nuevo*, t. I, México, UNAM, pp. III-XCII.
- Toussaint, Manuel (1934), *La litografía en México en siglo XIX*, México, Biblioteca Nacional de México.
- Urrejola, Bernarda (2011), "El concepto de literatura en un momento de su historia: el caso mexicano, 1750-1850", *Historia Mexicana*, vol. 60, núm. 3, pp. 1683-1732.
- GERARDO FRANCISCO BOBADILLA ENCINAS. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México (Colmex), México. Actualmente, es profesor-investigador de tiempo completo en la Licenciatura en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Sonora (UNISON), México. Entre sus últimas publicaciones se encuentran "La heroína romántica en la novela mexicana de finales del siglo XIX. Los casos de *Clemencia*, *Ensalada de pollos*, *La rumba* y *Los parientes ricos*" (Mitologías Hoy, núm. 18); "Manual del viajero en México (1858), de Marcos Arróniz. Apuntes en torno a un narrador costumbrista" (*Noésis*, vol. 28, núm. 55-1); y "Apuntes de poética narrativa. Florecimiento y ocaso de la novela histórica mexicana en el siglo XIX" (*Valenciana*, núm. 22).



Rostro aqua (2021). Técnica mixta: Leonardo Montelongo
Prohibida su reproducción en obras derivadas.